

Edson Rosa

**Cacos e ruínas:
Charles Baudelaire na leitura de
Walter Benjamin**

Resumo

Este artigo propõe uma leitura de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, através da poética escritural de Walter Benjamin, como os conceitos de fragmentação e alegoria. A fragmentação, não como inacabamento ou interrupção da obra, mas como o próprio processo de composição de uma obra barroca, onde os fragmentos significativos refletem o todo e compõem um conjunto de contrastes. Da junção desses fragmentos, forma-se a alegoria que os transfigura numa renovação incessante. Daí surgem os sentidos diversos e o caráter crítico e destrutivo da obra como reflexão sobre o mundo.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Walter Benjamin; fragmentos; alegoria; reflexão crítica

Résumé

Cet article propose une lecture des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire à travers la poétique de l'écriture de Walter Benjamin, comme les concepts de fragmentation et d'allégorie. La fragmentation, non pas en tant qu'inachèvement ou interruption de l'œuvre, mais comme le processus même de la composition d'une œuvre baroque, dans laquelle les fragments significatifs reflètent le tout et composent un ensemble plein de contrastes. De la jonction de ces fragments se forme l'allégorie qui les transfigure dans un renouvellement incessant. De là, surgissent les sens les plus divers et le caractère critique et destructeur de l'œuvre en tant que réflexion sur le monde.

Mots-clés : Charles Baudelaire ; Walter Benjamin ; fragments ; allégorie ; réflexion critique

O interesse de Walter Benjamin pela obra de Charles Baudelaire revela-se desde seus primeiros projetos. Já na edição organizada por Rolf Tiedemann em 1982, a segunda parte do trabalho deveria constituir um livro sobre Baudelaire. O *exposé* apresentado ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt em 1935 também incluía entre seus segmentos uma proposta de estudo sobre “Baudelaire ou as ruas de Paris”, segmento esse que reaparece ainda no *exposé* de 1939 com o mesmo título. “O Projeto das Passagens” acaba por tornar-se um livro centrado na obra de Charles Baudelaire, analisado sob um enfoque materialista. Benjamin dedica-se a ressaltar as relações do homem com a cidade moderna na época da industrialização e do crescimento do capitalismo. A mercadoria é vista, assim, como um fetiche que vai marcar o tempo da modernidade. Outros textos sobre a obra de Baudelaire vão complementar a reflexão do filósofo sobre o poeta francês do século XIX e confirmar toda a sua dedicação ao estudo daquela obra como um exemplo marcante da modernidade. Em torno dessa ideia, Walter Benjamin organiza suas pesquisas sobre a poesia do “lírico no auge do capitalismo”.¹ É, ainda, de capital importância o confronto com os fragmentos de *Parque Central*, “conjunto de aforismos e anotações fragmentares redigidos entre abril de 1938 e fevereiro de 1939”, como informa Flávio Kothe (1991, p. 9), a cuja tradução vou recorrer em minhas citações. Além disso, a publicação recente de um conjunto de textos chamados *Baudelaire*, fruto da descoberta dos manuscritos de Benjamin na Biblioteca Nacional de Paris por Giorgio Agamben, em 1981, mantém acesa a chama que anima os pesquisadores a se aprofundarem na obra de Walter Benjamin. Antes conhecido apenas pelo artigo de Michael Espagne e de Michael Werner publicado em 1984, intitulado “Do Projeto das Passagens ao ‘Baudelaire’: novos manuscritos da obra tardia de Benjamin”, o *Baudelaire* só foi publicado pela primeira vez em italiano pela Editora Neri Pozza em 2012, e, logo a seguir, na tradução francesa em 2013, não havendo ainda muitos estudos sobre sua importância. O que me parece fundamental é que o *Baudelaire* permite-nos compreender o processo escritural de Walter Benjamin, uma vez que se tem assim acesso ao material da pesquisa e às anotações que Benjamin realizou entre 1938 e 1940. O próprio escritor entregou a Georges Bataille, em Paris, essas notas, que foram posteriormente doadas, após a morte de Bataille, pela sua viúva à Biblioteca Nacional de Paris.

Tal interesse de Walter Benjamin por Baudelaire justifica, portanto, que se faça a leitura da poesia baudelaireana pelo viés que nos propõe o olhar benjaminiano. Como lembra Willi Bolle (1996, p. 26):

*Edson Rosa – Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro

¹ Sobre toda a polêmica, a organização e a publicação dos textos sobre Charles Baudelaire, consulte-se o excelente trabalho de Willi Bolle publicado em *Fisiognomia da metrópole moderna*.

Sintetizando sua visão da Modernidade, Benjamin estuda ali a "era do capital", tal como ela se instaurou em meados do século XIX na metrópole Paris. Como perspectiva de apresentação, escolhe a obra de um poeta exemplar da época, estabelecendo com ele uma afinidade eletiva: assim, Baudelaire se torna o alter ego de Benjamin.

É com base nessa relação que gostaria de propor algumas questões que costumam frequentar a reflexão dos estudiosos dessas obras.

Alegoria como escritura (ou a alegoria e a linguagem)

A alegoria não é uma técnica lúdica de figuração por imagens, mas uma expressão, como a língua, e até mesmo como a escritura.
Walter Benjamin, 1985, p. 175²

Retomar a cada instante a obra de Baudelaire não parece nunca uma releitura de textos já conhecidos; pelo contrário, traz sempre a possibilidade de um saber novo, ou de um sabor novo, sutil por vezes, que se descobre em momentos já antes vividos e revividos. Toda a questão da poesia, ou da literatura, não está na descrição de uma realidade, por mais imaginária que seja; toda a questão se acha na relação dessa realidade com uma linguagem que a tenta traduzir, que é capaz de captar seus objetos. E, como a linguagem nem sempre é decodificada da mesma forma, em função do tempo, do espaço, da história, das marcas da caligrafia, dos borrões do texto, da imprecisão dos termos que se revezam na guarda dos sentidos, é preciso decifrar a linguagem que cada texto encerra em si mesmo.

Baudelaire sempre viu a alegoria – “esse gênero tão espiritual [...], uma das formas primitivas e mais naturais da poesia”, segundo diz em “Le Poème du hachisch” (BAUDELAIRE, 1975, p. 430) – como uma forma privilegiada de figurar o sentido das coisas. Seu privilégio estaria, e acato aqui as palavras de Pascal Maillard (2000, p. 37), no poder que tem de “nos fazer atravessar o espelho da significância para atingir uma profundidade temporal e espacial”. A ideia de profundidade, que os estudiosos da alegoria opõem à horizontalidade do símbolo, parece ser o que dá à alegoria sua especificidade. Enquanto o símbolo apreende o sentido de forma instantânea, a alegoria constrói de forma continuada sua própria significação. Sem a intenção de me deter na evolução e nos diversos usos desses *tropos*, já sobejamente estudados em inúmeros trabalhos acadêmicos, procuro tão simplesmente discutir a relação que se pode estabelecer com a visão crítica de Walter Benjamin, o primeiro a debruçar-se sobre o sentido da alegoria em Baudelaire, numa tentativa de mostrar, por um lado, como a obra de Baudelaire se serve da imagem alegórica, e, por outro, como a revisão desse conceito por Walter Benjamin contribui para a leitura do poeta maldito. Proponho-me, assim, a discutir

² As traduções das citações são de minha responsabilidade.

alguns dos conceitos que pontuam a obra crítica de Walter Benjamin quando lê e cita Charles Baudelaire.

Conhecemos a importância que o *Drama Barroco Alemão* (1925) representa para a obra de Walter Benjamin e para a crítica do romantismo, promovendo o desenvolvimento de uma nova concepção de alegoria. Por um lado, através da leitura desse conceito não mais como a simples representação retórica de uma ideia abstrata, mas como forma de expressão de uma visão crítica que muda o sentido habitual das coisas, acompanhando sua evolução, sua metamorfose através do tempo, e reconstruindo sua significação. Por outro, como um conceito que traz em sua origem uma forte herança religiosa: a consciência da fragilidade do homem e da fatalidade da morte. O que equivale a dizer que a alegoria vê sempre o mundo de forma crítica e sob o signo da catástrofe. Não exatamente do mesmo modo que o barroco, pois a cada época é dado o poder de construção de seu próprio tempo. Se no Barroco, a alegoria pretende alertar o homem cristão contra a morte (“Eu sou a verdade e a vida”, diz o Cristo) e contra o pecado (que leva à morte da alma), em Baudelaire o homem traz dentro de si a morte e o pecado. O duplo estado, de vida e de morte, é o que acentua sua tensão e que faz dele um homem. Se o Barroco aí destacava uma oposição, para Baudelaire a tensão está na convivência dos contrários. Não se trata apenas do homem face ao mundo, à natureza, ou a uma imagem de sua condição: trata-se do homem em face de si mesmo.

No capítulo intitulado “Alegoria e *Trauerspiel*” do *Drama Barroco Alemão*, Benjamin estabelece, com muita clareza, o confronto entre o símbolo e a alegoria. Mostra o símbolo como um “usurpador, que subiu ao poder na confusão do Romantismo”, tomando assim, claramente, posição contra uma estética que ele acusa de promover um debate estético dos mais simplistas. Vê esse símbolo como uma deformação do conceito de símbolo autêntico, que tem raízes no campo religioso, mas que passa a ser, no Romantismo, uma espécie de resolução da essência e da aparência:

O paradoxo do símbolo teológico, ou seja, a unidade do objeto sensível com o objeto suprassensível, torna-se [no romantismo] uma relação caricatural entre a aparência e a essência. A introdução do conceito de símbolo assim deformado, dissipação romântica contrária à vida, preparou o deserto da crítica de arte moderna. O belo, como configuração simbólica, passa supostamente sem hiato para o plano do divino. Foi a estética teosófica dos românticos que desenvolveu essa ideia de uma imanência ilimitada do mundo moral no interior do mundo do belo. (BENJAMIN, 1985, p. 172)

Talvez fosse esse paradoxo que devesse ser ressaltado ao invés da impressão de uma pretensa solução sem conflitos entre aparência e essência, ou entre a moral e o belo. Até porque acredito que não possamos atribuir ao Romantismo a responsabilidade dessa fusão

entra a moral e a beleza. Ao classicismo, sim: a bela aparência, a honra, a força, a virtude, tudo isso estava sempre ao lado do belo. O romantismo, no entanto, já destaca as oposições entre o sublime e o grotesco, reúne o trágico e o cômico, criando personagens ambivalentes em que a beleza da alma convive com a feiura do corpo, dos quais Quasímodo seria um dos melhores exemplos. Parece-me que aí residiria um ponto de discussão importante: não só para precisar o que Walter Benjamin diz a respeito do Romantismo (talvez se referisse a dois momentos distintos do Romantismo, sendo o primeiro mais próximo das ideias clássicas), como também para mostrar que essa tensão permanente – fonte do constante combate entre arte e realidade – e das inúmeras rupturas entre épocas, ideologias e estéticas, é o que nos permite apontar as aporias da modernidade. Portanto, uma das possibilidades de busca neste campo seria a evolução do conceito de romantismo na visão de Walter Benjamin, e o levantamento das oposições que ele aponta entre símbolo e alegoria, a fim de permitir a discussão de uma outra relação entre o belo e o feio.

Os poemas de Charles Baudelaire, tendo sido objeto de atenta leitura de Walter Benjamin, e constituindo um campo fértil para a reflexão que venho fazendo, despertam inúmeras questões que, não sendo totalmente novas, podem permitir outros posicionamentos. Temas discutidos e já antes abordados apresentam-se subitamente como caminhos de leitura capazes de gerar discussões provocadoras. Assim parece-me ser essa possibilidade de reler os poemas de Baudelaire tentando aí demarcar os traços de uma escrita barroca. Isso não significa certamente levantar imagens ou um estilo de cunho barroco, mas antes de tudo mostrar (penso que é possível e esse é o meu objetivo mais importante) uma escrita coerente com a visão que faz da alegoria sua explosão barroca. Em que sentido? O mundo romântico, apesar de suas rupturas e contradições – como a inadaptação do homem ao seu tempo, e o seu lamento diante da impossibilidade do amor, ou diante do tempo que passa –, e apesar do sofrimento, da melancolia do desencontro com a natureza, acaba por permitir ao poeta romântico encontrar um refúgio, uma identificação, um conforto no seio dessa natureza que lhe aparece por vezes consoladora e, por vezes, inimiga. Baudelaire, ao contrário, parece reler o mundo às avessas, e, pela via da significação alegórica, restabelece uma outra relação com a natureza. O homem não vive de uma experiência anterior, mas, no seu desencontro com o mundo novo, voraz e ameaçador, é justamente despossuído dessa experiência: vive em choque com o novo. À beleza opõe a feiura, sem que uma se torne mais importante que a outra. Da contemplação do alto desce ao fundo do abismo, ao Céu opõe o Inferno, sem demarcar preferências. Destrói o passado e mergulha no mundo novo da industrialização. Perde sua aura e mercantiliza o seu trabalho. Precisa descobrir uma outra

forma de expressão que traduza não a reconciliação e a quietude, porém seu desconforto com a destruição das coisas, da linguagem, para recompô-las de uma outra forma. Como já disse em artigo sobre Baudelaire e as mudanças do séc. XIX:

Num mundo então em vias de transformações radicais - do modelo econômico que abandonava definitivamente o artesanato para incentivar a produção industrial; da cidade cujo traçado medieval cedia o lugar ao planejamento urbano dos grandes eixos viários; da arquitetura que descobria novos materiais, como o ferro que iria mudar as feições das construções civis; do pequeno comerciante, sufocado pela potência econômica dos *grands magasins*; do sistema financeiro que aderiu sem volta ao sistema bancário; enfim, da agilidade dos transportes, da invenção do trem a vapor que devia facilitar as migrações e as trocas, tornando o centro urbano um lugar menos estável e mais provisório, onde o operário não mais encontraria o seu domicílio, porém o seu local de trabalho na fábrica - nesse mundo, portanto, a poesia também havia de transformar-se. Como cantar os sentimentos do homem diante da natureza livre agora controlada pelo progresso da civilização? Como cantá-la, se os cisnes não mais nadam em rios, mas na poeira dos jardins urbanizados? Se a fumaça e as chaminés impedem a contemplação prazerosa da lua e do firmamento? Se o amor se torna impossível e fugidio? Se a realidade do spleen luta contra o ideal que o homem ansiava por atingir? Se a nova estrutura econômica influiu até no surgimento de outros personagens, como "os catadores de trapos [que] apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo"? (SILVA, 2004, *on-line*)

79

Essa nova linguagem seria a alegoria? Como bem diz Rainer Rochlitz (1992, p. 121), "retraduzidos em termos 'teológicos', o símbolo e a alegoria de Benjamin são princípios análogos aos que Nietzsche, seguindo os românticos e Schopenhauer, designara como o 'apolíneo' e o 'dionisíaco'". E continua afirmando que: "Nietzsche os opõe como 'a graça da bela aparência', próxima do 'símbolo' benjaminiano, e o 'horror' de um 'oceano de dores' que a '*facies hippocratica*' da história permite lembrar". Não seria possível, talvez, aproximá-los também do "spleen" e do "ideal", em termos baudelairianos? Ao voo apolíneo que busca a paz do ideal, a poesia de Baudelaire contrapõe o mundo dionisíaco do *spleen*. O ideal revela um mundo de luz e de vida "onde o espírito penetra com alegria na imensidão profunda"³, enquanto que o *spleen* nos revela o mundo como "um oásis de horror em um deserto de tédio"⁴. A alegoria baudelairiana seria, assim, uma forma de destruir a totalidade do tempo histórico na qual o *spleen* conteria a concepção temporal da vivência humana e o *ideal* constituiria a atemporalidade do tempo da tradição. *Spleen* e *Ideal* formam, portanto, uma imagem dialética em que a aparente oposição entre os dois termos revela duas faces de uma mesma moeda. Aí, no trabalho do tempo, o *spleen* sucede ao *ideal* e, em seguida, o *ideal* ao

³ Cf. o poema "Élévation" em *Les fleurs du mal*. BAUDELAIRE, 1975, p. 10.

⁴ Cf. o poema "Le Voyage" em *Les fleurs du mal*. BAUDELAIRE, 1975, p. 133.

spleen, deixando entrever a fatalidade de um jogo que condena o homem ao eterno e sempre novo mergulho no abismo. Essa é a fatalidade: recomeçar sempre, buscar sempre o novo, que não cessa, também ele, de envelhecer e de se renovar. Baudelaire acaba por transformar o tédio, o *spleen* (estado espiritual de torpor ou apatia) ou a catástrofe do mundo em uma forma estética que repensa e transforma os sentidos e os conceitos tradicionais da poética. “O *spleen* é a sensação que corresponde à catástrofe universal” (KOTHE, 1991, p. 126).

Pela via alegórica, Baudelaire relê e desconstrói os temas românticos, propondo a inversão dos extremos: o alto mergulha no abismo e a feiura vence a beleza. É a vitória da morte. O que fundamenta a alegoria é a imagem da destruição: a decadência, a velhice e a morte – enfim, a catástrofe, o que poderíamos chamar de “estetização do mal” ou, como o próprio Baudelaire, “as flores do mal”. Nesse sentido, a alegoria barroca e a alegoria baudelaireana convergem e apresentam, como a grande alegoria do declínio, a alegoria da Morte, que toma diferentes formas na poesia de Baudelaire, tais como o envelhecimento, a deformação, a podridão, a queda, o feio, e tudo o que é capaz de expressar o que se acha no campo semântico da melancolia e da decadência.

Essa leitura de Baudelaire sob o signo do barroco, que nos apresenta Walter Benjamin, longe de tentar reduzir a ideia de alegoria a um estilo ou a uma simples figura de retórica, própria do Renascimento, atribui-lhe uma força estrutural que constrói uma nova linguagem. Não se trata de identificar exemplos de imagens barrocas ou mesmo momentos de ressurgimento do espírito didático de um barroco que buscava doutrinar os cristãos, prevenindo-os contra os males do pecado, mas, antes de tudo, de procurar realçar uma linguagem barroca, uma escritura barroca que perpassa o texto como uma forma de encantamento melancólico. Baudelaire vive na dimensão do excesso, a sua escritura se espraia como excesso, reúne os opostos, sem deixar de pô-los em tensão, sem solução definitiva e sem dicotomia: “A alegoria [...] não é uma técnica lúdica de figuração por imagens, mas uma forma de expressão, como a linguagem, e até mesmo como a escritura” (BENJAMIN, 1985, p. 175): retomo, assim, a epígrafe desta parte.

Alegoria e ruínas (ou a alegoria e fragmentos)

Apoderando-se de uma natureza decaída e de uma história em ruínas, a alegoria as faz surgir além de qualquer beleza. Ao culto barroco das ruínas corresponde, na linguagem barroca, a paixão pelo fragmento significativo. A alegoria apodera-se de todos esses materiais, que são as transformações, em sua renovação incessante. Todo objeto pode tornar-se alegórico, quando perdeu o seu sentido, quando se tornou morto. Escritura e leitura, a alegoria transforma cada coisa em emblema, buscando seu gigantesco saber nas bibliotecas e não na vida. À melancolia do olhar alegórico mistura-se um

A epígrafe de Jean-Michel Palmier contém, a meu ver, os principais elementos que eu desejaria acentuar na obra de Baudelaire: “a natureza decaída”, “uma história em ruínas”, o “além de qualquer beleza”, “a paixão pelo fragmento significativo”, as “transformações em sua renovação incessante”, os “emblemas [de saber] buscados nas bibliotecas”, a “melancolia do olhar”, “um elemento de crueldade”. Desta reflexão podemos destacar as ruínas e os fragmentos, que nos vão levar à proposta de uma destruição da totalidade do conhecimento e à sua reconstrução sempre possível diante de um novo tempo, face a outras circunstâncias históricas; a destruição da beleza reconstruída através de outros parâmetros que recusam a dicotomia e valorizam a tensão da “imagem dialética”; e o aspecto melancólico que se manifesta como característica fundamental do projeto barroco, reproduzido muitas vezes sob a aparência da tristeza, do sofrimento e da crueldade.

“Cacos e ruínas”, título que proponho a este artigo, constitui, portanto, uma tentativa de cernir uma poética da escritura de Walter Benjamin, a partir de seus estudos sobre a poesia de Charles Baudelaire. A obra deste filósofo não se deixa apreender por qualquer formalização, o que muitas vezes dificulta a compreensão de seus conceitos, que escapam a definições. Parece, aliás, que essa não sistematização do seu processo escritural é voluntária. É difícil afirmar, com inteira certeza, que os fragmentos que seus textos nos apresentam, como as *Passagens*, por exemplo, sejam notas de uma obra que se não concretizou. É o que parece e o que se afirma com frequência. Mas, na contramão dessa leitura, não seria possível afirmar que a fragmentação é, na verdade, um procedimento recorrente de sua escritura? Mesmo outros textos mais desenvolvidos não escapam a esse caráter fragmentário. Nesse sentido os fragmentos não seriam justamente as ruínas, a forma de expressão de uma impossível afirmação da linguagem? Haveria aí, talvez, uma ideia de ausência, de inacabamento, que se tornou uma busca permanente da filosofia da linguagem no século XX. Como sugere Jean-Michel Palmier, na linguagem barroca o fragmento lembraria as ruínas. A escritura só surge depois do *desastre* ou do *désœuvrement*. E aqui estou pensando, é claro, em Blanchot, para quem só haveria escritura após o esfacelamento da linguagem, na sua incapacidade de dizer o mundo real, em sua incapacidade de abarcar a totalidade. A partir do momento em que ela se torna cacos, poeira, sinais, como os hieróglifos ou hierogramas, torna-se imagem visual que suscita ideias, acarretando o esvaziamento do sentido, da informação que se desestrutura, mas

⁵ (2006, p. 416)

que passa a plurissignificar. A linguagem estaria, assim, no campo semântico da queda, da decadência, do desdizer, do esvaziamento? O livro das *Passagens* seria o *rascunho* de um futuro livro ou esse *rascunho* já seria a obra, uma forma privilegiada da escritura benjaminiana? E por que privilegiada? Porque não se submete à tirania da forma e da língua? Por que não obriga a uma organização em prol de um sentido definido? Por que lhe permite refletir sobre sua própria escritura ou refletir a sua própria estrutura? Alegoria de si mesma? (“A alegoria é a máquina-ferramenta da modernidade”, diz Benjamin em *Parque Central* [KOTHE, 1991, p. 144]). Os fragmentos contêm o todo, e refletem a plenitude da obra. O inacabamento deixa, portanto, de ser uma interrupção da obra para se constituir como procedimento escritural que caminha em direção incerta (ao *désœuvrement*?), à ausência da obra, ao seu vazio que, no entanto, sempre provoca novas perguntas. A estas perguntas a própria obra responde enquanto obra. Sempre provisória e precariamente.

Alegoria: o texto em construção (ou o texto opaco)

Desenvolvendo a ideia de que o fundamento da alegoria é frequentemente obscurecido pela primazia da ordem e da clareza que se atribuem ao classicismo, verdadeiro ancestral da alegoria, Benjamin acredita, ao citar Herbert Cysarz, que a alegoria é “a lei estilística que governa, em particular, o barroco no seu apogeu” (BENJAMIN, 1985, p. 175; Cysarz: *La poésie baroque allemande*, p. 40), ao invés de apresentá-la como uma simples “fórmula impactante”. Apropriando-se da reflexão de outros teóricos, como Friedrich Creuzer, por exemplo, o texto do *Drama Barroco*, em uma reflexão, por vezes, até contraditória, cita a comparação que faz esse crítico do *símbolo* com a *alegoria*:

A diferença entre a apresentação simbólica e a apresentação alegórica é a seguinte: Esta [a alegórica] significa apenas um conceito universal, ou uma ideia distinta dela mesma; aquela [a simbólica] é a própria ideia, encarnada, tornada sensível. Naquela, uma coisa representa a outra [...]; nesta [na alegoria] o próprio conceito desceu até este o mundo dos corpos, e é ele que imediatamente vemos na imagem. (apud BENJAMIN, 1985, p. 177)

E Creuzer diz ainda:

Lá, no símbolo, há uma totalidade instantânea; aqui, uma série progressiva de momentos. Eis por que a alegoria, à diferença do símbolo, abarca o mito [...] cuja essência encontra sua expressão mais perfeita na progressão épica” (Ibidem, p. 177)

Benjamin toma ainda como referência as palavras de Joseph Görres citadas por Creuzer:

Não dou muita importância a esta ideia do símbolo como ser e da alegoria como significação. Podemos perfeitamente contentar-nos com a explicação segundo a qual o primeiro é um signo de ideias, fechado em si mesmo, conciso e persistente em si mesmo, mas que reconhece, na segunda, uma imagem que reproduz essas ideias, que progride de maneira sucessiva, desenrolando-se com o tempo, animada por um movimento dramático, semelhante a um rio. Há entre eles a mesma relação que existe entre uma paisagem de montanhas e de vegetais, muda, vasta, grandiosa, e uma história humana, viva, em progresso. (Ibidem, p. 178)

É nesse sentido que a alegoria se torna uma escritura que se espraia ao longo de suas muitas leituras, sentidos, oposições e interpretações como um texto em permanente construção. Não possui a tranquilidade do símbolo que logo se aclara, mas sucumbe à opacidade da tensão do sentido que logo se obscurece, sem se deixar apreender por inteiro, fragmentando-se em múltiplas facetas. Aí está, portanto, uma diferença essencial e palpável, que nos permite mensurar o grau dessa oposição: a clareza, a evidência, a rápida apreensão do sentido⁶ versus a opacidade, a obscuridade, a lenta apreensão de sentidos que se desdobram. Ao analisar a primeira estrofe do poema “Correspondances”, Pascal Maillard mostra o intrincamento de imagens que estruturam o poema, criando o que me parece ser uma “*mise en abîme*” do próprio processo de formação da alegoria. Afirmo Maillard (2000, p. 40) que “a alegoria deveria ser concebida como uma plástica de figuras, *techne* da modelagem que opera na face oculta da linguagem, ‘forma moldada’⁷”. E continua mais adiante Maillard (2000, p. 40), numa formulação que me parece melhor caracterizar esse processo:

[...] a Alegoria seria o nome desse trabalho significante que impede qualquer tropo, figura ou símbolo de se isolar de forma absoluta. Metáfora das figuras, ela mesma figura da operação figural, a alegoria seria, portanto, metafigura, nos três sentidos do prefixo grego: estendendo-se à totalidade do poema, e por vezes até mesmo trabalhada de poema a poema (sucessão), ela toma parte nas outras figuras (participação) cujo funcionamento e sentido modifica, ligando umas às outras para conduzi-las do todo do seu dizer (alteração).

A alegoria estaria, portanto, ligada a uma forma fragmentada do processo imagístico, retratando assim uma visão fragmentada do real, sucumbindo à impossível unidade e à simples analogia das coisas, fadada por isso mesmo à trágica melancolia de um mundo em tensão⁸, em mudanças, em conflitos, tão evidente na obra de Baudelaire. É essa difícil (ou

⁶ Desses três elementos da oposição, poderíamos destacar o aspecto temporal como uma categoria determinante: a instantaneidade do símbolo em oposição à sucessividade da alegoria, já que ela “nos leva a seguir o caminho que toma o pensamento oculto na imagem”. Cf. Friedrich Creuzer, apud TODOROV, 1977, p. 255.

⁷ Expressão extraída da “Lettre de Baudelaire à Toussenel” encontrada em BAUDELAIRE, 1973, p. 335.

⁸ É de extrema importância a leitura do livro de Patrick Labarthe (1999) *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Foi publicada uma segunda edição em 2015.

quase impossível) escritura linear do mundo que me parece constituir o âmago do processo alegórico, no seu próprio processo de figuração. A alegoria surge como uma “passagem”, para utilizar aqui um termo bem benjaminiano, uma passagem que “visa fins transitórios”, como lemos no texto dos *Exposés* de 1935 e 1939, quando Walter Benjamin (2006, p. 40 e p. 55) se refere à utilização do ferro não exatamente nas construções residenciais, mas naquelas por onde se transitava (as passagens).

A alegoria constrói-se e instala-se, assim, no espaço da transitoriedade: nunca no espaço definitivo do fim com a certeza da chegada. Instala-se em desequilíbrio, estala-se em fragmentos de incertezas. E é desses fragmentos, desses mínimos elementos da visão do escritor que se pode absorver, dentro do campo enigmático das imagens, um caráter crítico. Ao olhar com agudeza, Walter Benjamin põe em destaque certos aspectos da vida quotidiana, dos hábitos corriqueiros, da cultura local e, pelo simples fato de os destacar, provoca nossa visão crítica. Como não refletir profundamente sobre os fragmentos aparentemente tão dissociáveis, tão paradoxais, tão incongruentes e que, no entanto, criam, pela contiguidade, *um choque*, capaz de suscitar uma reflexão crítica que inesperadamente nos surpreende? O choque é a provocação do olhar, do pensamento, da reflexão crítica diante do novo. Essa é a reação do *flâneur*: “O meditativo, cujo olhar aterrorizado, cai sobre o fragmento em sua mão, torna-se um alegorista” (BENJAMIN, 2002, p. 235). A alegoria baudelairiana é crítica, mas o *flâneur* é ainda um observador do mercado cujo olhar nos permite ver o mundo de então: “Baudelaire sabia bem o que ia se passando na realidade com o literato: como *flâneur* ele se dirige para o mercado, achando que é para dar uma olhada nele, mas, na verdade, já é para encontrar um comprador” (cf. KOTHE, 1991, p. 64).

Esse choque, no século XIX, deriva do fetichismo da mercadoria. O olhar do *flâneur* pousa sobre o mundo em desvalorização diante da valorização de outros critérios. Como lembra H. R. Jaus (1988, p. 406):

A alegoria fundamenta-se sempre em uma depreciação do mundo exterior. A depreciação específica do mundo das coisas tal como se exprime pela mercadoria é o fundamento da intenção alegórica em Baudelaire. É possível desvelar, acompanhando as mudanças na experiência da natureza, as transformações radicais que se produziram entre o barroco e nosso tempo em consequência do processo social e econômico: enquanto que a melancolia, na poesia barroca, responde a uma experiência da fragilidade das coisas, que se aplica à história como visão dos sofrimentos do mundo, na poesia moderna, em compensação, o spleen responde ao estado de uma sociedade produtora de mercadorias que não mais permite, face a uma

evolução técnica incontrolável, viver um mundo no conjunto reificado enquanto natureza.⁹

A alegoria acentua, com visão crítica, o processo de decadência da natureza, mas revela, ao mesmo tempo, a consciência de que um mundo novo tem de se submeter a novos parâmetros socioeconômicos. Em razão dessa tensão, a melancolia não se afasta dessa visão do mundo. Benjamin fala de uma autoalienação, uma vez que a integração a essa sociedade do comércio leva o homem a alienar-se, a tornar-se outro, diferente do homem do passado.

Vemos aí, portanto, a íntima relação entre a literatura e a história, razão pela qual a alegoria moderna está profundamente ligada ao processo histórico. Na cidade moderna e no universo novo da mercadoria-fetichismo, as relações do homem com a natureza e com hábitos do passado se degradam. Não só o Cisne vive fora do seu habitat, mas as imagens do homem se reduzem a formas degradadas, o amor é impossível, a morte e a destruição são elementos sempre presentes nesse mundo melancólico da industrialização. Como diz o próprio Walter Benjamin (2013, p. 70), “o *spleen* nada mais é do que a quintessência da experiência histórica.” E logo a seguir: “A modernidade que aparece na obra de Baudelaire é uma modernidade que se pode definir historicamente”¹⁰. Parece-me que aí se poderia definir aquela ideia em epígrafe de que a “alegoria é uma forma de escritura”. Ou seja: alegoria é uma forma que permite ao poeta escrever o mundo moderno e representar, através da imagem verbal que aí se configura, o Novo como uma decadência do antigo. Nesse sentido, a poesia lírica baudelairiana se abebera da melancolia e do caráter destrutivo que caracteriza a arte desse grande poeta. Longe do consolo das estrelas e da noite reconfortante ou do amor consolador e das relações felizes, o que se nos apresenta é o *spleen*, o abismo. Dirá Benjamin (2013) ainda no *Plano de seu Baudelaire* (p. 71) que “o abismo de Baudelaire é o abismo sem estrelas. A poesia lírica de Baudelaire é efetivamente a primeira na qual as estrelas não aparecem”. Aliás, o poema “Paisagem” (BAUDELAIRE, 1975, p. 82) é revelador dessa transformação da paisagem da cidade industrial. O poeta contempla o céu. Mas o que vê?

Na cidade industrial “que canta e que conversa”, mesmo à noite, onde os rolos de fumaça cobrem o céu com uma cor brumosa, o brilho das estrelas difere totalmente daquela luz que povoa a noite dos poemas românticos. E à lua só resta espalhar um “pálido encantamento”. O idílio não é mais possível na cidade moderna. Essa poesia, diz ainda Benjamin (2013, p. 71), “situa-se no lugar em que a natureza das coisas se vê assujeitada e

⁹ A tradução é de minha responsabilidade.

¹⁰ As citações foram extraídas do *Plano da obra sobre Baudelaire*, em concordância com a carta que Benjamin escreveu a Horkheimer a 16 de abril de 1936, no momento em que elaborava o plano da obra solicitada pelo Instituto.

remodelada pela natureza do homem. A história, desde então, mostra que ele tinha razão naquelas circunstâncias." Em *Parque Central*, afirma ainda: "O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe permanente." Nesse mesmo texto, Walter Benjamin dirá ainda que "a Majestade da intenção alegórica [é] a destruição do orgânico, do vivo – dissipação da ilusão" (BENJAMIN, 1979, p. 226). E ainda, em suas *Passagens* (BENJAMIN, 1989, p. 391), volta a afirmar: "A alegoria, como signo que se desligou nitidamente de sua significação, tem seu lugar na arte como contestação de sua bela aparência".

No fragmento 20 de *Parque Central*, Benjamin aponta para uma diferença bastante significativa entre a alegoria moderna de Baudelaire e a alegoria barroca: "A alegoria de Baudelaire – ao contrário da barroca – ostenta os traços da concentrada ira que era necessária para entrar à força nesse mundo e deixar em pedaços as suas harmônicas imagens" (KOTHE, 1991, p. 135). Poderíamos concluir, então, que à melancolia da alegoria barroca corresponde a ira destrutiva da alegoria moderna de Baudelaire? Pascal Maillard (2000, p. 44), analisando o poema "Bénédiction", refere-se ao caráter destrutivo da alegoria que muitas vezes suprime a ideia contida no símbolo. Segundo ele, trata-se "da isotopia da violência e da crueldade próprias à intenção alegórica."

Como bem diz Pascal Maillard (2000, p. 28), em seu artigo "*L'allégorie Baudelaire: poétique d'une métafigure du discours*": [...] o que chamamos de Alegoria Baudelaire exige talvez uma nova poética que gostaríamos que fosse dialeticamente descritiva e especulativa".

Alegoria e fantasmagoria

Finalmente, é fundamental salientar a influência do processo socioeconômico do séc. XIX na obra de Walter Benjamin e, com toda a segurança, na poética de Charles Baudelaire. O processo de industrialização suscita nos intelectuais teorias e críticas quanto ao funcionamento eficaz da sociedade. A mercadoria torna-se um objeto de encantamento, de desejo, que ilumina pela sua fulguração – ilusão e fantasmagoria. A presença de Charles Fourier, Engels, Marx e de inúmeros historiadores é maciça dentro das *Passagens*, comentando o desenvolvimento industrial e comercial, a luta de classes, a transformação de Paris, e a política de limpeza da cidade que consistiu em sua modernização e no deslocamento da classe operária para a periferia. "Quadros parisienses" é o retrato dessa cidade e desse povo: retrato de sua degradação. Onde o feio e as deformações na obra do poeta. Mas "Quadros Parisienses" – e até mesmo o próprio poeta – tornam-se formas de mercadoria no meio da multidão. Assim, a cidade e seus habitantes, o poeta e a cultura, o *flâneur* e as exposições universais, tudo é visto na ótica da mercadoria que fascina o mundo

do séc. XIX. É muito significativa a análise que Flávio Kothe (1991, p. 14) faz da visão marxista na introdução do seu *Walter Benjamin*:

Ver a cultura como “expressão” (*Ausdruck*) da economia significa enfatizar a unidade, geralmente esquecida, entre supra e infraestrutura, mas também significa transformar a cultura em conteúdo manifesto cujo conteúdo latente é o econômico. Por outro lado, o próprio econômico manifesta-se por suas fábricas, seus operários, seus produtos.

Baudelaire expõe, em todos os aspectos da cidade, a marca do espírito comercial, seja nos detritos que a indústria produz em quantidade, seja nos trapeiros que os aproveitam como fonte de renda; seja na reificação da cidade, seja na reificação das pessoas; seja no comércio do corpo das prostitutas, seja na avidez da multidão diante das lojas e das novidades.

A importância das “passagens” para o desenvolvimento do comércio daquele século não é nenhuma novidade. Tampouco o surgimento da noção de mercadoria-fetichismo, que se vai desenvolver ao longo de todo o século, marcando de forma definitiva as relações entre os homens, e entre os homens e as coisas. As preocupações de Benjamin ao redigir os “exposés” eram muitas, em função da quantidade de novos temas que a sociedade industrial havia trazido à baila: as transformações da Paris haussmaniana, as barricadas, a utilização do ferro nos transportes e nas construções, os novos movimentos sociais, o desenvolvimento econômico, as novas relações com o objeto de consumo, entre tantas outras que a estas se vinculam. Nesse cenário, a mercadoria passa a exercer um poder de fascinação, tornando-se objeto digno de reverência e de referência nas relações sociais. E, como diz o próprio Benjamin na introdução ao “exposé” de 1939, ao discorrer sobre “as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica”, estas formas novas “entram no universo de uma fantasmagoria”. E continua logo a seguir: “Tais criações sofrem essa ‘iluminação’, não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível” (BENJAMIN, 2006, p. 53). A fantasmagoria estaria, portanto, alimentada por uma visão ideológica, que dá um novo estatuto à mercadoria, sobretudo pela fulguração do próprio objeto no novo universo social. Assim, a noção de progresso, as utopias políticas, a moda, o cortejo infernal dos tipos urbanos ou o interior burguês são pontos fulcrais dessa nova sociedade, sendo ao mesmo tempo o que a fascina, além do que ela gera como decorrência e consequência de sua fulguração para os valores tradicionais. Ao tentar apreender o sentido dessa noção de fantasmagoria fluida e extensa, parece-me que os contextos em que Walter Benjamin a ela se refere acham-se ligados à ideia de visão, de fulguração, àquilo que é capaz, pela novidade e pela aparência, de despertar a cobiça do olhar. As fantasmagorias confundem

e dissimulam aquilo que refletem, anuviam o olhar que tenta perscrutá-las, ofuscam. Tudo aquilo que “enche os olhos”, diríamos num tom mais familiar. Na cidade industrial, o fetiche das coisas reifica o olhar que se quer sempre moderno, e que não vê, nem pode ver, já que o mundo do passado – que o sujeito reconheceria – não mais existe como era. Há aí uma perda da experiência anterior que se deixa substituir pela experiência individual diante do fetiche da mercadoria.

É desse conflito que se nutre a alegoria baudelairiana. Ela nasce, pois, da necessidade de se olhar o mundo industrializado de uma forma compatível com o choque que ele impõe. Ao invés de tentar mostrar a coerência e a harmonia da vida moderna, marcada pelo modo capitalista de produção, Baudelaire destaca o caráter de dissolução inerente a esse processo, tornando a fragmentação e a destruição palpáveis aos olhos de seu leitor.

Na realidade, o que há em Baudelaire é uma prática alegórica: como realçar nos objetos mercantilizados aqueles elementos que apontam para o seu valor precíval em oposição a uma aura antes redentora? Contrariamente à ideia de totalidade, o pensamento benjaminiano opta pelo objeto fragmentário, cuja transitoriedade e, portanto, cujo caráter precíval o afasta de forma definitiva de uma representação simbólica de fácil apreensão, como vimos. O que faz Benjamin, e o que faz igualmente Baudelaire, é tornar o objeto dialético, pleno de sentidos e de contrastes, atribuindo-lhe sempre uma significação múltipla e provisória.¹¹ Uma significação fantasmagórica! Ilusória?

Para prosseguir nesta reflexão vou-me referir a apenas um poema das *Flores do Mal* que, a meu ver, pode contribuir para isso. Trata-se de “A uma Passante” (BAUDELAIRE, 1975, p. 92), que reproduzo, em nota, no original, citando no corpo do texto apenas alguns versos, em tradução de minha responsabilidade, sem nenhuma intenção além da busca do sentido.¹²

No conjunto dos “Quadros parisienses”, esse poema sugere uma suspensão do tempo e um encontro inesperado e fascinante como uma fulguração: “uma mulher passou” (e o tempo chamado “passado simples” em francês não é aqui casual); tudo para, diante de uma mulher que passa. Em meio ao movimento ensurdecido da multidão, em meio à contemplação das lojas, do comércio, dos cartazes de reclame, das novidades, em meio às

¹¹ Talvez pudéssemos dizer como Malraux (1951, p. 539) em *Les Voix du silence* que Baudelaire (como Balzac, Vigny, Flaubert, Delacroix, Cézanne, Van Gogh) é um *homem do limbo* “[que] não crê mais muito no homem tradicional, nem mesmo no homem ‘do progresso’”. Os deuses dos novos tempos haviam descoberto seus demônios” (Tradução de minha responsabilidade).

¹² “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? // Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais!”

figuras da decadência do homem, entre velhos, cegos, esqueletos, aparece uma mulher. Frente a todas essas trágicas fantasmagorias surge uma outra: algo dificilmente apreensível, algo que se perde diante de tudo aquilo que se pensa ingenuamente possuir. Sim, pois tudo o que vemos parece falaciosamente preencher-nos. No mundo da mercadoria e no mundo das grandes mudanças que determinam a vida social, e sobretudo no espaço da grande cidade do século XIX, até o amor se torna impossível, reduzido a uma rápida e suntuosa passagem, a uma ligeira fulguração de posse que se esvai ao apagar do clarão. A passante seria a alegoria da própria fantasmagoria? Nesse sentido, a alegoria vai costurar com diferentes fios a história do sofrimento da espécie humana, da qual a passante é apenas uma página, ao longo de toda a obra de Baudelaire. É nesse sentido, como venho mostrando, que a alegoria moderna se torna uma escritura que se desdobra paulatinamente ao longo de suas muitas construções, em processo sempre, como uma “passagem”, como uma passante, como a “passante” que não se deixa apreender, que, como um fragmento de luz, mergulha além na escuridão: “Alhures, bem longe daqui! tarde demais! jamais talvez! / Pois ignoro para onde foges, tu não sabes aonde vou, / Ó tu que eu teria amado, ó tu que o sabias!”

O poeta seria aqui o próprio *flâneur* que, no seu passeio contemplativo pela cidade, se surpreende com esta passagem. É como se o *flâneur* procurasse, em suas andanças, objetos para a sua descrição, para a criação de traços da cidade moderna. A mulher não aparece aqui em esboços caricaturais, pelo contrário, é elegante, bela, altiva, majestosa, ágil e nobre, olhos lívidos, fascinantes e perigosos. O que aqui parece ser descaracterizado é a possibilidade do amor como eternidade. A seu olhar fatal (“doçura que fascina e mata”), sucumbe o poeta, que dele quer beber o prazer, que dele se quer apoderar, mesmo que furtivamente alimentado. Que ilusão! A fugitiva beleza logo desaparece. A mulher-passante da obra de Baudelaire não poderia escapar aos resultados da modernidade. Desfigurando-se enquanto amor lírico, que a tradição do classicismo e do romantismo cultuavam, ela surge como um desaparecimento repentino, que destrói a beleza e ressurge como um espetáculo iluminado e ilusório, ao mesmo tempo fantasmagoria de uma aparição súbita e alegoria da impossibilidade de uma existência única que, portanto, se multiplica e se desloca. Para onde? Alhures. Muito longe daqui. Digamos que, como “passante”, a mulher perde a aura de objeto inatingível, o lugar do sagrado. Mas mesmo na rua, no universo profano, ela escapa e fascina pela experiência do choque. Seu luto (“em grande luto, dor majestosa”) não se explica senão por uma certeza oculta de que o progresso não reconforta, de que o amor trará sempre dor e tristeza, porque não retorna mais.

“À une Passante” constitui, assim, uma experiência reveladora de vários aspectos da modernidade da poesia de Baudelaire: a multidão, o *flâneur*, a fascinação, o progresso e suas ameaças.

Na carta que Walter Benjamin envia a Horkheimer a 16 de abril de 1938, onde expõe as partes que devem compor o seu *Baudelaire* (todos os textos e notas que então preparava), ele afirma que a terceira parte do livro “trat[aria] da mercadoria como a realização da visão alegórica em Baudelaire”. E continua: “Parece que o Novo, que faz voar em estilhaços a aparição do Sempre-Mesmo em cuja fascinação o *spleen* mergulhou Baudelaire, nada mais é que a auréola da mercadoria” (BENJAMIN, 2013, p. 67-68).

Parece-me, assim, poder entender que não é possível falar do processo alegórico sem supor sua fascinação e sua fantasmagoria. Falar dos fantasmas (talvez fosse essa a significação etimológica) ou do delírio que as imagens provocam, figurando o que vemos e sugerindo o que não vemos, seria, quem sabe, uma consequência de tudo aquilo que na modernidade se propõe ao olhar. A fantasmagoria não seria, a meu ver, um simples conceito, mas a consequência das imagens delirantes que o Novo suscita. A fantasmagoria é a aparição, fugaz que seja, do Novo, cujo brilho logo se desfaz.

O discurso alegórico das *Flores do mal* constrói-se como um mosaico de elementos diversos, que compõem traços da cidade moderna. Em momento algum temos uma descrição detalhada do espaço, senão de fragmentos de ruas por onde passa o *flâneur*, e de seus habitantes. Nesse olhar do poeta sobre a nova cidade dos tempos modernos, já não predominam burgueses ou nobres, mas a miséria de um povo decadente. Onde o caráter crítico e político dessa grande alegoria da cidade, que se estende, como uma *métaphore filée* que se constrói e se desdobra ao longo dos poemas.

E, para terminar com Benjamin, volto às suas linhas de leitura mais constantes sobre Baudelaire: alegoria, fragmento, ruína, destruição e conservação.

O que é atingido pela intenção alegórica passa a ser segregado do contexto da vida: é, ao mesmo tempo, destroçado e conservado. Alegoria se fixa nos fragmentos. Oferece a imagem da inquietação subitamente congelada. Ao impulso destrutivo de Baudelaire jamais interessa a eliminação daquilo que ele faz ruir. (KOTHE, 1991, p. 131)



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Idée de la prose**. Trad. de Gérard Macé. Paris : Christian Bougois, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, org. **Baudelaire**. Paris : La Fabrique Éditions, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Texto anotado e apresentado por Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976. 2 tomos.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Bibliothèque de la Pléiade. Texto anotado e apresentado por Claude Pichois com a colaboração de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973. 2 tomes.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire**. Édition établie par Giorgio Agamben et alii. Paris : La Fabrique Éditions, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Trad. de Sibylle Muller et André Hirt. Paris : Flammarion, Collection Champs, 1985.
- BENJAMIN, W. **Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme**. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Zentralpark. In : BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**. Paris : Payot, 1979.
- BENJAMIN, Walter. **Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand**. Trad. de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris : Flammarion, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages**. Paris: Le Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006 (Edição brasileira organizada por Willi Bolle).
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris : Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1949.
- BOLLE, Willi. **A fisiognomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: USP, 1994.
- BOLLE, Willi. O arcaico e o moderno na obra de Walter Benjamin. **Papers do NAEA n. 055**. Disponível em: <http://www.naea.ufpa.br/naea/novosite/paper/163>. Último acesso : 13 de outubro de 2017.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire devant l'innombrable**. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- GUCI-GLUCKSMANN, C. **La raison baroque : de Baudelaire à Benjamin**. Paris : Galilée, 1984.
- HIRT, A. Baudelaire. **L'exposition de la poésie**. Paris : Kimé, 1998.
- HIRT, A. **Il faut être absolument lyrique : Une constellation de Baudelaire**. Paris : Kimé, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. de Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une herméneutique littéraire**. Paris : Gallimard, 1988.
- JIMÉNEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique ?** Paris : Gallimard, 1997.

KOFMAN, Sarah. **Mélancolie de l'art**. Paris : Galilée, 1985.

KOTHE, Flávio. Parque Central. In: **Walter Benjamin**, 2. ed., Editora Ática, 1991.

LABARTHE, Patrick. **Baudelaire et la tradition de l'allégorie**. Genève : Droz, 1999.

MAILLARD, Pascal. L'allégorie Baudelaire. **Romantisme**, Année 2000, Volume 30, Numéro 107, p. 37 – 48. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_107_888.
Último acesso: 06 de setembro de 2017.

MALRAUX, André. **Les voix du silence**. Paris : Gallimard, 1951.

MCGINNIS, Reginald. **La prostitution sacrée** : essai sur Baudelaire. Paris, Éditions Belin, 1994.

MORAES, Marcelo Jacques de. **Baudelaire entre a arte e a história**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ/ Fac. de Letras, 1996.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses**: estética antiburguesa. 1830-1848. Trad. de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin** : le chiffonnier, l'Ange et le petit bossu. Paris : Klincksieck, 2006.

RAULET, Gérard. **Walter Benjamin**. Paris : Ellipses, 2000.

Revue d'esthétique. Walter Benjamin. Paris : Jean-Michel Place : 1990, número extra-série.

ROCHLITZ, Rainer. **Le désenchantement de l'art**. Paris : Gallimard, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.

SILVA, Edson Rosa da. Da Impossibilidade de contar e de cantar. In: **Revista Semear**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, vol.10, p. 93-106, 2004. Disponível em:
http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem_09.html Último acesso: 14 de outubro de 2017.

STAROBINSKI, Jean. **La mélancolie au miroir**. Trois études de Baudelaire. Paris : Julliard, 1989.

TZVETAN, Todorov. **Teorias do símbolo**. Paris: Seuil, 1977.

WISMANN, Heinz (org.). **Walter Benjamin et Paris**. Paris : Les Éditions du Cerf, 1986.