

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Joana Pinheiro Gomes Arêas

A alegoria na lírica baudelairiana: uma leitura a partir de Walter
Benjamin

MESTRADO EM FILOSOFIA

São Paulo
2009

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia

Joana Pinheiro Gomes Arêas

A alegoria na lírica baudelairiana: uma leitura a partir de Walter
Benjamin

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para
obtenção do título de MESTRE em
Filosofia, sob a orientação da
Prof.(a) Dr.(a) Jeanne-Marie
Gagnebin.

SÃO PAULO
2009

Banca Examinadora

Aos meus pais

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família pelo constante suporte e pelo apoio que sempre demonstraram aos meus estudos. Ao meu pai, José Alfredo Arêas, e a minha mãe, Elizabeth Arêas, por me instigarem a olhar para o que muitas vezes passa ao largo, sem ser notado. Aos meus irmãos, André e Tomás Arêas, à minha irmã, Marta Arêas Campos, e ao meu cunhado Ualace Campos pelas conversas e pelas trocas sempre renovadas.

Agradeço aos amigos e amigas cujos diálogos e discussões se somaram na constituição desta dissertação. Agradeço ao Marcelo Naves, pelo grupo de estudos que formamos há três anos, que me ajudou a elaborar os caminhos dessa pesquisa. À Janaína Corrêa da Silva, pela amizade, conversas e constantes problematizações. À Gilca Alves Chagas que, mesmo distante, sempre me mostrou a importância de vincular teoria e prática. Ao Ivan Rocha pela revisão do texto. Ao Maracajaro Mansor, por compartilhar de minhas angústias e por me ajudar a exercer o pensamento vivo.

Agradeço ao grupo de estudos benjaminianos organizado pelo Lucianno Gatti. À Silvia Altieri, ao Sérgio Eduardo Fonseca, ao Otávio de Barros e ao Otávio, pelas discussões e pelas incitações de debates.

Agradeço à minha orientadora Jeanne-Marie Gagnebin pela paciente leitura do texto, pelas preciosas indicações bibliográficas e por ter conseguido a difícil tarefa de nortear o trabalho preservando sua autonomia.

Agradeço ao Prof. Ricardo Fabbrini e ao Lucianno Gatti pelas orientações e sugestões apontadas no exame de qualificação.

E ao CNPq por ter financiado parte desta pesquisa.

Resumo

Almeja-se, com esta dissertação, analisar como Walter Benjamin reabilita a forma alegórica da poesia das *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire e, com isso, possibilita uma outra abordagem do poeta, revelando o seu caráter crítico. Através das noções de tempo e de história, Benjamin articula as imagens alegóricas do *spleen* com as imagens simbólicas do *ideal*, que, ao se justaporem na poesia baudelariana, oferecem uma imagem crítica da modernidade. É, justamente, a apresentação desta interpenetração de imagens, alegóricas e simbólicas, que evidencia a ambigüidade do tempo na modernidade. O resgate da forma alegórica de Baudelaire é, antes de tudo, o resgate de uma historicidade e de uma temporalidade, que revela o tempo em sua caducidade. A discussão da reabilitação da alegoria moderna de Baudelaire, vem acompanhada do estudo benjaminiano da alegoria também presente no teatro do drama barroco. Tanto no barroco quanto na modernidade, a alegoria lança luz a essa dimensão da temporalidade histórica, que se contrapõe à eternidade e a plenitude do símbolo.

Palavras-Chaves: alegoria, *spleen*, história, modernidade, Baudelaire.

Abstract

This dissertation aims to analyse how Walter Benjamin rehabilitates the allegoric form of Charles Baudelaire's *Fleurs du mal* poetry and, in doing so, allows for another approach of the poet, revealing his critical character. Through the notions of time and history, Benjamin articulates the allegoric images of the *spleen* with the symbolic images of the *ideal*, which offer a critical image of modernity when juxtaposed in the Baudelarian poetry. The presentation of this interpenetration of images, both allegoric and symbolic, makes evident the ambiguity of time in modernity. The retrieval of the allegoric form in Baudelaire is, first of all, the recovery of a historicity and a temporality that reveal time in its senility. The discussion on the rehabilitation of the modern allegory in Baudelaire comes together with the Benjaminian study of the allegory, also present in the baroque drama theatre. Both in the baroque and in modernity, the allegory sheds light on that dimension of historic temporality, which opposes eternity and the plenitude of the symbol.

Keywords: allegory, spleen, history, modernity, Baudelaire

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – BAUDELAIRE, POETA ALEGÓRICO.....	19
1.1 A Forma Alegórica nas <i>Fleurs du mal</i>	
1.2 A Temporalidade do <i>Spleen</i> : Análise do Poema <i>Le Cygne</i>	
CAPÍTULO 2 – ALEGORIA X SÍMBOLO.....	46
2.1 Alegoria X Símbolo	
2.2 Alegoria Moderna e Alegoria Barroca	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70

Introdução

“A modernidade afirma-se como aquilo que um dia será clássico; ‘clássico’, de agora em diante, é o ‘clarão’ da aurora de um mundo, que decerto não terá permanência, mas, ao contrário, sua primeira entrada em cena selará também a sua destruição.”

Jürgen Habermas

A interpretação literária da obra de Baudelaire ficou, durante muito tempo, restrita a uma visão burguesa, segundo a qual se destacava uma nostalgia pela aristocracia, uma apologia ao modo de vida burguês e um completo menosprezo pelo proletariado.¹ Os intérpretes viram nas expressões exaltadas do elogio burguês, desde a Dedicatória ao burguês até o Salão de 1846 de Baudelaire, uma postura reacionária identificando o poeta com a burguesia. Ora, a maneira com que Baudelaire enaltece o burguês não passa de escárnio esclarece Oehler. Mesmo afirmando a importância do estatuto social burguês, Baudelaire enfatiza seu despropósito e sua inconsistência com uma fina ironia que foi muito mal interpretada inicialmente, e somente com Benjamin ela pode ser resgatada e valorizada. A obra de Baudelaire, em seu conjunto, realiza mais que uma crítica ao modo burguês de vida, ela denuncia problemas da própria modernidade, expressando a angústia daqueles que experimentam cotidianamente algo muito diverso do ideal de desenvolvimento e harmonia prometido por sua época. Deve-se ressaltar que foi o próprio Baudelaire quem empregou, pela primeira vez, o termo modernidade em 1859, desculpando-se pela novidade, mas considerando a nomenclatura essencial para configurar o artista moderno, que, diferentemente de seus antecessores, se caracteriza pela habilidade de observar no vazio e no deserto da metrópole tanto a decadência, quanto uma certa beleza, oculta, que ela contém. O artista moderno tem a “capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”².

Este trabalho se soma ao esforço de explicitar a crítica de Baudelaire à modernidade, analisando os meios utilizados pelo poeta para exprimir as ambigüidades de sua época. Partimos da perspectiva estabelecida por Benjamin, para

¹ Cf. OEHLER, D. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*.

² FRIEDRICH, H. “Baudelaire”. *Charles Baudelaire/poesia e prosa*, p. 1029.

identificar na imagem alegórica, presente em sua poesia, a expressão do reverso de uma época histórica que se pretende definitiva. No livro inacabado sobre o poeta Charles Baudelaire, Walter Benjamin³ dedicou uma de suas seções, intitulada “Baudelaire, poeta alegórico”, ao estudo da alegoria moderna do literato. Mas como se sabe, apenas uma das três partes previstas do livro foi publicada, restando-nos apenas rascunhos do que viriam a ser os demais capítulos deste livro. A seção sobre a alegoria moderna foi uma dessas partes não terminadas pelo filósofo, embora se mostre presente nos ensaios, nos escritos, nas anotações, nas cartas e, também, no capítulo concluído, “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, de Benjamin. O presente trabalho investiga como a forma alegórica da poesia de Charles Baudelaire é articulada por Walter Benjamin possibilitando uma nova análise acerca da temporalidade moderna. Para isso torna-se necessário esclarecer a concepção de alegoria da qual Benjamin parte, a fim de não reduzir o juízo sobre o valor estético da alegoria a uma mera preferência de gosto, ou, a um simples estudo sobre técnicas lingüísticas de retórica, contudo, vislumbrar sua potencialidade de crítica histórica.

Pretende-se mostrar que a reflexão sobre as ambigüidades entre o *spleen* e o *ideal* é apresentada no conjunto de poemas *Les fleurs du mal*, graças à interpenetração das imagens alegóricas com as simbólicas. Isto é, a modernidade baudelariana suspende o tempo devido à justaposição da modernidade com a antiguidade, o que

³ Apesar do inacabamento da obra sobre Baudelaire, o segundo capítulo do livro foi publicado ainda em vida por Benjamin. Na edição crítica alemã das obras de Benjamin (Cf. BENJAMIN, W. “Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus”. *Gesammelt Schriften*, 1-2) temos esta reunião do capítulo publicado bem como os demais ensaios e anotações de seu trabalho sobre o poeta. O ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” – com seus três capítulos: “A Boêmia”, “O *Flanêur*” e “A Modernidade” – , o ensaio “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” e a pequena reflexão “Parque Central” constituem boa parte do material publicado de Benjamin sobre Baudelaire. Além destes textos, destacamos o “Caderno J” das *Passagens*, intitulado “Baudelaire”, que constitui o maior caderno do livro e que condensa o estudo de Benjamin sobre o literato. Para maiores detalhes acerca dos ensaios benjaminianos sobre o poeta Charles Baudelaire, bem como a história conturbada de sua publicação e transmissão ver o capítulo “Baudelaire, Benjamin e o Moderno” do livro *Sete Aulas sobre linguagem, memória e história* de Jeanne-Marie Gagnebin e, o primeiro item da primeira parte “História como construção. Gênese e recepção da Obra das Passagens” do livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna* de Willi Bolle.

permite sua coexistência em um único instante. Em seu estudo das *Fleurs du mal*, Benjamin ressalta a importância dessa justaposição temporal, do novo e do antigo, enquanto crítica da eternidade histórica intentada pela modernidade. O futuro é assim percebido como caduco e obsoleto uma vez que já se pressente seu fim. Como formula Habermas,⁴ a modernidade não permanecerá, será destruída para dar lugar a uma nova época, se convertendo em clássico para ela. Com a remissão tanto da historicidade alegórica do *spleen* quanto da eternidade simbólica do *ideal*, Benjamin destaca tanto o tempo absoluto do *ideal* quanto o tempo destruidor do *spleen*. Ou seja, a reabilitação da dimensão alegórica permite que a alegoria, em sua interface com a imagem simbólica, estabeleça uma investigação do tempo e da história.

Ao contrário do *ideal* que se refere ao símbolo, a imediatez de sentido e à harmonia, o *spleen* se refere à alegoria, a fragmentação do sentido e a decadência da modernidade. A alegoria evidencia que todo sentido é construído historicamente, e, nesse sentido, é sempre transitório, mutável e efêmero. A alegoria se constrói, deste modo, em contraposição à evidência do sentido simbólico. Ao mostrar o processo histórico das re-significações de cada período, a alegoria evidencia a passagem do tempo. Ela se mostra por meio desse movimento, pela decrepitude do tempo, pela fragilidade da cidade moderna e por sua condenação à morte. Esse signo da morte e do declínio presente na poesia baudelariana iluminam uma dimensão renegada pelos ideais da época, que viam nas novas invenções técnicas a promessa de tempos mais prósperos. Baudelaire, evocando alegoricamente a catástrofe iminente à modernidade, revela a impossibilidade de realização dessas promessas. Apesar de remeter a um tempo futuro, a alegoria salienta a destruição que qualquer período histórico está fadado, inclusive a modernidade. Em decorrência da transitoriedade de qualquer

⁴ HABERMAS, J. “A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação”. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 15.

época, o presente se converterá inevitavelmente em passado. Assim, ao reabilitar a alegoria, Benjamin reabilita a caducidade imanente da modernidade, ou seja, a antiguidade que a modernidade terá no futuro. Essa consciência da antiguidade da modernidade, não é uma consciência apenas do passado e do presente, mas igualmente uma consciência da antiguidade do futuro.

No primeiro capítulo dessa dissertação, “**1. Baudelaire, Poeta Alegórico**”, propõe-se, justamente, à discussão que envolve a polêmica da reabilitação da estrutura alegórica na poesia baudelariana por W. Benjamin. O estudo de Benjamin visa, antes de tudo, o resgate da temporalidade do *spleen*, de sua dimensão histórica e factual. Mas, ao se reabilitar o aspecto alegórico da poesia de Baudelaire, se resgata também sua profunda tensão com o símbolo, a que ambas esferas temporais (do *spleen* e do *ideal*) aludem, respectivamente. A temporalidade histórica é destacada na leitura benjaminiana ao lançar mão da alegoria, uma vez que ao se iluminar a alegoria, se ilumina também a problemática de sua relação com o símbolo. A alegoria possibilita expor a modernidade de modo crítico e reflexivo, porque traz à discussão o problema do tempo que, revisa o ideal de totalidade histórica num constante movimento de fragmentação e desestruturação. A viabilidade de uma outra imagem histórica a partir da alegoria é o pano de fundo dessa investigação. Enquanto na primeira parte do capítulo abordaremos a estrutura e a relação entre os pares conceituais alegoria-*spleen* e símbolo-*ideal* para a figuração da temporalidade moderna, na segunda parte analisaremos pontualmente a interpretação benjaminiana da forma alegórica do *spleen* moderno de Baudelaire, guiado pela análise do poema *Le Cygne* das *Fleurs du mal*.

Os diversos elementos da alegoria moderna de Baudelaire dialogam com a análise anterior de Benjamin, formulada na década de 1920, acerca da alegoria presente no teatro barroco. Em ambas manifestações artísticas, recorre-se

explicitamente ao emprego da alegoria para a figuração de suas respectivas épocas. A alegoria do drama barroco, tal como desenvolvida na tese recusada de livre-docência *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925) de Benjamin enfatiza, a todo momento, a decadência da história, a forma do despedaçamento e os excessos dos personagens. Os personagens desse teatro são constantemente apresentados de maneira alegórica. A bela mulher que sobe ao palco é exposta como alegoria do esqueleto, o velho em cena é apresentado como a alegoria do tempo corrosivo que se aproxima, e, todas essas alegorias convergem numa alegoria maior, a alegoria do cadáver e da morte; ou, como formulará Rouanet,⁵ na alegoria da história barroca como história do declínio. Assim como na modernidade, o drama barroco também é apresentado sob esse signo da morte, razão pela qual as alegorias barrocas convergem com a alegoria baudelairiana e podem ser aproximados da estética da modernidade.⁶

O segundo capítulo dessa dissertação, “**2. Alegoria X Símbolo**”, começará, no item “2.1 Alegoria X Símbolo”, expondo como a alegoria é reabilitada, por Benjamin, em contraposição a leitura simbólica. No item seguinte “2.2 Alegoria Moderna e Alegoria Barroca”, será apresentado o diálogo entre a alegoria moderna e a alegoria barroca, pautada no livro do *Drama Barroco*, bem como, nos textos benjaminianos que estabelecem o paralelo entre elas – especialmente, no ensaio *Parque Central* e no Caderno J, “Baudelaire”, do livro das *Passagens*. Assim como na reabilitação da alegoria de Baudelaire, a alegoria barroca não é retomada como um mero capricho teórico, mas deriva de uma preocupação de Benjamin em rever uma certa concepção histórica, em detrimento de uma concepção deturpada do símbolo.⁷ Tendo

⁵ Cf. ROUANET, S. P. “Apresentação” IN: *Origem do Drama Barroco Alemão*.

⁶ BOLLE, W. “Historiografia da Modernidade: dois modelos”. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 126.

⁷ “Por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador, que ocupou o poder durante o caos provocado pelo romantismo. A busca, pelos estetas românticos, de um saber absoluto, brilhante e em última instância incoseqüente, conferiu direito de cidadania, nos mais simples debates

apresentado, no primeiro item, os argumentos de Benjamin contra a doutrina simbólica, o segundo investigará como o estudo benjaminiano da alegoria do drama barroco pode ajudar a compreender a alegoria moderna de Baudelaire, assim como mostrar a relação entre elas.

Algumas considerações mais detalhadas sobre o desenvolvimento do trabalho e sobre os subitens de cada capítulo serão apresentadas a seguir. De modo mais específico, o primeiro item do primeiro capítulo “1.1 A Forma Alegórica Nas *Fleurs du mal*”, analisará como se configura a alegoria na lírica de Baudelaire, sobretudo, no conjunto de poemas *Les Fleurs du mal*. A alegoria baudelairiana, interpretada como fragmentação da totalidade histórica, será aproximada da temporalidade do *spleen* em oposição ao *ideal* que está atrelado à noção de símbolo. Neste primeiro item, condensaremos o estudo da alegoria moderna de Benjamin, focando na distância do par teórico alegoria-*spleen* da doutrina da correspondência baudelairiana, que estabelece relação com outro par conceitual, símbolo-*ideal*. Essa ligação alegoria-*spleen* revê e se opõe à concepção atemporal do símbolo-*ideal*, pois, a alegoria como forma de apresentação da modernidade aspira, justamente, quebrar e desmontar a apreensão totalitária e fechada na qual se enraíza o tempo simbólico. Esta secção trabalha com conceitos que serão retomados no decorrer da dissertação, visto que ao abordar a interpenetração de imagens (alegóricas e simbólicas) na modernidade, se aborda também a discussão posterior acerca do símbolo no *Drama Barroco*.

Na contramão de uma interpretação consagrada de Baudelaire que considerava o ensaio sobre o pintor Constantin Guys⁸ o núcleo da investigação baudelairiana da modernidade, Benjamin irá asseverar que nenhuma das reflexões estéticas e

sobre a filosofia da arte, a um conceito de símbolo que exceto o nome nada tem em comum com o conceito autêntico.” – BENJAMIN, W. “Alegoria e Drama Barroco”. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 181.

⁸ Cf. BAUDELAIRE, C. *Ensaio Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*.

discursivas do poeta apresentou a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade tão bem quanto os poemas das *Fleurs du mal*. Ao analisar sua obra, Benjamin é assertivo, “a teoria da arte moderna é o ponto mais fraco da visão de Baudelaire sobre a modernidade”.⁹ A postura de Benjamin é que, precisamente, a forma de exposição lírica das *Fleurs du mal* permite uma apresentação da modernidade inigualável a outros escritos do literato. No segundo item do primeiro capítulo, “1.2 A Temporalidade do *Spleen*: Análise do Poema *Le Cygne*”, adentraremos numa análise mais detida do poema *Le Cygne* para destacar a melancolia moderna assinalada pela alegoria. A temporalidade desse *spleen* enfatiza a dimensão caduca e obsoleta da modernidade que, de maneira contrária à sua aparência de novidade, reafirma a fugacidade do tempo. A apresentação desse tempo moderno no poema em questão é analisada por Benjamin como síntese da justaposição do novo e do antigo; motivo pelo qual a obra de Baudelaire não é apenas reconhecimento ou descrição da vida moderna, mas antes, rememoração de um passado e, nesse sentido, reabilitação de uma historicidade. A função poética da alegoria, portanto, quebra a noção de uma história oficial para, ao despedaçá-la, permitir uma outra relação entre presente e passado.

Já no segundo capítulo relacionaremos a sistematização da alegoria moderna de Baudelaire ao estudo de Benjamin da alegoria do drama barroco. No primeiro item desse capítulo, “2.1 Alegoria X Símbolo”, será exposta a crítica de Benjamin à difusão da doutrina do símbolo tal qual formulada por Goethe, e, de maneira mais precisa, pelos herdeiros dessa tradição, principalmente Creuzer, como um modo de evidenciar o anseio de totalidade, eternidade e ideal que o símbolo carrega. Ao sublinhar a plenitude imediata do símbolo, Benjamin enfatizará a ausência de uma

⁹ BENJAMIN, W. “A Modernidade”. *Sociologia*, p. 106.

temporalidade histórica, visto que a definição do símbolo está calcada na noção de completude, auto-suficiência e imutabilidade absoluta no decurso do tempo. A proposta de retomar a forma alegórica seria, nesse sentido, uma tentativa de preservar a importância de uma dimensão factual, mutável e efêmera da história que o conceito de símbolo não é capaz de abranger. A recusa aos preceitos da doutrina simbólica e a sucessiva reabilitação da alegoria por Benjamin não foi uma maneira de afirmar a unicidade da forma alegórica contra a simbólica, nem de uma recusa absoluta ao símbolo, mas antes, de uma crítica à reformulação do símbolo difundida pelo romantismo¹⁰ que o reduziu a uma “simples relação entre manifestação e essência.”¹¹

No segundo item, “2.2 Alegoria Moderna e Alegoria Barroca”, será feito um estudo mais detido do capítulo “Alegoria e Drama Barroco” do livro *Origem do Drama Barroco Alemão* de Benjamin. Contra a recepção inicial do teatro barroco como tragédia, Benjamin define o barroco como drama. O *Trauerspiel* foi julgado, no século XVII, a partir da definição aristotélica de tragédia, sendo, por isso, avaliado como obra mal feita. Esta recepção inicial compreendia as diferenças entre as obras barrocas e as tragédias clássicas apenas como deturpação dos moldes trágicos. Tal análise não podia atentar para o elemento crítico presente nessas obras. Benjamin, reabilitando a alegoria no barroco, destaca a presença da imagem de horror para qualificá-la como drama e possibilitar outra avaliação deste gênero artístico. A imagem de horror que se revela a partir de uma interpretação alegórica apresenta um espectro de significação crítico da realidade da época, crítica essa que só se revela por uma análise a partir da alegoria. Este aspecto de crítica histórica presente no drama barroco nos auxilia a compreender a catástrofe moderna exposta pela alegoria baudelariana. Há, entretanto, algumas diferenças. Enquanto o barroco se caracteriza

¹⁰ Ver nota 7.

¹¹ *Ibidem*, p. 182.

pela exclusiva utilização de alegorias, e têm como alvo de sua crítica a aristocracia, Baudelaire alterna em suas obras elementos simbólicos e alegóricos, como forma de expressar a ambigüidade moderna.

1. Baudelaire, um poeta alegórico

“Baudelaire, em seu percurso, recebeu como gorjeta uma preciosa moeda antiga do tesouro acumulado por essa sociedade européia. A cara desta moeda mostra o esqueleto da Morte; a coroa mostra a Melancolia mergulhada em cismações. Esta moeda era a alegoria.”

Walter Benjamin

Neste capítulo argumentaremos que a abordagem de Benjamin da alegoria moderna revela sua historicidade, ou seja, mostra a alegoria como antídoto contra o tempo mítico – contra um tempo eterno e imutável – para realçar o caráter temporal e circunstancial da história. Benjamin, com isso, resgata a alegoria e lança luz a uma dimensão esquecida – ou recalcada como diria Oehler¹² – do tempo na obra de Baudelaire. A alegoria reabilita a historicidade em oposição à plenitude histórica, ou seja, em contraposição ao ideal de eternidade do símbolo. Fundada na mutabilidade e na caducidade, a alegoria se posiciona criticamente uma concepção de eternidade histórica; ela se hospeda no histórico e no factual, e, ao realçar essa temporalidade, Benjamin desenvolve uma crítica à história como uma progressão regular e imutável. Em uma famosa carta à Adorno, Benjamin descreve seu projeto acerca da lírica do poeta, sustentando que Baudelaire possuía a primazia de, através de um recurso dialético, denunciar e escancarar a ambigüidade moderna. Ainda de acordo com o filósofo,¹³ o engenho de Baudelaire com as *Fleurs du mal*, não foi definir uma secreta ordenação dos poemas, mas dar voz à tensão entre o *spleen* e o *ideal* da modernidade; tensão esta que evidencia, justamente, a dimensão temporal da alegoria na obra baudelariana.

A reconstrução histórico-filosófica do século XIX, que Benjamin empreende com a obra de Baudelaire, explicita, assim, esta ambigüidade do tempo moderno presente nas *Fleurs du mal*. O estudo benjaminiano almeja, antes de tudo, dar vazão a ambigüidade temporal do *spleen* e do *ideal* por meio da reabilitação da esfera alegórica da lírica do poeta. Deve estar claro, entretanto, que o símbolo continua existindo e é crucial para a possibilidade de expressar a ambigüidade moderna. O

¹² Cf. OEHLER, D. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*.

¹³ BENJAMIN, W. “Parque Central”, (2). *Sociologia*, p. 124.

resgate da imagem alegórica não debilita a imagem simbólica, pois é exatamente pelo convívio das duas que Baudelaire expõe a angústia resultante da oposição entre *spleen* e *ideal*. Através da alegoria, Benjamin reabilita a historicidade e a temporalidade que Baudelaire opõe a uma concepção de eternidade simbólica que se fundamenta acima do decurso do tempo. Estas duas acepções conflitantes do tempo estão em Baudelaire como expressão da contradição que existe na própria modernidade, que, mesmo sendo histórica e efêmera, está atravessada pelo desejo do eterno. Na primeira parte deste capítulo, analisamos como a alegoria-*spleen* estabelece um tempo mutável que difere da concepção do símbolo-*ideal*. Na segunda parte do capítulo, ilustraremos esta análise através da análise da alegoria do *spleen* moderno presente no poema *Le Cygne* das *Fleurs du mal* de C. Baudelaire.

1.1 A Forma Alegórica Nas *Fleurs du mal*

“É preciso mostrar na alegoria o antídoto contra o mito.”
Walter Benjamin

O par conceitual *spleen/ideal* emerge na poética baudelariana marcando uma nova relação do presente com a história. Benjamin¹⁴ coloca essa nova relação temporal no cerne da preocupação do poeta de retratar a *modernidade*. Como nos esclarece Gagnebin, “O Ideal remete a uma harmonia perdida que o dizer poético tenta lembrar, harmonia da linguagem da natureza e da linguagem humana, dos sentidos entre si, do espírito e da sensualidade como o canta o famoso poema das ‘Correspondências’.”¹⁵ No *ideal*, o tempo se atrela à teoria das *correspondances*, isto é, à correspondência entre o homem e a natureza. Nesse cenário o *ideal* remonta a uma síntese de sentido, anterior a qualquer separação, prossegue Gagnebin, como um tempo em que o elo entre imagem e sentido se fundia em uma harmonia infinita. A fusão entre imagem e sentido nos mostra um tempo *ideal* pleno e harmônico, em que o tempo não transcorre mais, contudo se imobiliza “no ritmo regular das ondas marítimas, imagem privilegiada da felicidade em Baudelaire.”¹⁶

No capítulo 10 do ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin desenvolve este ponto. Como o próprio nome sugere, a *correspondance* é o reconhecimento da correspondência e da coerência entre todas as coisas, é a união harmônica da linguagem e do indivíduo com o mundo. O *ideal*¹⁷ se apresenta acima

¹⁴ Cf. BENJAMIN, W. “A Modernidade”. *Sociologia*, pp. 92-122.

¹⁵ GAGNEBIN, J-M. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, p. 150.

¹⁶ *Ibidem*, p. 150.

¹⁷ Ao abordar o *ideal* na obra de Baudelaire, Benjamin recorre às anotações de Proust, considerado pelo filósofo um leitor incomparável das *Fleurs du mal*. Proust lembra que apenas poucos dias tomam forma de modo significativo na poesia baudelariana. Para Proust, “o tempo se desagregou em Baudelaire.” Estes poucos dias que estão presentes na obra são, para Benjamin, os dias do rememorar, que não possuem qualquer ligação com os demais, mas que se destacam do tempo. Cf. BENJAMIN, W. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, (10), *Obras Escolhidas III*, p. 131.

do tempo, já que essa harmonia se finca de modo independente dos aspectos circunstanciais e acidentais da história, e se consolida enquanto uma categoria suspensa no tempo. Este tempo luminoso, de harmonia ancestral, aponta para uma *vie antérieur*,¹⁸ capaz de garantir que as “*correspondances* se estabeleçam ao abrigo de qualquer crise,”¹⁹ ou seja, ao abrigo das crises de significação e do esfacelamento do sentido último e necessário. Ainda no ensaio em questão, Benjamin relaciona estas *correspondances* com um tempo pleno capaz de oferecer uma experiência no sentido forte do termo (*Erfahrung*). Elas se ligam à noção do *ideal*, assinalado por Baudelaire já na primeira secção de poemas, intitulada “Spleen et Ideal”.

Benjamin atenta ao fato de que a obra de Baudelaire não seria o que é caso fosse regida unicamente pelo êxito das *correspondances*, entretanto, o que a torna inconfundível é a ineficácia das mesmas. O *ideal* nos mostra o sentido e a harmonia de todas as coisas, enquanto o *spleen* lhe “opõe as turbas dos segundos”;²⁰ ocasionando o confronto da evidência de sentido do *ideal* com a historicidade de sua significação. No *spleen* a harmonia do *ideal* se quebra. O *spleen* é a consciência aguda da antiguidade do presente ou, em outras palavras, é a percepção da efemeridade do presente e o futuro, e o abatimento pelo qual o todo indivíduo moderno se vê acometido. Esta consciência do *spleen* consegue destacar o caráter transitório e efêmero da modernidade. Portanto, esta volta ao passado e este rememorar próprio do *ideal* só ocorre, para Benjamin, sob o olhar do *spleen*, um olhar melancólico que observa no presente um afastamento dessa harmonia passada ideal. O passado não é mais acionado como paradigma do eterno na modernidade, porém com a triste constatação daquilo que foi definitivamente perdido.

¹⁸ Cf. BAUDELAIRE, C. “La vie antérieur”. *Les Fleurs du mal*.

¹⁹ BENJAMIN, W. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, (10), p. 132.

²⁰ *Ibidem*, (10), p. 135.

Benjamin²¹ lembra que o termo *ideal* nos remonta a muitos séculos passados, a palavra de origem latina foi incorporada ao francês em 1578 (apesar de a palavra ser tão antiga quanto a filosofia), diz uma de suas anotações do *Exposé* de 1939 das *Passagens*.²² Este lembrete nos vem acoplado com uma pequena nota também acerca do termo *spleen*, palavra inglesa incorporada no francês em 1745 que significa literalmente “baço”. O *spleen* é um termo recente, um anglicanismo que tem sua história ao longo dos poucos anos que separa seu surgimento da poesia de Baudelaire. A anotação não comenta o significado do *spleen*, mas como veremos, o sentido do baço, reforça o sentimento melancólico daquele acometido pelo *spleen*. Assim sendo, enquanto o *spleen* nos trás para o presente, o *ideal* nos remonta a um tempo passado, cristalizado e tradicional. Ambos os tempos são essenciais para compreender essa tensão, entre a antiguidade e a modernidade, que a própria história dos termos *spleen* e *ideal* já nos aponta como significativas.

A marca da poesia baudelairiana é a figuração desse constante estado de angústia, fruto da insolubilidade da ambigüidade entre o *spleen* e o *ideal*, tensão esta que não se resolverá como se poderia supor. No início do ensaio *A Modernidade*, Benjamin nos mostra como esta “luta fantástica” é assumida por Baudelaire no próprio fazer poético. No poema *Le Soleil*, a pena do poeta se transforma numa esgrima, que golpeia o papel, num ato de combate propriamente heróico. Um duelo em que todo artista se vê envolvido, continua Benjamin, que luta solitariamente com

²¹ No *Exposé* (1939) introdutório à obra das *Passagens*, Benjamin destaca uma secção para a obra de Baudelaire – o sub-item “Baudelaire ou as ruas de Paris” – para explicitar em poucas linhas a importância de Baudelaire para este estudo arqueológico da modernidade. Iniciando com a epígrafe “Tudo para mim se torna alegoria” retirada do poema *Le Cygne*, Benjamin reforça nesta secção o carácter temporal da alegoria para a figuração baudelairiana da modernidade. A passagem é um resumo do que veremos neste primeiro capítulo da dissertação, isto é, a relevância da temporalidade alegórica para a justaposição da modernidade com a antiguidade. “‘Spleen e Ideal’ – no título deste primeiro ciclo das *Flores do Mal*, a palavra estrangeira mais velha da língua francesa foi acoplada à mais recente. Para Baudelaire não há contradição entre os dois conceitos. Reconhece no *spleen* a última em data das transfigurações do ideal, sendo que o ideal lhe parece a primeira em data das expressões do *spleen*.” BENJAMIN, W. “Exposé 1939”. *Passagens*, p. 63.

²² *Ibidem*, p. 63.

sua esgrima, buscando na cidade a fonte de suas rimas. Trata-se de uma luta entre o desejo de permanência e eternidade do tempo com o poder catastrófico da história; entre a força inevitável de destruição com o desejo de manter vivo, para o futuro, o tempo passado e presente; é uma luta, em última instância, contra o esquecimento.

Desse modo, as figuras alegóricas de alguns poemas das *Les Fleurs du mal* de C. Baudelaire, se revezam e se chocam com as aparições de imagens simbólicas de outros. Nas figurações alegóricas, se observa um apelo, a todo instante, e, às vezes, literalmente, a cada segundo,²³ da destrutividade do tempo; um tempo devastador, que ironicamente “lembra” da impossibilidade do rememorar em decorrência, precisamente, de um tempo vazio em que nada se soma ao homem além do seu próprio desenrolar. Neste sentido, longe de somente apontar para o *ideal* das *Correspondances*²⁴, a modernidade é apresentada igualmente pelo *spleen*, isto é, pela fragilidade da história enquanto história natural (*historia naturalis*),²⁵ e história do declínio.

Ao contrário da imagem simbólica em que sentido e imagem são instantaneamente reconhecíveis, a imagem alegórica não possui um sentido próprio ou intrínseco à sua forma, mas este precisa ser sempre construído. O aspecto histórico da alegoria, faz com que se exacerbe a mutabilidade das significações no transcurso do tempo. E, como será visto no segundo capítulo,²⁶ esta variabilidade do tempo impossibilita que o sentido alegórico seja cognoscível previamente, como no símbolo, pelo contrário, este é constantemente elaborado. Como na alegoria o sentido nunca é dado de antemão, a decifração de sua imagem sempre ocorre por meio da reflexão e

²³ Cf. BAUDELAIRE, C. “L’Horloge”. *Fleurs du mal*.

²⁴ Cf. BAUDELAIRE, C. “Correspondances”. *Fleurs du mal*.

²⁵ Cf. BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. O conceito de *historia naturalis* será retomado no capítulo 2. “Alegoria X Símbolo” dessa dissertação.

²⁶ Cf. será analisado no primeiro item do capítulo 2 dessa dissertação “2.1 Alegoria X Símbolo”.

da interpretação.²⁷ A alegoria exige um processo interpretativo, tanto do alegorista quanto do leitor – ou do espectador, no caso do teatro barroco – evidenciando que a reflexão intelectual não só está presente, todavia é essencial para que a significação da alegoria seja contemplado. No pólo oposto, a imagem simbólica, harmônica e eterna, apresenta em sua imagem a evidência e a imediatez de sentido. Não existe no símbolo uma quebra de significado, no entanto uma harmonia plena em que o sentido é claro, como assinala Benjamin em suas anotações do ensaio *Parque Central*, ao abordar essas diferenças:

O motivo fundamental para a produção de Baudelaire é a tensa relação existente entre uma sensibilidade extremamente refinada e uma contemplação extremamente concentrada. Isso se reflete teoricamente na doutrina das *correspondances* e na doutrina da alegoria.²⁸

A exigência de uma contemplação “extremamente concentrada” na alegoria decorre desse procedimento imprescindível para o desvelamento de seu significado. A alegoria necessita de interpretação, de meios reflexivos e de uma concentração intensa, uma vez que o sentido da imagem alegórica nunca é conhecido, mas construído de acordo com as exigências históricas. Cabe, portanto, aos personagens (ao alegorista, ao leitor e ao espectador) reconhecerem o sentido que é próprio da imagem alegórica em um dado contexto. Este sentido precisa ser a todo momento construído e reconstruído, significado e re-significado de acordo com as exigências de sua época, o que conserva a dimensão não-motivada da alegoria, e permite que sua imagem se mostre em seu tempo. O símbolo, por outro lado, mostra a unidade do ser e da imagem em sua imediatez. A evidência de sentido do símbolo é perceptível por uma “sensibilidade refinada”, e, reconhecível por todos sem a necessidade de

²⁷ Cf. BENJAMIN. “Antinomias do Alegorês”. *Opus Cit.*, pp. 196-199.

²⁸ BENJAMIN, W. “Parque Central”, (24). *Sociologia*, p. 138.

mediações interpretativas. Em última análise, “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa.”²⁹

A oscilação dessas duas esferas temporais, do *spleen* e do *ideal*, ao longo das *Fleurs du mal*, mostra uma relação privilegiada da modernidade com o tempo e com a morte.³⁰ Enquanto na imagem simbólica o *ideal* se apresenta em sua evidência de sentido, na imagem alegórica o *spleen* é apresentado sob o signo da morte e do esfacelamento desse sentido. A morte é a base da figuração alegórica, precisamente, por romper com plenitude do símbolo. A alegoria nos mostra que o sentido não nasce somente da vida, mas “que significação e morte amadurecem juntas.”³¹ Isso implica que a morte também pode ser posta como critério de significação, uma vez que, embora a ruína e o declínio remetam à morte, eles também revelam elementos constitutivos de sentido. Por isso, na visão de Benjamin, Baudelaire justapõe esses dois tempos já no título de abertura das *Fleurs du mal*, “Spleen et Ideal”:

Nesse título, em que o supremamente novo é apresentado ao leitor como um ‘supremamente antigo’, Baudelaire deu a forma mais vigorosa a seu conceito do moderno. Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a ‘beleza moderna’, sendo que o critério da modernidade lhe parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antiguidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar da Medusa para os gregos.³²

Ao justapor essas duas imagens, do *ideal* e do *spleen*, ocorre um paradoxo temporal, na medida em que esse jogo apresenta, simultaneamente, a imagem da destrutividade do *spleen* com a imagem da eternidade do *ideal*. Isto é, o tempo consagrado do passado é apresentado sob a ótica de sua efemeridade sobre o presente,

²⁹ TODOROV, T. “A Crise Romântica”. *Teorias do símbolo*, p. 269. Voltaremos a esta distinção entre o símbolo e a alegoria no capítulo 2 “Alegoria X Símbolo” da dissertação.

³⁰ Cf. GAGNEBIN, J-M. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. *Sete Aulas sobre Linguagem, História e Memória*, p. 149 e ss.

³¹ BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Romantismo”. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 188.

³² BENJAMIN, W. “Exposé 1939”. *Passagens*, p. 63.

ao mesmo tempo em que a imagem do presente é apresentada sob o triste olhar da iminência de sua futura destruição. A constante remissão a um tempo passado ideal sob o olhar da impossibilidade redentora deste passado do *spleen* causa um paradoxo em decorrência, precisamente, da petrificação do tempo ocasionada por esta alternância. Dizendo de outra forma, é ao mostrar a transitoriedade e a falta de permanência da *modernidade* no futuro que percebemos sua justaposição com o antigo, ou com a Antiguidade, segundo a citação benjaminiana.

Nesse sentido, a modernidade se relaciona com a antiguidade, não porque dependeria de algum modelo, porém porque a antiguidade revela à modernidade uma característica comum a ambas, a sua fragilidade (*Gebrechlichkeit*).³³ Como nos explicita Gagnebin, “é porque o antigo nos aparece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição”.³⁴ A justaposição temporal entre o *spleen* e o *ideal*, nos mostra que, antes de tudo, a modernidade se relaciona com a antiguidade devido à falta de permanência de ambas no futuro. A antiguidade já é ruína para o presente, no entanto, mesmo o presente mais novo já está fadado à destruição e à morte. É a fragilidade, a efemeridade ou a condenação à morte que revela a proximidade da antiguidade com a modernidade.

As imagens alegóricas da Morte nas *Fleurs du mal* trazem a tona este aspecto do declínio e da putrefação da vida, ou em outras palavras, mostram a “*faccies hippocrática* da história,”³⁵ evidenciando que a história também está condenada à morte. Isto implica que o presente histórico também está fadado às regras e ao ciclo da vida de nascimento, crescimento e morte; ele também é frágil e caduco e será ultrapassado algum dia. Dessa maneira, a temporalidade baudelariana, segundo

³³ Cf. GAGNEBIN, J-M. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. *Sete Aulas sobre Linguagem, História e Memória*, p. 149.

³⁴ *Ibidem*, p. 149.

³⁵ BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Romantismo”. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 188.

Benjamin, é eminentemente histórica, e, isto implica que o tempo em Baudelaire não é pensado como eterno, muito menos ambiciona uma permanência infinita no futuro. O tempo histórico é ruína, justamente por se apresentar como fragmento e não como totalidade.

A função da reabilitação da alegoria por Benjamin é, justamente, evidenciar esta temporalidade moderna pelo exemplo da obra de Baudelaire. Ao contrário de um tempo pleno e harmônico, o tempo moderno se mostra também por sua forma fragmentária, através de seus destroços e de suas ruínas. A fragmentabilidade que a alegoria apresenta, esclarece a intenção de Baudelaire que pretende, nas palavras de Benjamin,³⁶ ser o antídoto contra o tempo mítico. Antídoto contra a completude e a imediatez de sentido de um tempo único *ideal*, trazida pela imagem simbólica. Ao realçar a justaposição temporal na modernidade pela reabilitação da dimensão alegórica da lírica baudelariana, Benjamin está destacando, antes de mais nada, a interpenetração de ambas.

Vale ressaltar que Benjamin não defende a alegoria e o tempo do *spleen* como única expressão possível da modernidade, nem recusa o tempo simbólico enquanto tal, contudo exonera a redução do símbolo “a uma relação entre aparência e essência.”³⁷ O que Benjamin faz é insistir na existência e a correlação dessas duas esferas temporais na modernidade. Apesar de constituírem tensões bem diversas, Benjamin não intenta buscar contradições entre o *spleen* e o *ideal*, mas pensa-os como inseparáveis. A remissão a um tempo pleno e harmonioso, que a imagem do *ideal* nos evoca, só faz sentido dentro de um mundo em que não existe mais espaço para tal experiência na vida urbana do século XIX. Igualmente, o *spleen*, ou a melancolia, só se justifica quando sua crítica remonta, mesmo que não diretamente, a uma harmonia

³⁶ BENJAMIN, W. “Parque Central”, (24). *Sociologia*, p. 140.

³⁷ Cf. GAGNEBIN, J-M. “Alegoria, Morte e Modernidade”. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 35.

e uma correspondência do mundo das coisas. A consciência aguda da impossibilidade de reconhecer uma experiência plena na modernidade é spleenática, precisamente, por se revelar à luz desse *ideal*. Assim, a justaposição de imagens ocasionadas pelo par *spleen/ideal* não se anula ou se contradiz, porém se esclarece mutuamente enquanto uma ambigüidade marcante da vida moderna.

Para tornar mais claro o propósito de Benjamin com a reabilitação da alegoria baudelairiana, ou seja, como reabilitação da temporalidade e da historicidade, o próximo item deste capítulo abordará de modo mais detido o poema *Le Cygne*, considerado um exemplo do *spleen* moderno. Nele será possível observar como as alegorias da Morte, de Andrômaca e do Cisne se entrelaçam revelando numa denúncia das ilusões de plenitude. Trata-se de um poema melancólico, em que as ruínas e os destroços da modernidade não só comparecem no poema, porém constituem o próprio caminho dos personagens. A cidade em que o cisne caminha (Paris), bem como a cidade de que Andrômaca sofrivelmente se recorda (Tróia) são ambas cidades destruídas. No caso do cisne, em decorrência da forte urbanização de Paris e dos recentes massacres de 1848 e, no caso de Andrômaca, em decorrência da queda de Tróia e do subsequente exílio do povo troiano. No poema em questão, Benjamin consegue captar a força da aparição do *spleen* que, nas palavras do filósofo, “é a sensação que corresponde à catástrofe permanente”.³⁸

³⁸ BENJAMIN, W. *Opus Cit.*, (5), p. 126.

1.2 A temporalidade do *spleen*: análise do poema *Le Cygne*

“*Tout pour moi devient allégorie*”
Charles Baudelaire

Publicado em *La Causerie*, em 1860, o poema *Le Cygne* foi incluído na segunda edição de *Les Fleurs du mal* de 1861, fazendo parte da seção intitulada *Tableaux Parisiens*. Não pretendo dissecar aqui todos os elementos, estruturas e possíveis correlações desse intrigante e complexo poema de Baudelaire. Limitar-me-ei em analisar brevemente a figura do cisne, como uma alegoria do *spleen* e como representação da melancolia moderna. Eis a primeira parte do poema:

Le Cygne³⁹

A Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel);

Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l’eau de flaques,
Et brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s’étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s’éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux,

Un cygne qui s’était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

³⁹ Cf. BAUDELAIRE, C. “Le Cygne”. *Les Fleurs du Mal*.

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

O que salta aos olhos, logo de início, é a dedicatória ao escritor Victor Hugo, então exilado. Ao longo do poema o signo do exílio será constantemente retomado. Trata-se do que Schiller⁴⁰ definiu como *elegia sentimental*⁴¹ marcada, sobretudo, pela reflexão. O poeta sentimental reflete sobre a impressão que os objetos produzem sobre ele, o que culmina em duas representações e dois sentimentos discordantes, a realidade – que é seu limite – e a sua idéia – que é seu infinito. O poema *Le Cygne* é um poema de exílio e dos exilados e seu jogo de imagens intercala justamente as coisas e suas idéias.

A imagem de Andrômaca evocada no primeiro verso do poema reforça o sentimento de isolamento e privação a que a figura de Hugo já nos remetia. Esta interpretação provém da tradição grega, apresentada sobretudo na *Ilíada* de Homero, que nos retrata Andrômaca como a terna esposa de Heitor da Guerra de Tróia, mãe dedicada e personagem de singular personalidade. Durante a Guerra de Tróia, Andrômaca teve os sete irmãos e o pai morto e, um pouco antes da queda da cidade, Heitor também morre num duelo contra Aquiles. Após a morte do marido e da queda de Tróia, o filho de Aquiles, Neoptólemo – também chamado de Pirro – fez de Andrômaca uma de suas presas de guerra. Pirro matou o único filho, Astíanax, de Andrômaca e Heitor e levou Andrômaca para o Epiro, onde reinava. Assassinado em Delfos, onde foi consultar o oráculo, Pirro deixou Andrômaca com Heleno, irmão de

⁴⁰ Cf. SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*.

⁴¹ Cf. STAROBINSKI, J. “Le figures penchées: Le Cygne”. *La mélancolie au miroir*.

Heitor. Andrômaca foi então para Hélade, com o novo marido Heleno, tendo enfim um pouco de tranqüilidade ao reaver uma família troiana.

A alusão de Andrômaca no poema, porém, é retirada muitos séculos depois do Livro III da *Eneida* de Virgílio. O episódio alude ao encontro de Enéias, que costeava o litoral da região, com Andrômaca e o marido Heleno. Andrômaca, então, já havia passado por inúmeros infortúnios com a destruição de sua cidade, Tróia, a morte de todos seus familiares incluindo seu marido e o rapto de Pirro, e se encontrava em um momento pacífico. Enéias nos relata que apesar da suposta tranqüilidade de Andrômaca, ela ainda continuava a cultuar a memória do marido Heitor. Ao chegar ao porto, Enéias descreve:

- Deixando as naus e a praia, avancei além do porto.
Num bosque, à entrada da cidade, junto às águas de um falso Simois,
Andrômaca, por acaso, oferecia um sacrifício e dons fúnebres
às cinzas de Heitor, evocando-lhe os manes diante de um cenotáfio
coberto de verde relva. Consagrara-lhe dois altares, que lhe recordavam a dor.⁴²

Embora distante espacialmente e temporalmente de Tróia, de Heitor e de sua antiga vida, Andrômaca mantém sempre viva a memória de seu passado. Sua melancolia, assim como também a do cisne e a do poeta, permanece no tempo. Andrômaca continua sendo a fiel esposa de Heitor, cultua sua memória e lhe consagra não apenas um, mas dois altares, que edificam sua dor. Sua oferenda elucida a intenção, nada camuflada, de não deixar calar seu passado e sua história. Cabe lembrar que o nome Andrômaca (*Andromákhe*) vem de *andros* que significa literalmente homem viril, corajoso e *markhe* que significa combate, luta. Isto é, a palavra Andrômaca significa etimologicamente “a que luta como se fosse um

⁴² VIRGILIO. *Eneida*. Livro III.

homem”.⁴³ Se pensarmos na lembrança de Andrômaca como uma luta contra a inevitável força do tempo, conseguimos vê-la muito além de sua mera aparência de companheira de Heitor, e sua figura se eleva à de um herói, mais um herói esquecido da Guerra de Tróia. Andrômaca luta com toda sua dignidade e força – como se fosse um homem! – numa luta solitária contra o tempo que intenta a todo o momento apagar sua história.

Enéias prossegue seu relato e conta como Heleno, então marido de Andrômaca, havia construído uma cidade semelhante à Tróia para agradar à esposa. A cidade apresentada a Enéias era uma réplica de Tróia; “é simulata, feita para parecer Tróia, com seu próprio rio Xanto, um patético riacho seco”.⁴⁴ A lembrança de Tróia por Andrômaca sugere seu triste destino, pois “o saque de Tróia e o exílio dos troianos sobreviventes é como a expulsão de um paraíso que então continua a aparecer para os homens como um sonho irrecuperável.”⁴⁵ Mas, ao mesmo tempo em que as lágrimas melancólicas de um passado nostálgico de Andrômaca aumentam o volume do rio, elas também fecundam a memória do poeta.

Assim como a lembrança da cidade de Tróia, a lembrança da antiga cidade de Paris também vem à memória do poeta. O cisne só entra em cena quando o poeta cruza o novo Carrossel sem reconhecê-lo como parte de sua antiga cidade. Starobinski interpreta a curiosa figura do cisne, que no poema se destaca do asfalto seco e se prostra diante do céu frio como uma maneira de conjurar a passagem do tempo e sentir o peso da destruição. Pois, esse cisne não está caminhando sob uma cidade comum, todavia em meio a uma cidade destruída e em ruínas, numa Paris em

⁴³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*, p. 68.

⁴⁴ NELSON Jr., Lowry. “Baudelaire and Virgil: A reading of ‘Le Cygne’” IN: BARBOSA, J. A. *As Ilusões da Modernidade*, p. 43.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 43.

constante fazer-se. “Le vieux Paris n’est plus”,⁴⁶ diz um dos versos, e o cisne arrasta suas asas no chão grosseiro repleto de aflições. A melancolia, o *spleen*, freqüentemente representado com esse aspecto frio e seco, transparece no olhar que o cisne dirige ao céu. Não se trata de um olhar contemplativo, nem resignado, mas de um olhar que carrega as mais duras críticas. A dimensão vertical do cisne⁴⁷ aponta para uma ausência no céu, para um vazio desesperador que justifica as censuras lançadas pelo cisne.

A imagem do céu nos poemas de Baudelaire não se refere à busca de uma idealidade ou uma ascensão possível mas, pelo contrário, reforça a sua impossibilidade. Auerbach⁴⁸ ressalta como aparece esta imagem no poema *Spleen LXII*, dedicado à melancolia moderna. O céu fecha o horizonte como uma tampa “sobre o espírito gemebundo à mercê de longos tédios” trazendo um dia escuro e negro mais desesperador que qualquer noite. A terra é transformada numa masmorra úmida na qual a Esperança na figura de um morcego esvoaçante se debate por entre suas paredes pútridas. A chuva cria silhuetas de grades que enclausuram a todos, “e dentro de nós um povo emudecido de aranhas repulsivas, tecendo suas teias, simbolizam um desespero apático e profundo que se apossa de nós.”⁴⁹ O céu, longe de representar o infinito ou a promessa de algum tipo de salvação, simboliza o horror sem esperança do indivíduo moderno. O céu pesa como uma tampa, diz a primeira estrofe, e o poema finaliza com a Angústia despótica fincando sobre o crânio inclinado sua bandeira negra. Assim como no poema do *Spleen*, em *Le Cygne* a figuração do céu também se manifesta sob o emblema do desespero e da desesperança

⁴⁶ “Foi-se a velha Paris” - BAUDELAIRE, C. “Le Cygne”. *Charles Baudelaire/poesia e prosa*.

⁴⁷ “La dimension de verticalité, donnée par le cygne, indique au ciel un manque, une absence – analogues à celles que rencontrait le deuil d’Andromaque dans le mensonge du fleuve factice et dans le vide du cénotaphe.” - STAROBINSKI, J. *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁸ AUERBACH, E. “As Flores do Mal e o Sublime”. *Ensaaios de Literatura Ocidental*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 305.

enfazando, não uma idealidade, todavia a absoluta ausência de toda e qualquer idealidade na modernidade. Desse modo, quando o cisne surge no poema, ele emerge em meio a um ambiente estéril e sem esperança em que as promessas dos novos tempos já foram, há muito tempo, soterradas pela catástrofe. O caminhar do cisne em meio aos escombros e aos destroços remanescentes de uma cidade reitera o seu desconforto perante uma cidade estranha à sua memória.

Cabe aqui lembrar a forte urbanização da cidade de Paris, ocorrida no século XIX, que modificou significativamente sua fisionomia. Haussmann, então prefeito da cidade, dá início em 1859 à realização de seu projeto cujo ideal urbanístico almejava sua “modernização”. Sob o emblema do embelezamento e higienização da cidade, Haussmann destruiu bairros insalubres e alargou as avenidas no centro de Paris. As mudanças dessa reforma urbana tiveram um caráter radical, bairros inteiros foram demolidos, moradores foram desalojados e diversos prédios foram erguidos no centro. A haussmanização de Paris foi a resposta dada pela classe dominante frente aos constantes levantes populares que, nas barricadas de rua, se ergueram desde as Revoluções de 1830. O barão se autoproclamava um artista demolidor, que não destruiu Paris, mas a terminou. Segundo Löwy,⁵⁰ Benjamin segue na contramão desse pensamento, denunciando o caráter destruidor e violento causado pela política haussmaniana, que mistifica a ideologia burguesa do progresso. Benjamin ainda ressalta a perda da experiência coletiva e histórica dentro dessa nova ordem social imposta. As vantagens dessa mudança urbana em Paris ficaram circunscritas a um setor ínfimo da sociedade: à classe privilegiada – que se beneficiou, e muito, das especulações imobiliárias⁵¹ decorrentes dos novos *boulevards*.

⁵⁰ Cf. LÖWY, M. “La ville, lieu stratégique de l’affrontement des classes” IN : SIMAY, P (org.) *Capitales de la modernité : Walter Benjamin et la ville*.

⁵¹ A especulação imobiliária ocorrida na época é descrita com primazia também por Louis Aragon no capítulo “A Passagem da Ópera” em seu livro *O Camponês de Paris*.

A arquitetura de Haussmann gerou a perda de singularidade das regiões da cidade de Paris uma vez que se homogeneizaram as ruas e as avenidas. A artificialidade toma conta dessa nova cidade, como constatam Dubech e D'Espezel⁵² ao observarem a arbitrariedade de uma avenida que começa não-importa onde para chegar a lugar nenhum. A antiga fisionomia de Paris, de um aglomerado de pequenas cidades e bairros se esvai completamente cedendo lugar à modernidade. Seguindo essa linha, Julius Meyer, ao comentar a obra de Haussmann, radicaliza a sensação do habitante diante da nova cidade, já que “cada pedra carrega o signo do poder despótico.”⁵³ E cada uma dessas pedras erguidas despoticamente soterra o cisne em sua lembrança. Ele caminha pela cidade com passos largos na incansável tentativa de avistar, nessa cidade estranha, seu antigo lar.

A lembrança destas duas cidades vem dar conta da dor, tanto de Andrômaca quanto do cisne, pois ambos estão diante de um cenário hostil, mas que, ao mesmo tempo, traz para a memória reminiscências de seu passado. O par de adjetivos “fecundo” e “fértil”, no primeiro verso da segunda estrofe, são redundantes porque se referem, segundo Brombert, “à natureza soteriológica de rememoração”.⁵⁴ A melancolia de ambos os personagens é uma melancolia fértil por ser capaz de fecundar a memória. Ambos os personagens personificam duas faces da melancolia: melancolia pela lembrança de um tempo e de uma cidade que não estão mais diante de nossos olhos e, também, melancolia de perceber que os elementos fragmentados e despedaçados da cidade ativam na memória algo adormecido.

⁵² De acordo com as anotações de Benjamin nas *Passagens* (Caderno E), são uns dos primeiros a relatarem o aspecto destruidor das experiências coletivas e históricas ocasionadas pela arquitetura de Haussmann. Cf. BENJAMIN, W. “Caderno E”. *Passagens*.

⁵³ “Chaque pierre porte le signe du pouvoir despotique” MEYER, Julius, 1869 IN: LÖWY, M. *Opus Cit.*, p. 27.

⁵⁴ BROMBERT, V. “‘Le Cygne’ de Baudelaire: Douleur, Souvenir, Travail” IN : BARBOSA, J. A. *As Ilusões da Modernidade*, pp. 49/50.

Mas o poema prossegue, eis sua segunda parte:

II

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme Hélénius !

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Aussi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autre encor !

O cisne sente que há algo perdido que não será recuperado. Na segunda parte, o poema volta-se para todos aqueles que perderam algo que não se encontra mais. O poeta pensa nos que perderam o próprio país, em Andrômaca arrancada das mãos do marido e que perdeu seus familiares e sua pátria, nos negros que perderam sua África e sua liberdade, nos marujos esquecidos numa ilha e “a quiconque a perdu ce qui ne se retrouve”. O poeta constata que sua própria cidade muda rápido demais, transformando tudo em alegoria. Por outro lado, os sentimentos do poeta, que pesam sobre ele, são os mesmos de antes. Neste primeiro verso há uma suspensão do tempo

pelo poeta diante da paralisia causada pelos blocos e pelas pedras da cidade. A *allégorie*, que rima com *mélancolie*, parece se petrificar entre as duas rimas monossilábicas *blocs* e *rocs*. O tempo é paralisado numa tradição poético-filosófica em que “rien n’a bougé”. Nada mudou porque a melancolia sentida permanece sempre a mesma. E é, justamente, na imobilidade desse tempo que a alegoria melancólica será sentida, tanto por Andrômaca, como pelo cisne, como pelo poeta. Uma sorte irremediável, “qui donne à penser que le Diable/ Fait toujours bien tout ce qu’il fait!”.⁵⁵

Poderíamos dizer que o *spleen*, ou a melancolia, nos fornece um panorama predominantemente crítico, no entanto, apenas ao lançar sobre si mesmo e sobre o mundo um olhar de Medusa, que paralisa e petrifica. A melancolia apresenta um duplo aspecto: a exaltação e o abatimento. Esta dupla virtualidade compartilha de um mesmo temperamento, como se um desses estados extremos fosse acompanhado eminentemente pela possibilidade do estado inverso. O *spleen* é exaltação de um tempo passado glorioso e o abatimento de sua impossibilidade no presente.

O sentimento de exílio volta a ser anunciado logo no início da segunda parte. Exílio subjetivo do poeta que sente a passagem do tempo de sua cidade ao mesmo tempo em que sente a permanência de seu sentimento. Em paralelo com o terceiro verso da segunda estrofe da primeira parte, “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville/Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel);”, as duas primeiras estrofes da segunda parte, “Paris change ! mais rien dans ma mélancolie/N’a bougé !”, expressam a paralisia do poeta por entre as imagens de mudança que a cidade lhe impõe. Mudanças físicas referentes ao início do processo de urbanização da cidade de

⁵⁵ BAUDELAIRE, C. “L’Irrémédiable”. *Fleurs du Mal*.

Paris, mas também imobilidade de ação diante das imagens mnemônicas do passado – que invadem o poeta numa inesgotável melancolia.

Estas “queridas recordações”, como Baudelaire ironicamente coloca, não surgem como belas ilustrações de um passado feliz, ou como repletos de sentido para o presente – ainda que se tratem de recordações de momentos prósperos – mas antes como um peso, “mais pesado que rochas” diz ele, que paralisa o sujeito no cultivo de uma dor interminável. Nesse sentido, passado e presente possuem uma forte ligação dialética, visto que a imagem do passado é evocada em sua justaposição com a imagem do presente. Seguindo a esteira interpretativa de Benjamin⁵⁶ ao analisar o poema, a forma de exposição alegórica de Baudelaire possibilita, justamente, que essas imagens do passado e do presente se interpenetrem mutuamente. A nova Paris construída por Haussmann, assim como a nova Tróia construída por Heleno, com a intenção de estabilidade e eternidade, são postas em cheque para iluminar a debilidade e a caducidade do que ainda está em construção. Apesar de serem novas na ordem temporal, nenhuma das duas cidades possui nada de propriamente novo no sentido forte do termo.

De acordo com Benjamin, o que se destaca neste poema de Baudelaire é sua capacidade de registrar imagetivamente a relação existente entre modernidade e antiguidade. Ou, em outras palavras, Baudelaire ilustra como que nos elementos novos e ainda em construção existe uma imanência de destruição e de morte. Essa justaposição de imagens, antigas e novas, atinge o poeta sensorialmente, fazendo-o sentir a fragilidade da cidade moderna. A cidade, em constante movimento “torna-se frágil como vidro,”⁵⁷ mas, ao mesmo tempo, “transparente como vidro”.⁵⁸ Em última análise, é a *transitoriedade* da cidade moderna que a aproxima da antiguidade.

⁵⁶ Cf. BENJAMIN, W. “A Modernidade”. *Sociologia*, p. 106.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 106.

Fragilidade e debilidade, dirá Benjamin, que tornam evidente a efemeridade não só do passado consagrado como também a efemeridade do presente e do porvir ainda em constituição. Assim, as lembranças desse passado são transformadas alegoricamente em um estado angustiante de impotência, não deixando espaço para qualquer tentativa de subterfúgio. Para parafrasear Benjamin⁵⁹ é a tristeza do que foi e a desesperança do porvir.

Na segunda estrofe retorna-se à imagem do cisne caminhando pela cidade. Starobinski⁶⁰ indica que nessa segunda parte o cisne é retomado pelo possessivo, ele se torna “*mon grand cygne*”, marcado pela loucura e pela hipérbole ambígua do “ridicule et sublime” marginalizado. O cisne se oprime diante do Louvre, diante de sua própria cidade a qual deveria acolhê-lo, e o poeta pensa neste cisne, com seus gestos loucos de um exilado que não finda em seu desejo sem trégua de reconciliação. É possível aqui retomar o emblema do exílio do literato Victor Hugo, visto que não fica claro onde se localiza essa ausência do espírito a que o poeta alude; no seu irrevocável exílio?, ou na “*vraie patrie*”? Em outras palavras, a ausência que o cisne tanto clama é a ausência sentida pelos exilados no exílio?, ou pelo exílio do povo em sua própria pátria? Starobinski admite as duas interpretações. Mas ironicamente lembra que Hugo, mesmo exilado, continuava utilizando o idioma e a linguagem dos que o exilaram, numa constante dialética de identidade e estranheza com sua pátria.

O signo do exílio também é perceptível quando observamos no personagem do cisne um paralelo com a figura do albatroz, presente em um dos poemas iniciais das *Fleurs du mal*. Assim como o cisne, o albatroz também não é representado de modo grandioso. Seu vôo majestoso, característica peculiar desta ave, é posto de lado para dar destaque à maneira desajeitada com que o albatroz tenta se firmar na proa do

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ STAROBINSKI, J. *Op. cit.*, p. 59.

navio. A representação degradante do albatroz, bem como da do cisne, evidencia como ambos estão deslocados de seu habitat natural. Nenhum dos dois se lança aos ares, muito pelo contrário, ambos são representados no chão, e, de modo ridículo. A estrofe seguinte confere o tom dessa permanente dor do exilado: a lembrança de Andrômaca na seqüência do terceiro verso reforça a imagem do cisne como débil e fraco. Segundo Lowry, a figuração de Andrômaca é incorporada à própria representação do cisne, uma vez que “ambos estão ironicamente livres: Andrômaca não está mais escrava, o cisne não está mais confinado em sua gaiola. Mas para que serve a liberdade? Andrômaca construiu com Heleno uma pequena Tróia que serviu como uma gaiola para aprisioná-la no passado. O cisne escapou, não para seu *beau lac natal*, mas para um confinamento num ambiente hostil: uma desagradável rua seca, áspero chão, um riacho sem água”.⁶¹

A referência a Andrômaca mostra a figura de uma longa tradição consagrada. Ao celebrá-la, o poema se entrega a uma memória cultural monumentalizada. Retoma-se, assim, na seqüência, a história de Andrômaca, sua enorme tragédia, que novamente conduz o leitor ao encontro de Enéias e Andrômaca no épico de Virgílio. Pois, em decorrência das inúmeras perdas de Andrômaca nos vem à memória seu comovente lamento. Ela confessa a Enéias quase em prantos que feliz foi a filha de Priamo, condenada a morrer junto aos altos muros de Tróia! Esta não sofreu o fardo de ser sorteada pelos gregos, nem de ter sido mantida como escrava após tantos infortúnios. O destino não concedeu a Andrômaca a morte digna, todavia o triste e penoso caminho da rememoração e a difícil tarefa de manter viva, por meio da melancolia, a história de um povo desafortunado. Do mesmo modo que Andrômaca, incontáveis são os personagens condenados a este árduo rememorar. O cisne, que

⁶¹ NELSON Jr., Lowry. *Op. cit.*, p. 44.

finalmente conseguiu sair de sua gaiola, caminha sobre a cidade na esperança de reencontrar sua antiga morada. A negra, magra e doente, procura os antigos coqueirais de uma África esquecida. Toda essa sucessão de imagens oferece ao poeta um espetáculo de seres, eles mesmos oprimidos, devastados e assolados em seus corpos e em suas próprias almas. O poeta confessa exilar-se na floresta com essa lembrança que lhe enche de dor, e pensa nos marujos e em todos estes órfãos que secam e definham como uma flor! A dor de Andrômaca se junta a esta representação da servidão e da humilhação dos corpos profanados, destituídos de sua dignidade e de seu valor. A última estrofe do poema reitera a desolação, não são apenas estes os condenados ao rememorar melancólico, mas “tantos outros ainda!”.

Conforme nos mostra Benjamin,⁶² a melancolia sentida pelos personagens é exposta no poema de modo alegórico, pois é na justaposição do tempo moderno com o antigo que Baudelaire inaugura uma configuração da modernidade. Ao ser aproximado do antigo, o moderno é evidenciado enquanto efêmero, ou seja, enquanto caduco e obsoleto, precisamente, por sua falta de permanência para o futuro. O moderno que deveria, justamente, mostrar o *novo* ao mundo nada mais faz do que reafirmar a fugacidade de sua conservação, não acrescentando em nada ao já sabido. Assim como o antigo se tornou velho para o presente, o novo moderno também já nasce em meio à certeza de que será ultrapassado em breve. A nova cidade de Paris, construída por Haussmann com a pretensão de eternidade e de ultravida acima do curso do tempo, é denunciada enquanto caduca por Baudelaire. As modificações urbanísticas da cidade provocaram uma notável transformação na percepção do homem moderno da cidade, exigindo um preço humano muito alto. Do mesmo modo,

⁶² Cf. BENJAMIN, W. *Opus Cit.*

a melancolia do cisne em nada adiciona à melancolia de Andrômaca, já que ambas refletem o mesmo abatimento inevitável ao qual estão fadadas. Para Benjamin, a alegoria do poema apresenta uma imagem do novo remetendo ao velho e do velho remetendo ao novo permitindo uma justaposição de imagens que cria o contorno do que será denominado de modernidade. Portanto, a modernidade, fora sua aparência, em nada se constitui enquanto novo, mas se define por sua antiguidade. E é somente nessa ruptura temporal ocasionada pela justaposição da modernidade com a antiguidade que se forma uma nova imagem histórica. Em última instância, pode-se afirmar que a modernidade é, primeiramente, antiga.

O poema *L'Irrémédiable* volta a tocar na constatação de que estamos condenados, descendo sem lâmpada para o abismo. Estas inquietações melancólicas também reaparecem nos escritos nomeados *Fusées*, em que ao ver os navios diante do cais alguém nostalgicamente ouve numa língua muda o desespero: “Quando partiremos rumo à felicidade?”.⁶³ Todavia, se há algo irremediavelmente⁶³ perdido, há também nas ruínas e nos destroços de uma cidade destruída indícios de uma materialidade anterior.⁶⁴ O instante presente, por mais estilhaçado que seja, guarda em suas entranhas vestígios de seu passado. O *spleen* personificado no cisne e em Andrômaca possui esse movimento. Ao mesmo tempo em que sente a efemeridade do tempo moderno e pressente sua ruína, também se volta aos destroços da cidade como uma maneira de restituir os fenômenos de sua história. O cisne pode ser visto sob este prisma. Em oposição à idealidade, sem dúvida, mas, sobretudo, como denúncia de um tempo. A cidade muda, novos palácios são erguidos a todo momento, contudo, a

⁶³ Cf. STAROBINSKI, J. “Ironie et réflexion : L’Héautontimorouménos et L’Irrémédiable”. *La mélancolie au miroir*.

⁶⁴ “Le lieu, l’instant présent suscitent brusquement tout un étagement de sites et de moments antérieurs, toutes une durée révolue, marquée par la destruction, le deuil, la perte : cet espace antécédent n’a pour soutien et pour garant que la mémoire du poète. ” - STAROBINSKI, J. “Le figures penchées : Le Cygne”. *Opus Cit*, p. 57/58.

melancholia permanece. A “temporalidade melancólica”⁶⁵ se situa, assim, num tempo interior aos personagens distinto do movimento exterior das coisas.

⁶⁵ Como explicita Starobinski: “Le mélancolique perd le sentiment de la corrélation entre son temps intérieur et le mouvement des choses extérieures. Il se plaint de la lenteur du temps : ‘Rien n’égale en longueur les boiteuses journées’ (Spleen II). Mais souvent le mélancolique sent qu’il retarde dans sa réponse au monde. Souvent il éprouve une entrave qui l’immobilise, face au spectacle extérieur qui s’accélère vertigineusement. ‘Paris change ! mais rien dans ma mélancolie/ N’a bougé’... L’asynchronie, le *tempo* désaccordé du ‘cœur d’un mortel » et de la ‘forme d’une ville’ sont l’une des plus saisissantes expressions de l’état mélancolique.” - STAROBINSKI, J. *Op. cit.*, p. 64.

2. Alegoria X Símbolo

*A alegoria mostra ao observador a fâcies
hipocrática da história como protopaisagem
petrificada. A história em tudo o que nela desde
o início é prematuro, sofrido e malgrado, se
exprime num rosto – não, numa caveira.*

Walter Benjamin

O *Trauerspielbuch*⁶⁶ de Benjamin, apresentado como tese de livre-docência à Universidade de Frankfurt em 1925, teve uma recepção áspera.⁶⁷ Não só foi recusada como também o seu aspecto crítico foi completamente ignorado. Apesar dos problemas que envolvem sua aceitação, o livro em questão nos auxilia a compreender o estatuto da alegoria na obra barroca, bem como, ilumina sua posterior discussão acerca da alegoria baudelariana. Nesta tese, Benjamin pretende nada menos que mostrar a imagem de horror que emana do drama barroco, aspecto este ignorado pela recepção do século XVII que classificou o teatro como uma tragédia (*Tragödie*) – no sentido clássico do termo – como, segundo moldes aristotélicos, uma tragédia falha e mal feita. Na releitura benjaminiana do teatro barroco, o caráter alegórico é revisto como possibilidade de trazer para o presente outra imagem dessas obras barrocas, reabilitando, deste modo, o gênero dramático. Pois, ao se resgatar a imagem do horror – alegoricamente apresentada – é possível vislumbrar outro espectro de significação do drama, este não mais enquanto uma imitação mal feita da tragédia, todavia enquanto elemento crítico de uma realidade histórica.

Toda discussão de Benjamin com a reabilitação do gênero dramático do barroco está envolta por uma discussão temporal – vista em parte no primeiro capítulo dessa dissertação – da oposição entre a forma alegoria com a forma simbólica. Assim como na poesia de Baudelaire há um uso explícito da alegoria para a figuração da modernidade, o barroco também se apropria da alegoria para a figuração de sua época. A forma de apresentação alegórica do barroco insiste na transitoriedade, na

⁶⁶ BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*.

⁶⁷ De acordo com Bolle, o problema da aceitação da tese de livre-docência de Benjamin revela também um recalque do drama barroco produzido pela República de Weimar. “Depois da Guerra Mundial, perdida, houve na Alemanha um recalque da história, manifesto na tentativa de restauração do Classicismo de Weimar. (...) A falta de estudo das peculiaridades do *Trauerspiel* barroco e a tentativa de classificá-lo como drama renascentista são indícios de insuficiências metodológicas e, ao mesmo tempo, de uma atitude de recalque.” – BOLLE, W. “Historiografia da Modernidade: dois modelos”. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 108.

mutabilidade e na efemeridade da ligação entre imagem e sentido. E será, justamente, esse abismo entre a significação e a imagem que legitimará a emergência da imagem alegórica como manifestação do horror, do declínio e da história como história do sofrimento.

Neste item propõe-se investigar brevemente como a concepção alegórica do *Drama Barroco* possibilita uma reconstrução histórica crítica do teatro barroco e ilumina as formulações posteriores acerca da reabilitação alegórica moderna de Baudelaire. Serão vistas as proximidades da estrutura alegórica barroca com a alegoria moderna e, em seguida, algumas diferenças apontadas pelo filósofo entre ambas. Para tanto, recorre-se a três textos principais de Benjamin: a segunda parte do livro do *Drama Barroco*, intitulada “Alegoria e Drama Barroco”, o estudo “Parque Central” e o “Caderno J” do livro das *Passagens*, intitulado “Baudelaire”. No primeiro momento desse capítulo, será abordado como Benjamin elabora – em sua tese do *Drama Barroco* – uma apropriação da forma alegórica do barroco, ao rever a concepção classicista, sobretudo, a transmissão equivocada do conceito classicista de símbolo. No segundo momento do capítulo, será analisado brevemente o estatuto da alegoria barroca, apontando algumas aproximações e distinções entre a alegoria barroca e a alegoria moderna.

2.1 Alegoria X Símbolo

“O classicismo buscava o humano como suprema plenitude do ser, mas por desprezar a alegoria, só abraçou, tentando realizar esse anseio, a miragem do simbólico”.

Walter Benjamin

Benjamin abre a primeira parte do capítulo “Alegoria e Drama Barroco” do *Drama Barroco* violentamente, afirmando que por mais de um século a filosofia da arte foi dominada por um usurpador que ocupou o poder através de “um conceito de símbolo que exceto no nome nada tem em comum com o conceito autêntico”.⁶⁸ No entanto, afirma que é precisamente esse uso deturpado do símbolo que permite investigar os meandros das formas artísticas, inclusive da alegoria. Seguindo ainda nosso autor:

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica de impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo.⁶⁹

O problema principal dessa deturpação do conceito de símbolo é a simplificação de sua forma a uma mera “relação entre manifestação e essência”.⁷⁰ O abuso ocorre sempre que numa obra de arte a manifestação de uma idéia é caracterizada como símbolo, ou seja, sempre que há uma unidade indissociável entre elemento sensível e supra-sensível. Benjamin ressalta que essa indissociabilidade impossibilita uma reflexão crítica uma vez que o paradoxo do símbolo teológico⁷¹ se perde. Juntamente com esse conceito vulgar de símbolo, “o classicismo desenvolve

⁶⁸ BENJAMIN, W. “Alegoria e Drama Barroco”. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 181.

⁶⁹ BENJAMIN, W. Símbolo e Alegoria no Classicismo”. *Opus cit.*, p. 182.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 182.

⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 182.

sua contrapartida especulativa, a do alegórico.”⁷² Uma clara teoria do alegórico não foi elaborada na época, e é legítimo descrever seu surgimento como especulativo, visto que o alegórico pretendia fornecer o fundo contra o qual o simbólico pudesse destacar-se. Ao citar Goethe, Benjamin grifa sua reflexão negativa sobre a alegoria:

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir.”⁷³

Nesta famosa distinção entre alegoria e símbolo, Goethe introduz pela primeira vez esta oposição para o âmbito poético.⁷⁴ A citação ressalta a insistência de Goethe na passagem do particular ao geral, obrigatória para o símbolo, porém, igualmente presente na alegoria. A natureza lógica entre simbolizante e simbolizado se mantém nos dois casos, sendo o modo de evocação do geral pelo particular o que os distingue. É justamente nessa passagem do particular ao geral que mostra a imediatez de sentido do símbolo, contrariamente à arbitrariedade e às deficiências que a alegoria salienta, ao se mostrar incapaz de estabelecer a necessidade da relação entre imagem e sentido. A natureza da arte simbólica está em conformidade com a própria natureza da poesia, afirma Goethe, ao passo que na alegoria a imagem se encontra apenas como um exemplo do universal.

Neste contexto, a alegoria se traduz por sua deficiência, por sua arbitrariedade, em contraponto a imediatez da relação entre imagem e sentido do símbolo, pois a alegoria sempre significa um conceito alheio a ela, enquanto o símbolo é. Todorov ao estudar a elaboração da teoria simbólica constata, “o símbolo é, a alegoria significa; o

⁷² BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Classicismo”. *Origem do Drama Baroco Alemão*, p. 183.

⁷³ GOETHE IN: BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Classicismo”. *Opus Cit.*, p. 183.

⁷⁴ Todorov também analisa essa passagem de Goethe – Cf. TODOROV, T. “A Crise Romântica”. *Teorias do Símbolo*.

primeiro funde significante e significado, a segunda os separa.”⁷⁵ A alegoria por designar algo de maneira histórica e circunstancial separa a ligação necessária entre imagem e sentido enquanto o símbolo encarna o próprio ser e a própria essência da verdade. O movimento do símbolo está em perfeito acordo com a natureza, isto é, a imagem produzida pelo símbolo revela a verdade; já a alegoria fica restrita a uma significação histórica e parcial que em nada compartilha com a representação do imutável do símbolo. Estas características convergem para o que o classicismo denominou de relação imotivada e motivada entre sensível e inteligível do símbolo e da alegoria, respectivamente. No caso da alegoria ela é sempre imotivada, pois a alegoria nunca pretende uma imagem fidedigna do inteligível, e, no caso, do símbolo esta relação é sempre motivada, uma vez que imagem evocada do símbolo é sempre desvelamento da verdade.

A leitura da completude e da auto-suficiência do símbolo estabelece outro elemento de cisão com relação à alegoria: a sua forma de designação. Devido à insuficiência constitutiva da análise classicista da alegoria, seu modo de designação é direto na medida em que é imprescindível para sua significação. “A alegoria significa diretamente, isto é, a única razão de ser de sua face sensível é transmitir um sentido.”⁷⁶ Já o símbolo, que existe por si mesmo e que se basta a si mesmo, se vier a designar algo será sempre de modo indireto, pois essa significação não mudará substancialmente sua ordenação interna.

Ao analisar a formulação do símbolo no período em questão, Todorov destaca três diferenças fundamentais entre alegoria e símbolo sustentadas principalmente por Goethe para a validação do símbolo como forma artística por excelência e como linguagem poética única de manifestação do belo. Primeiramente, o símbolo se

⁷⁵ *Ibidem*, p. 269.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 254.

configura como transitivo enquanto a alegoria de maneira intransitiva por pressupor um predicado fora de si que lhe signifique. Segue-se dessa primeira distinção a forma de designação da alegoria, que ocorre de maneira direta e necessária, em oposição à designação indireta e não essencial do símbolo. A segunda distinção se refere à organicidade e naturalidade do símbolo, diferindo do modo arbitrário com que se convencionou a alegoria. Goethe apresenta esta tese ao constatar a arbitrariedade com que são estabelecidas as alegorias, seu jeito casual e imotivado; diferentemente do símbolo que se forma de seu vínculo indissociável com a natureza. A terceira e última diferença reside na percepção dessas duas formas. No caso da alegoria esta ficaria circunscrita aos elementos racionais, interpretativos e reflexivos; enquanto no símbolo sua percepção se concentraria no campo da intuição, isto é, na apreensão intuitiva do sensível.

Assim sendo, o século XVII elaborou um conceito de símbolo como “produtor, intransitivo, motivado; que é e significa ao mesmo tempo; (cujo) conteúdo escapa à razão: exprime o indizível. Por outro lado, a alegoria é, evidentemente, já acabada, transitiva, arbitrária, pura significação, expressão da razão.”⁷⁷ Dessa maneira, o sentido que a alegoria pode expressar nessa teoria é finito, acabado e de certo modo, passível de ser esgotado. O símbolo, por outro lado, é infindável em sua significação, é ativo e vivo enquanto a alegoria é morta e inerte. Goethe insiste com maior vigor nas distinções entre os processos psíquicos de produção e recepção do símbolo e da alegoria do que nas diferenças lógicas das próprias obras. A diferença fundamental entre ambas reside especialmente nisso, na maneira como se interpreta, ou na terminologia de Goethe em como se passa do particular para o geral.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 260.

O fundamento dessa teoria simbólica sintetizada pela citação de Goethe é a autodeterminação e a auto-suficiência da obra de arte. A arte necessita fundar-se em si mesma e, portanto, se constituir de modo independente. A essência do belo consiste em sua completude em si.⁷⁸ Toda e qualquer formulação de arte que pressuponha uma alteridade é excluída para se afirmar à finalidade interna inerente a toda obra verdadeira. O símbolo deve ser “considerado como um todo existente por si mesmo que, como a grande natureza, tem sua finalidade em si mesma e existe por si mesma”.⁷⁹ Natureza e obra têm em comum o fato de possuírem estruturas internas auto-suficientes, de se constituírem enquanto totalidades fechadas, ou em outras palavras, enquanto universos integrais. Do mesmo modo que a natureza não necessita de nada além dela mesma para significá-la, a obra de arte também só existe e se explica por si mesma, não precisando de nenhum predicado fora dela. O belo buscado pela obra artística não exige um fora de si, contudo, possui uma completude e uma finalidade interna, sendo a autonomia de uma totalidade condição necessária de sua beleza. Desta forma, a auto-suficiência do símbolo se entrelaça com a composição interna do belo. Todorov é ainda mais incisivo chegando a dizer que *totalidade*, *belo* e *símbolo* se tornam praticamente sinônimos na teoria do símbolo. Nem o belo, nem o símbolo possuem predicados fora de si e, conseqüentemente, não podem ser definidos por razões externas a si próprios. O belo, assim como o símbolo, é inútil pela ausência de finalidade que possui e, neste sentido, pode-se dizer que é *intransitivo*. A perfeição da obra artística está na intransitividade do belo, em sua falta absoluta de predicado. De maneira análoga, o símbolo também é intransitivo e se mostra em sua evidência de sentido, nessa “clareza com a qual se manifesta aos olhos”.⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem*, p. 202.

⁷⁹ Moritz IN: *Ibidem*, p. 204.

⁸⁰ Moritz IN: *Ibidem*, p. 207.

A alegoria ficou renegada, assim, à sentença dos juízos classicistas, que não se detiveram ao estudo da expressão alegórica original, porém a utilizaram como contraponto conceitual do símbolo. De acordo com Benjamin, apenas ao se voltar a leitura do textos barrocos originais é possível “reencontrar, intacta, a força da intenção alegórica”.⁸¹ Ao contrário, do uso vulgar do símbolo, a apoteose barroca se consume no movimento dos extremos. Na seqüência de suas reflexões acerca de Goethe, Benjamin retoma Creuzer, não exatamente por sua definição de símbolo e alegoria, mas pelos indícios de obscuridade de sentido que ela deixa.

Creuzer utiliza a distinção entre símbolo e alegoria para construir uma revalorização do mito, que será criticada por Benjamin. Na introdução a *Simbólica e Mitológica* de 1810, Creuzer também encontra no símbolo, simultaneamente, produção, intransitividade, expressão do infinito (ou do indizível), e, o que significa e é ao mesmo tempo. Entretanto, a articulação peculiar de Creuzer é associar o par símbolo-alegoria a uma categoria do tempo. Numa formulação muito próxima da de Schelling,⁸² Creuzer compara o símbolo ao relâmpago que repentinamente ilumina a noite escura:

A diferença entre essas duas formas (símbolo e alegoria) deve ser situada na instantaneidade, que está ausente na alegoria. Uma idéia se manifesta no símbolo num momento e integralmente, e atinge todas as forças de nossa alma. É um raio que cai diretamente das profundezas obscuras do ser e do pensamento em nossos olhos e que atravessa toda a evolução que toma o pensamento oculto na imagem. Aquela é a totalidade instantânea; esta, a progressão numa série de momentos.⁸³

⁸¹ BENJAMIN, W. *Opus Cit.*, p. 184.

⁸² O conceito de símbolo de Schelling, exposto em sua obra *Filosofia da Arte*, também é trabalhado por Todorov. No entanto, a análise de Schelling não parte unicamente da oposição goethiana entre alegoria e símbolo, mas inclui as considerações de Kant entre o par conceitual esquemático e simbólico. Nesta junção Schelling unifica ambas as considerações sob a relação tripla entre o esquemático, o simbólico e o alegórico, embora o sentido dos termos não corresponda *ipsa literis* nem às categorias de Goethe nem às de Kant, mas se estruture com nuances particulares de sua filosofia da arte. Cf. TODOROV, T. *Opus Cit.*, pp. 261-267.

⁸³ A título de esclarecimento do contexto mitológico ao qual Creuzer se refere na citação reproduzo-a na íntegra: “A diferença entre essas duas formas (símbolo e alegoria) deve ser situada na instantaneidade, que está ausente na alegoria. Uma idéia se manifesta no símbolo num momento e integralmente, e atinge todas as forças de nossa alma. É um raio que cai diretamente das profundezas

O símbolo é instante e comunga com a doutrina do símbolo classicista, pois o instante se mostra como um todo completo em si. O tempo do símbolo se converte em um instante, e como o sentido simbólico se encerra em si mesmo, é apenas neste instante que a idéia se manifesta. O símbolo é instante como o raio em que cai das profundezas, já que este raio se exprime numa totalidade instantânea, e, não numa sucessão passível de variações e mutações. Assim como em Goethe, Creuzer também aproxima o símbolo da noção de belo, na medida em que o belo se apresenta no instante e é reconhecível em sua instantaneidade. Para definir o símbolo o autor recorre também ao contraponto antagônico da alegoria. No caso da alegoria, falta a instantaneidade e ela se mostra, assim, como sucessiva, como sucessão de uma série de instantes. Dando prosseguimento ao seu argumento, Creuzer afirmará que é, exatamente, esse caráter sucessivo que aproxima a alegoria do mito. Por ser uma sucessão de tempos a alegoria se evidencia como mais própria para “exprimir mais perfeitamente a progressão do poema épico”.⁸⁴ Enquanto a alegoria é sucessiva, o símbolo é simultâneo, conclui Creuzer.

Benjamin refuta, em sua tese do *Drama Barroco*, essa aproximação da alegoria ao tempo mítico, apesar de ressaltar a importância da definição de Creuzer sobre a alegoria. O tempo mítico, dirá Benjamin, não é sucessivo, mas cíclico; e a historicidade da qual a alegoria se baseia não pode ser reduzida a uma progressão de momentos. Embora Creuzer tenha distorcido a concepção da alegoria aproximando-a da forma mítica, sua concepção introduz um elemento novo para se pensar a relação

obscuras do ser e do pensamento em nossos olhos e que atravessa toda a evolução que toma o pensamento oculto na imagem. Aquela é a totalidade instantânea; esta, a progressão numa série de momentos. Isso porque a alegoria, não o símbolo, que compreende o mito, ao qual se harmoniza de maneira mais perfeita a epopéia em progressão e que não tende a se condensar em simbolismo senão na teomita, como veremos mais adiante. Há, portanto, uma grande verdade no fato de alguns retóricos chamarem a alegoria a realização ou, por assim dizer, o desdobramento de uma única e mesma imagem (tropo, metáfora, etc.), pois essa realização e conduta da imagem constituem em geral uma inclinação inata da alegoria.” – Creuzer IN: *Ibidem*, pp. 272/273.

⁸⁴ Creuzer IN: BENJAMIN, W. *Opus Cit*, p. 187.

entre a alegoria e o símbolo. A visão da alegoria por Creuzer como uma progressão lenta de uma série de momentos, movimento este necessário para a efetuação do significado pretendido, traz à tona uma decisiva categoria do tempo. E será, justamente, este aspecto temporal conferido à alegoria que Benjamin utilizará para reabilitar a alegoria no drama barroco. No próximo item deste capítulo, ao estudar a alegoria no barroco, mostraremos como essa categoria temporal aparece de maneira determinante na reabilitação que Benjamin faz do barroco como drama.

2.2 Alegoria Moderna e Alegoria Barroca

“Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”.
Walter Benjamin

O livro do *Drama Barroco* é composto por duas partes principais, cada qual tripartida internamente. Na primeira parte do livro, “Drama Barroco e Tragédia”, ao sublinhar o caráter histórico e temporal do drama barroco, Benjamin marca uma grande diferença entre tragédia clássica (*Tragödie*) e drama barroco (*Trauerspiel*). O propósito central é ampliar a discussão acerca da produção das obras barrocas em contraposição ao reducionismo de sua classificação convencional como tragédia (*Tragödie*). Benjamin argumenta que, enquanto a tragédia trata da função das emoções, o drama aborda o luto e a melancolia, sendo esta última um elemento característico do drama barroco.⁸⁵ Ao descartar a interpretação usual do drama barroco como tragédia, Benjamin reconstrói os elementos dessas obras, trazendo nessa análise as peculiaridades de sua constituição e de sua criação.

Os autores barrocos⁸⁶ estavam vinculados aos ideais de uma constituição absolutista, sustentados pela Igreja. Na primeira parte do livro, Benjamin observa a história do drama barroco como a apresentação desse poder,⁸⁷ centrado na constante figuração do príncipe soberano. A encenação barroca expõe os excessos e os abusos praticados pelo príncipe tirano, e, com isso, traz a figuração dos elementos míticos inerentes ao poder absolutista. Cabe lembrar, que o teatro barroco situa-se na época mais sangrenta das guerras religiosas da Europa, e, por isso mesmo é lido por

⁸⁵ Para um maior aprofundamento na distinção entre *Tragödie* e *Trauerspiel* ver o primeiro capítulo do livro, em especial, o subitem “O trágico e o luto” do *Drama Barroco*. Cf. BENJAMIN, W. “O trágico e o luto”. *Opus cit.*, pp. 141-143.

⁸⁶ Cf. BENJAMIN, W. “Barroco e Expressionismo”. *Opus Cit.*, p. 78.

⁸⁷ “O soberano representa a história. Ele segura em suas mão o acontecimento histórico como se fosse um cetro.” – BENJAMIN, W. “Teoria da soberania”. *Opus Cit.*, p. 88.

Benjamin como forma de historiografia, como “órganon da história”, em que a alegoria revela os passos dessa reconstrução crítica. Rouanet,⁸⁸ em sua apresentação do livro para a versão brasileira elucida que as alegorias do drama são recolhidas por Benjamin a fim de mostrar que elas convergem em uma única alegoria: a história do drama barroco, enquanto história do declínio. Nas palavras de Bolle, ao ressaltar a historicidade do drama – seu aspecto efêmero e mutável –, Benjamin resalta também sua oposição ao tempo cristalizado e estático do mito. E esses teores históricos factuais (*historische Sachgehalte*), da monarquia absolutista, serão analisados como os próprios elementos materiais que entram na construção do drama.

A segunda parte do livro do *Drama Barroco*, “Alegoria e Drama Barroco”, dedica-se à análise da alegoria enquanto traço estilístico dominante do gênero do barroco. Em um dos primeiros itens da primeira parte do capítulo, “Origem da alegoria moderna”, a temática é introduzida. A alegoria aludida no título não se refere à alegoria moderna de Baudelaire, contudo a uma época anterior, à alegoria renascentista e barroca. O subitem em questão mostra a evolução da alegoria barroca e, posteriormente, a renascentista, que se desenvolve em contraponto à alegoria medieval. A principal diferença de ambas é a filologia pictográfica (*Bilderschrift*)⁸⁹ da primeira que preserva o caráter enigmático e hierático dessa escrita. Enquanto na Idade Média a alegoria possuía um cunho predominante didático, de estudo das imagens a serviço da teologia cristã, a alegoria renascentista sofreu a influência do processo de secularização da Igreja e, por isso, ocupa-se com os destroços da expressão da autoridade, como o problema da liberdade, da imperfeição e da caducidade do cotidiano.

⁸⁸ ROUANET, P. S. “Apresentação”. IN: *Ibidem*.

⁸⁹ Cf. BENJAMIN, W. “Alegoria e Drama Barroco”, (parte I). *Idem*, pp. 189 e ss.

De acordo com Gagnebin,⁹⁰ as certezas religiosas são confrontadas com uma realidade política, que “proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal”.⁹¹ Ao contrário, a alegoria evidencia o choque entre o desejo de eternidade e a precariedade do mundo barroco. Como nos explicita Benjamin, “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”.⁹² E isto implica que assim como a alegoria moderna, a alegoria barroca trabalha, igualmente, com dois tempos distintos: o eterno e o efêmero.⁹³ De modo semelhante ao poeta alegórico moderno, o poeta do drama barroco não consegue mais identificar nenhum traço divino no caos do mundo barroco, mas sente apenas seu esfacelamento. O alegorista sente o barroco por estas ruínas, enquanto imanência da história natural (*historia naturalis*),⁹⁴ como dirá Benjamin, como história do declínio:

Nisto consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre *physis* e a significação.⁹⁵

As diversas alegorias presentes neste teatro, desde adereços cênicos das colunas em ruínas do palco, dos velhos em cena remetendo ao tempo que tudo destrói, da bela mulher remetendo ao esqueleto, do paraíso remetendo ao cemitério, afluem numa só alegoria. A Morte emerge como significação comum de todas as alegorias barrocas, que se condensam na alegoria da história. Como prossegue Benjamin, “a palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só

⁹⁰ GAGNEBIN, J-M. “Alegoria, Morte e Modernidade”. *História e Narração em Walter Benjamin*.

⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

⁹² BENJAMIN, W. “O Luto na Origem da Alegoria”. *Opus. cit.*, p. 247.

⁹³ “Por isso ela (alegoria) floresce na idade barroca, dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político, por isso também voltará num Baudelaire, dividido entre a visão de uma “vida anterior” harmoniosa e a de uma modernidade autodevoradora.” – GAGNEBIN, J-M. *Opus cit.*, p. 37.

⁹⁴ Cf. BENJAMIN, W. “Questões Introdutórias de Crítica do Conhecimento”. *Opus. cit.*, p. 51 e ss.

⁹⁵ BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Romantismo”. *Opus Cit.*, p. 188.

está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.”⁹⁶ Isto mostra que a história natural é formulada ao se desfazer por completo da idéia de salvação e de transcendência. Ou seja, a história barroca é, em última instância, uma história do declínio, cega e sem fim, é a história natural da putrefação da vida e da fragilidade de todas as coisas.

A apresentação cênica do drama barroco evidencia essa busca “irrisória da significação”,⁹⁷ sobretudo, com todo seu estilo excessivo e sobrecarregado. Pois, as figuras apresentadas neste teatro e acusadas pela recepção de inchadas e despropositais (“um reflexo deformado da tragédia grega”⁹⁸), são maneiras de evidenciar, a todo o momento, a historicidade de sentido no barroco. O exagero desse teatro mostra constantemente alegorias, uma a uma colocadas em cena, relembrando imperativamente a necessidade dessa procura incansável de significação, que culminará na constatação de que a história humana é “a história mundial do sofrimento.”⁹⁹ Isto reforça a ausência de transcendência da história barroca e destaca aquilo que Benjamin denominou de história natural. Nas palavras de Rouanet “só na perspectiva de um mundo secularizado, alheio a qualquer transcendência, pode a história ser pensada como natureza cega, desprovida de fins, e pode a salvação ser concebida em termos exclusivamente profanos”.¹⁰⁰

A proeza da alegoria é, segundo Benjamin, a figuração deste declínio histórico do barroco; pois, ao invés de uma perspectiva da história da salvação, ou da redenção desse poder soberano em vista de alguma emancipação da humanidade, para Benjamin prevalece no barroco a figuração alegórica da história decadente, da história

⁹⁶ BENJAMIN, W. “A Ruína”. *Opus. cit.*, pp. 199-200.

⁹⁷ GAGNEBIN, J-M. *Opus cit.*, p. 38.

⁹⁸ BENJAMIN, W. “A Tragédia Barroca: Negligência e Erros”. *Opus. cit.*, p. 72.

⁹⁹ BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Romantismo”. *Opus. cit.*, p. 188.

¹⁰⁰ ROUANET, S. P. “Apresentação” IN: BENJAMIN, W. *Idem.*, p. 32.

natural, da história sem propósito ou finalidade. A alegoria exhibe e põe em cena o drama barroco como apresentação da história natural, como apresentação “do pessimismo oficial” de uma época, como desesperança diante de tudo. É a *acedia* medieval, a letargia e a inércia diante do horror no qual os indivíduos se vêm acometidos. Nota-se, pois, que não se trata de um processo de luto que, como Freud¹⁰¹ explicitou, é profundo, mas se transforma com o tempo, no entanto, de uma *acedia* violenta, com proporções catastróficas que paralisa e causa torpor diante de tudo.

Benjamin apresenta a falta de significação precisa da alegoria do drama barroco como escrita imagética de uma época, isto é, enquanto imagem da própria falta de sentido da época barroca. Reforça-se, assim, a dimensão não motivada da alegoria (não intencional), na medida em que ao se manter o aspecto escritural, a alegoria passa a ser vista como imagem, e, como imagem ela demandará sempre decifração. Conseqüentemente, exige-se uma reflexão por parte do fruidor, visto que o sentido da alegoria nunca é dado previamente, porém elaborado historicamente. Portanto, seguindo ainda nosso autor, “a alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção”.¹⁰² Isto significa que a arbitrariedade de sentido é histórica, isto é, ela se configura pela falta de sentido e pela arbitrariedade da própria época barroca, e, posteriormente, também da própria época moderna. De modo que, tanto no barroco quanto na modernidade, o alegorista não atribui sentido aos fenômenos que observa, todavia reconhece a historicidade que as próprias coisas apresentam.

¹⁰¹ Ao citar Freud, Bolle esclarece a diferença entre luto e melancolia. “Enquanto o luto é uma reação normal diante da perda de uma pessoa querida, perda superada depois de algum tempo, a melancolia é uma ‘disposição patológica’, uma ‘autotortura.’” (BOLLE, W. *Opus. cit.*, nota 55, p. 117). Benjamin irá interpretar tanto o drama barroco quanto a modernidade não sob o signo do luto, mas sob o signo da melancolia; isto é, enquanto uma completa e absoluta desesperança de salvação.

¹⁰² BENJAMIN, W. “Antinomias do Alegorês”. *Opus. cit.*, p. 197

A necessidade de reflexão para o desvelamento da alegoria evidencia, sobretudo, a dimensão histórica e circunstancial da mesma. Como a alegoria nunca apresenta uma significação última, mas exige uma construção de significação em cada tempo que a recebe, a alegoria destaca, de uma só vez, a necessidade do movimento e do percurso da história para a sua significação, bem como, ressalta o caráter transitório de cada sentido a ela atribuído. O aspecto de ruína é reforçado, visto que a alegoria está, a todo o momento, dizendo a efemeridade de sua significação, pois este é sempre histórico (e será, inevitavelmente, substituído por outro), ao mesmo tempo em que, afirma constantemente, a imprescindibilidade do tempo para dizer a sua significação. Dessa maneira, ao resgatar o aspecto dramático do teatro barroco, isto é, ao rever o barroco como drama (*Trauerspiel*) e não como tragédia (*Tragödie*), Benjamin resgata, antes de mais nada, o movimento do tempo, assinalando as frestas e as fissuras que a forma alegórica desse teatro pode nos revelar.

A alegoria se fixa nessa impossibilidade de se estabelecer um sentido último das coisas, se afirmando na não-identidade-essencial entre sentido e imagem. Como o próprio nome sugere, a alegoria (*allo-agorein*) sempre significa outra coisa do que aquilo que ela expressa. Falar alegoricamente é remeter a um *outro* pelo uso da linguagem literal, é “dizer uma coisa para significar outra”.¹⁰³ Essa peculiaridade da alegoria contribui para suas diferentes significações ao longo da história, uma vez que permite que cada época signifique e re-signifique suas imagens. De acordo com Gagnebin, isso ocorre porque a “linguagem sempre diz outra coisa que aquilo que visava,”¹⁰⁴ ela brota e re-brota justamente dessa fuga incansável de um sentido derradeiro. É na historicidade e na caducidade das nossas palavras e das nossas imagens que a criação alegórica tem suas raízes.

¹⁰³ ROUANET, S. P. “Apresentação” IN: BENJAMIN, W. *Opus cit.*, p. 37.

¹⁰⁴ GAGNEBIN, J-M. *Opus cit.*, p. 38.

Desse modo, o drama barroco (*Trauerspiel*) aponta para a dupla face da alegoria. A palavra *Trauerspiel* destaca em sua etimologia dois movimentos simultâneos presentes na busca do sentido alegórico. Enquanto o *Trauer* (luto) se depara com a melancolia e com a *acedia* que a falta de um referente último nos causa, o *Spiel* (jogo) se defronta com a possibilidade lúdica de reinventar novos sentidos graças a tal ausência. O duplo movimento de *acedia* e de liberdade explicita a intenção alegórica, que não se limita apenas à melancolia da morte imanente do sentido, mas que, também, permite que outras significações sejam a ela atribuídos, isto é, que outras significações sejam inventadas e re-inventados como num jogo. Assim, a alegoria nos revela, e nisto consiste sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que “significação e morte amadurecem juntas”.¹⁰⁵

Com o resgate do *Trauerspiel* como drama, e com o estudo da forma alegórica barroca, Benjamin reabilita, antes de tudo, uma certa concepção do tempo e da história. Como não há uma identidade entre sentido e imagem na alegoria, pois este é atribuído conforme o contexto histórico, resulta daí uma concepção temporal bem distinta dos ideais de eternidade simbólica. A imagem alegórica figura o barroco em sua circunstancialidade e em seu movimento. E é, precisamente, a transitoriedade de sentido trazida pela alegoria barroca que também é destacada, por Benjamin, como traço dominante na poesia alegórica de Baudelaire. Existe, no drama barroco, uma oposição entre a *acedia* decorrente da mutabilidade de sentidos alegóricos com a quimera de novas combinações de sentido. É ao retratar esta oposição que a arte barroca lança mão da alegoria. Em Baudelaire, como foi apresentada no capítulo anterior, a oposição se dá também entre *spleen* e *ideal*, e decorre do conflito entre as

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Romantismo”. *Opus cit.*, p. 188.

promessas de novos tempos e a desestruturação crescente do indivíduo na grande metrópole do século XIX.

Assim como no poema *Le Cygne*, em que o cisne percorre a cidade de Paris por entre suas ruínas, o personagem do teatro barroco, igualmente, se desloca no palco por entre os destroços de sua época. A sensação de esfacelamento sentida por ambos personagens é a mesma; a letargia da *acedia* frente ao horror causado pelos massacres religiosos no barroco só se soma à impotência do *ennui* moderno diante da carnificina de junho e julho de 1848. A catástrofe da modernidade dialoga constantemente com o declínio histórico barroco e ambas imagens alegóricas denunciam o mesmo problema. Enquanto no barroco a alegoria mostra a imagem do poder como débil e fraca, a alegoria moderna também mostra criticamente a fragilidade de suas estruturas. Do mesmo modo que a alegoria é, no drama barroco, o instrumento pelo qual a arte se converte em crítica das atividades condenáveis do príncipe, é também através da alegoria que Benjamin percebe, na poesia de Baudelaire, uma exacerbação da crítica dos ideais de progresso moderno.

Como bem coloca Benjamin em umas de suas anotações de *Parque Central*, a alegoria moderna, assim como a barroca, possui o mérito de evidenciar o “aparelho sangrento da Destruição.”¹⁰⁶ Isto é, nas duas alegorias há uma reabilitação da obsolescência do tempo, de sua mutabilidade, de sua transitoriedade e de sua imanência destrutiva. Em outra nota do mesmo ensaio, Benjamin coloca que “a beleza toda especial de tantos inícios de poemas baudelarianos é: a emergência lá do fundo do abismo”.¹⁰⁷ Em outras palavras, é a emergência daquilo que em breve será ultrapassado e se tornará antigo para o futuro. A alegoria fornece, assim, a imagem da destruição, logo no início do poema, justamente no início, que deveria trazer uma

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. “Parque Central”, (27). *Sociologia*, p. 140.

¹⁰⁷ BENJAMIN, W. “Parque Central”, (1), *Sociologia*, p. 123.

nova imagem do presente. Essa imagem inicial de vários poemas baudelarianos, como visto no primeiro capítulo,¹⁰⁸ revela nada mais do que uma antiga verdade: a destruição de qualquer época histórica. Portanto, a beleza moderna de Baudelaire é, para Benjamin, a retratação da imanência da destruição, ou seja, é a retratação da morte.

Ao evidenciar a obsolescência de sua imagem, a alegoria reforça um tempo próprio, frágil e caduco, em que as escatologias históricas – tanto no barroco com os ideais de salvação, quanto na modernidade com ideais de progresso – são substituídas pelo esfacelamento de um sentido último. A leitura da história barroca como história natural do declínio se junta, assim, à figuração da modernidade como catástrofe. Em ambos os casos a história é apresentada como catástrofe e como declínio. Com o denominador comum da Morte, Benjamin vê tanto no teatro barroco como na estética moderna a possibilidade de rever os paradigmas históricos de suas épocas, e, colocá-los “para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou.”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cf. análise feita no capítulo inicial desta dissertação, “Baudelaire, poeta alegórico”, com maior profundidade no subitem “A temporalidade do spleen: análise do poema *Le Cygne*”, pp. 25 e ss.

¹⁰⁹ GAGNEBIN, J-M. “Origem, original e tradução”. *Opus Cit.*, p. 10.

Considerações Finais

*“Desde criança sinto em mim dois impulsos contraditórios:
um de horror e outro de exaltação pela vida.”*

Charles Baudelaire

O esforço de Benjamin para resgatar a forma alegórica na poesia de Baudelaire revela sua preocupação em repensar a historiografia, analisando os meandros pelos quais uma obra artística é transmitida historicamente e, como ela chega até nós no presente. Na famosa reabilitação de Baudelaire, Benjamin expõe essa transmissão da obra do poeta, que ficou circunscrita a uma apologia da burguesia. Dolf Oehler¹¹⁰ nos lembra que, logo após a publicação das *Fleurs du mal* em 1857, o livro sofreu um processo do Estado por ofender à moral religiosa e a moral pública. As acusações permaneceram restritas às ambigüidades do título, “um sarcasmo à lógica da época, que exigia imperiosamente *Flores do bem*”.¹¹¹ A reação das autoridades e a condenação do livro revelam a compreensão limitada da obra de Baudelaire. Condenado como pornógrafo e realista, Baudelaire passou a ser conhecido como obsceno e satânico, o que reduziu toda a sua dimensão crítica de conspirador poético a um rótulo de libertino.

Ao lançar mão da alegoria, Benjamin reivindica uma leitura desse aspecto crítico, que fora ignorado pela primeira recepção do poeta. Ao se voltar à obra de Baudelaire, Benjamin se volta a esse passado para analisá-lo, não “como ele de fato foi”,¹¹² todavia para articulá-lo em seu apelo no momento presente. Assim como a forma alegórica de Baudelaire mostra outra articulação possível entre presente e passado, a revisão do teatro barroco como drama também mostra a preocupação do filósofo em rever, fundamentalmente, como o passado foi transmitido até nós no presente.¹¹³ O estudo da historiografia do drama barroco (*Trauerspiel*) também evidencia o problema de sua transmissão histórica, que classificou o teatro como

¹¹⁰ OEHLER, D. “Indicações de Leituras para o Texto da Modernidade: Charles Baudelaire”. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*, p. 270 e ss.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 272.

¹¹² BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. *Obras Escolhidas I*, (tese 6), p. 224.

¹¹³ *Ibidem*, (tese 7), p. 225.

tragédia (*Tragödie*), diminuindo os valores estéticos das peças a uma deformação grosseira da tragédia clássica.

Ao reabilitar na alegoria o aspecto crítico de Baudelaire, Benjamin apresenta as sutilezas temporais e as ambigüidades da modernidade. Como visto ao longo do trabalho, Benjamin investiga o tempo explicitando como se articulam as imagens na poética baudelairiana. Tanto as imagens alegóricas do *spleen* quanto as imagens simbólicas do *ideal* evocam dois tempos bem distintos que, ao se intercalarem, figuram a modernidade. Enquanto as imagens simbólicas apontam para a eternidade e para a plenitude imediata entre significação e imagem, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido último e eterno e se afirma na necessidade de perseverar a historicidade para construir significações transitórias. A dimensão histórica e factual da alegoria não é, assim, descartada em vista da harmonia de sentido do *ideal*, mas ao contrário, sua historicidade é ressaltada e incorporada como possibilidade de se pensar a própria história.

O sentido da imagem alegórica nunca é dado ou passível de ser conhecido previamente, porém exige sempre um movimento de construção de cada época que a recebe para significar sua imagem. A historicidade das alegorias coloca em movimento, justamente, essa relação entre imagem e significação, pois em cada época elaboram-se e destroem-se sentidos passageiros. Isto implica que a utilização das alegorias como recurso poético está, invariavelmente, fadado à circunstancialidade da história, posto que ao depender do contexto histórico para o estabelecimento de seu sentido, a alegoria não estabelece a necessidade da relação entre imagem e significação, mas reforça a importância da temporalidade para construir sentidos sempre transitórios.

Nos poemas das *Fleurs du mal*, o esfacelamento de sentido que as imagens alegóricas aludem se entrelaçam com a imediatez de sentido do símbolo, num jogo que deixa rastros das ambigüidades modernas denunciadas por Baudelaire. A ausência dessa consideração temporal na obra baudelairiana é exatamente o que explica a recepção inicialmente negativa por muitos de seus contemporâneos. Benjamin, ao resgatar o tempo na lírica do poeta, ou seja, ao indicar a justaposição das imagens simbólicas com as alegóricas, *spleen e ideal*, revela as limitações dessa transmissão. E, assim, ao articular a transmissão desse passado para o presente, Benjamin possibilita que se vislumbre uma outra imagem do passado.

Ao retomar a alegoria baudelairiana, Benjamin está se distanciando da completude de sentido e da eternidade da significação simbólica, para reafirmar a historicidade e a ausência de uma significação última da alegoria moderna. Como abordamos na primeira parte do segundo capítulo, “2.1 Alegoria X Símbolo”, Benjamin formula sua teoria da alegoria ao contrapor a imagem alegórica à imagem simbólica, tal qual desenvolvida e transmitida pelo classicismo. Para elaborar tal teoria do simbólico, Benjamin¹¹⁴ destaca como a alegoria funcionou naquela época apenas como contraponto teórico do símbolo, sem que houvesse um estudo particular de suas especificidades. O potencial de revisão histórica da alegoria ficou, por isso, esquecido. Ao reabilitar o barroco como drama, Benjamin destaca, também, a historicidade de sua significação como tragédia. A alegoria, presente no barroco, ilumina essa dimensão temporal que quebra a pretensão de um sentido último, para mostrar a história como declínio.

¹¹⁴ BENJAMIN, W. “Símbolo e Alegoria no Classicismo”. *Origem do Drama Barroco Alemão*, pp. 181-185.

Referências Bibliográficas

AUERBACH, Erich. “As Flores do Mal e o Sublime”. *Ensaaios de Literatura Ocidental*, Ed. 34, São Paulo, 2007.

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Ed. Imago, Rio de Janeiro, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur la littérature*. Librairie Générale Française, Paris, 2005.

_____. *Les Fleurs du Mal* (1857). Éditions de La Table Ronde, Paris, 1997.

_____. *Les Fleurs du Mal* (1861/66/68). Librairie Générale Française, Paris, 1972.

_____. *Pequenos Poemas em Prosa*. Ed. Record (edição bilíngüe), Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Poesia e Prosa: volume único*. Ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões Da Modernidade*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Écrits Autobiographiques*. Christian Bourgois Editeur, Paris, 1994.

_____. *Écrits français*. Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, Paris, 1991.

_____. *Correspondance*. Tome I – (1910-1928). Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1979.

_____. *Correspondance*. Tome II – (1929-1940). Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1979.

_____. *The correspondence of Walter Benjamin*. University of Chicago Press, 1994.

_____. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1996.

_____. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1986.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1989.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.

_____. *Passagens*. Ed. UFMG, São Paulo, 2006.

_____. *Textos Escolhidos*. Col. Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983.

_____. *Sociologia*. Ed. Ática, São Paulo, 1985.

BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1993.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. Edusp, São Paulo, 2000.

_____. “A Metrópole como médium de reflexão” IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Annablume, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1994.

_____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1997.

_____. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006.

_____. “Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza” IN: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, Dez/2005, pp. 183-190.

_____. “Nas Fontes Paradoxais da Crítica Literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena” IN: SELIGMANN-SILVA. *Leituras de Walter Benjamin*. Ed. Annablume, São Paulo, 2007.

GATTI, Luciano Ferreira. *Memória e Distanciamento na Teoria da Memória de Walter Benjamin*. Out/2002. (dissertação de mestrado)

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Le Castor Astral, Colletiction Les Inattendus, 1991.

GOETHE, J. W. “Resenha sobre A imitação formadora do belo de Mortiz (1789)” e “Imitação simples da natureza, maneira, estilo (1789)” IN: *Escritos sobre arte*. Associação Editorial Humanitas, São Paulo, 2005.

HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. Ed. Unicamp, Campinas, 2006.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Ed. Vozes, Rio de Janeiro, 2002.

LACOSTE, Jean. *L'aura et la rupture*. Maurice Nadeau, Paris, 2003.

_____. *Walter Benjamin: les chemins du labyrinthe*. Paris, La Quinzaine Littéraire, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Ed. Imprensa Nacional, 1992.

LAGES, Susana Kampff. *Tradução & Melancolia*. Ed. Edusp, São Paulo, 2002.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* Ed. Boitempo. São Paulo, 2005.

MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2004.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

MURICY, Kátia. *Alegorias Dialéticas*. Ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1998.

- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- RÉDA, Jacques. *The ruins of Paris*. Reaktion Books, London, 1996.
- ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento do mundo: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, EDUSC, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo. Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1990.
- _____. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.
- SAGNOL, Marc. *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*. Paris, Cerf, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir*. Julliard, 1989.
- SELIGMANN – SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Annablume, 2007.
- SIMAY, Philippe (org.). *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Édition de l'éclat, Paris, 2005.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental” IN: VELHO, Otávio Guilherme. *O Fenômeno urbano*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1976.
- _____. *Sociologia: estudios sobre las forma de socialización*. Biblioteca de la Revista de Occidente, Madri.
- _____. *Sociologia*. Ed. Ática, São Paulo, 1983.
- _____. *Philosophie de la modernité*, Éd. Payot, 1989.
- SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Ed. Iluminuras, São Paulo, 1991.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a História de uma amizade*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1989.

TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Ed. Papirus, Campinas, 1996.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Ed. Pioneira, São Paulo, 2003.

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