

## **As Passagens Pelas Flores**

### **Walter Benjamin e a arte de Baudelaire**

*Passages For Flowers*

*Walter Benjamin and the art of Baudelaire*

*Renato Silva Melo*

#### **Resumo**

Neste artigo pretendemos analisar os arquivos da obra das *Passagens* de Walter Benjamin seguindo o seu modelo de crítica. Benjamin escolhe o poeta Charles Baudelaire para o eixo central de sua escrita. Benjamin mostra como a beleza da escrita de Baudelaire contrasta com o sofrimento existencial. Procuraremos indicar como o poeta não era um mero diletante em artes plásticas e sim um desenhista com talento, sincero e apaixonado por pintura. Baudelaire postulava o papel ativo do sujeito na construção do conhecimento, pois identificava a ação com a origem do pensamento. O poeta, ao consumir a obra como um utensílio, impede que ela mantenha os mesmos signos da mercadoria, tal como se consome a arte a partir da indústria cultural. A partir da dialética na interrupção benjaminiana propomos uma revisão dos hábitos intelectuais de pensar a arte e a educação.

**Palavras-chave:** Passagens, Benjamin, Baudelaire, crítica, conhecimento

#### *Abstract*

This article aims to analyze the work files of *Passages* Walter Benjamin following his critical model. Benjamin chooses the poet Charles Baudelaire to the central axis of your writing. Benjamin shows how the beauty of writing Baudelaire contrasts with the existential suffering. We will seek to show how the poet was not a dilettante in mere art but a designer with talent, sincere and passionate about painting. Baudelaire postulated the active role of the subject in the construction of knowledge, because the action identified with the source of thought. The poet, to consume the work as a tool, prevents it keep the same signs of the goods, as it consumes the art from the cultural industry. From the dialectic Benjaminian interruption we propose a review of the intellectual habits of thinking about art and education.

**Keywords:** Passages, Benjamin, Baudelaire, criticism, knowledge

## Introdução

Uma obra tão fragmentária e assistemática como a de Walter Benjamin pode contribuir com as questões educacionais? Um poeta como Charles Baudelaire pode oferecer representações de um mundo melhor pela sua estética, mesmo fugindo dos cânones contemporâneos? A forma de relacionar as ideias sobre a arte e a educação, o mundo empírico e a tradição filosófica sugerem práticas desburocratizadas de educação libertadoras. A preocupação de ligar as ideias à realidade empírica, de construir uma filosofia capaz de apresentar a verdade em sua concretude, levou Benjamin a se interessar pelas atividades de artistas e crianças. Benjamin, em vários ensaios, compara o modo como o artista e a criança olham o mundo (D'ANGELO, 2006, p. 28). A partir da poesia de Baudelaire, Benjamin quer que vejamos o mundo pelo olhar perscrutador da criança. De fato, a criança e o poeta, retiram do mundo os artefatos rejeitados ou despercebidos para serem colocados em outras configurações intelectuais.

O nosso estudo é sobre Charles-Pierre Baudelaire, mas a nossa abordagem seguirá o ponto de vista metodológico e dialético de Walter Benjamin. O livro que nos guiará na interpretação de Baudelaire será as *Passagens* (2006), trabalho composto de fragmentos, excertos e arquivos que totalizam 1167 páginas de material para pesquisa. Propomo-nos a utilizar esses arquivos das *Passagens* seguindo o modelo de outros textos escritos pelo próprio Benjamin. Em algumas passagens, seguiremos o crítico quando ele deixa a citação falar por si. Comentaremos o excerto quando for necessário para um maior esclarecimento e, assim, não trairemos a ideia principal do autor das *Passagens*.<sup>1</sup> Veremos como a poesia de Baudelaire expressou as imagens do cotidiano e como ele percebeu as transformações da metrópole na sensibilidade. Pretendemos mostrar como o método de Benjamin e o fazer poético de Charles Baudelaire podem nos ajudar a contornar alguns procedimentos da educação. A interrupção pela arte será a orientação benjaminiana. O conceito de dialética na interrupção vem da imagem que convida a suspensão dos acontecimentos.

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. A obra de referência alemã é: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991 (Band V.1 e V.2).

O século XIX é um século peculiarmente importante, tanto pelas transformações políticas, econômicas e sociais, quanto pelas revoluções estéticas. É nesse século que temos a crise da política colonialista no continente americano e a consequente emancipação de vários países, inclusive do Brasil. Na Europa, o capitalismo se expande e revive as crises inerentes ao seu sistema. As revoluções sociais são aclamadas com necessárias mudanças políticas e econômicas. Respondendo as essas transformações, os trabalhadores se organizam para lutar enquanto classe (HOBBSAWM, 2002). Ganham as ruas, mas recebem repressões igualmente fortes, por causa de suas demandas.

O surgimento de vários movimentos artísticos, num curto período de tempo, sinaliza para uma nova era do olhar. Benjamin queria estudar esse século, mas, ao mesmo tempo, queria fazer uma história diferente das narrativas tradicionais. Escolhe o poeta Charles Baudelaire para o eixo central de sua escrita. Benjamin conhecia bem esse poeta, pois já tinha traduzido algumas obras dele para o alemão. Baudelaire era visto por Benjamin como o artista e o homem que melhor expressava os grandes acontecimentos e os grandes contrastes do século XIX.

Charles Baudelaire modificou radicalmente o fazer poético no século XIX, e seus escritos tiveram grande repercussão no século XX. Benjamin dedica a ele um dos maiores arquivos do livro das *Passagens*. O arquivo J [Baudelaire] contém quase 200 páginas. Na terceira fase de trabalho das *Passagens*, que vai de 1937 a 1938, o autor reuniu aproximadamente 900 fragmentos. Sabemos hoje que esses fragmentos constituiriam o livro modelo que se intitularia *Charles Baudelaire, um Poeta Lírico no Auge do Capitalismo*. Infelizmente, apenas uma parte do livro veio a lume, pois Benjamin não teve a subvenção necessária para a conclusão dos capítulos restantes (BENJAMIN, 2000).

Depreendemos da pesquisa desse arquivo a intensa e variada leitura realizada por Benjamin. Ele não apenas leu quase tudo que versava sobre o poeta na Biblioteca Nacional de Paris, como também fez um minucioso estudo da recepção de sua obra. O autor das *Passagens* oferece uma dica para diferenciarmos os tipos de recepção de Baudelaire: enquanto os poetas se atêm à comparação com Dante e à noção de decadência, os teóricos se prendem ao lema da arte pela arte e à teoria das *correspondances*. Benjamin pretende mostrar Baudelaire incrustado no século XIX. “A impressão que ele deixou deve surgir tão nítida e intacta como a de uma pedra que, certo

dia, é movida de seu lugar depois de aí ter jazido por décadas” (BENJAMIN, 2006, p. 366). Baudelaire planejou o livro *As Flores do Mal* a partir de uma demanda latente e de longo prazo. De acordo com Benjamin, Baudelaire avaliou isso corretamente e a sua importância como poeta o comprova.

### **Baudelaire e os críticos**

A beleza da escrita de Baudelaire contrasta com o sofrimento existencial, no qual a dor moral concorre com as dificuldades financeiras. Para Benjamin, a miséria econômica do poeta é um elemento de sua *via crucis*. O livro *As Flores do Mal* estende o arco que vai do *taedium vitae* dos romanos ao movimento *Jugendstil* alemão. Baudelaire tinha trinta e seis anos quando publicou essa obra. No início do grande arquivo sobre o Baudelaire, inúmeros críticos ferozes são arrolados por Benjamin. As críticas têm um lastro no ano de publicação da obra: 1857, quando os cem poemas que compõem o livro foram proibidos pelo poder público, por contrariar a moral pública. Baudelaire é obrigado a pagar uma multa no valor de trezentos francos e suprimir seis poemas. Ele escreve outros seis poemas, “mais belos que os suprimidos”. A absolvição tardia de Baudelaire, em 1949, apenas demarcou um momento de intervenção judiciária, quando ele já era considerado um dos maiores poetas franceses (HADDAD, 1984, p. 13).

Alguns comentadores viram a obra de Baudelaire como revolucionária, em todos os aspectos estéticos. De fato, os alicerces da arte moderna podem ser ali vislumbrados. A produção de Baudelaire se estabelece de forma determinada e magistral desde o começo. Embora o livro *As Flores do Mal* tenha tido uma receptividade tímida quando foi publicado, no primeiro quartel do século XX se tornou uma das obras mais editadas em várias línguas. Baudelaire talvez não teria escrito poemas se tivesse os mesmos motivos dos outros poetas. Ele sempre procurou outros horizontes, cheios de obstáculos e algumas vezes interrompidos. Benjamin observa que Baudelaire criou espaço para seus poemas, ao deslocar outros. Ele depreciou algumas liberdades poéticas dos “românticos por meio do seu manejo clássico da rima e desvalorizou o alexandrino clássico por meio da inserção de irregularidades e pontos de ruptura” (BENJAMIN, 2006, p. 378). Os poemas baudelairianos possuíam características, ou melhor, continham “disposições específicas” para afastar os concorrentes. Ao criticar os românticos e interpor rupturas no verso alexandrino, ele demarcava seu espaço de atuação.

Vitor Hugo escreveu a Baudelaire, em 30 de agosto de 1857, acusando o recebimento do livro de poemas. Ele diz que “a arte é como o azul, é o campo infinito: você acabou de prová-lo. Suas *Fleurs du Mal* brilham e fascinam como estrelas” (BENJAMIN, 2006, p. 328). Baudelaire tinha o dom do novo, expressando-se como coisa sagrada. Ao invés de uma mesa bem organizada, com pena e tinteiro, Baudelaire apanhava versos ao voo, tal como os dadaístas, junto ao seu caminho ou pelas ruas por onde passava. O seu espaço e o seu ar eram a inspiração. No centenário de Baudelaire, Edmond Jaloux disse que o poeta fez da poesia um método de análise. Ele é da mesma época de Flaubert ou Claude Bernard. Consoante Jaloux, os temas baudelairianos são:

Irritabilidade nervosa do indivíduo voltado para a solidão...; horror a condição humana e necessidade de conferir-lhe dignidade através da religião ou através da arte...; amor ao deboche para esquecer-se ou se punir...; paixão pelas viagens, do desconhecido, do novo;... predileção por tudo o que faz pensar na morte (crepúsculo, outono, espetáculos fúnebres)... adoração do artificial; comprazimento no *spleen* (BENJAMIN, 2006, p. 332).

Ora, para Benjamin, este tipo de ideia, que considera exclusivos os fatos psicológicos, impede a percepção da verdadeira originalidade do autor de *As Flores do Mal*. Os fatos psicológicos devem entrar como um elemento e não como chave interpretativa de Baudelaire. Victor-Émile Michelet, em *Figures d'Évocateus*, compara Baudelaire a um facão, largo e curto, com dois gumes, que entra com um só “golpe certo e selvagem, porque a mão que o segura está próxima da ponta” (MICHELET, 1913/2002, p. 18). *As Flores do Mal* exemplifica esse facão, sempre certo, atingindo o coração do leitor.

Para Albert Thibaudet, o catolicismo filosófico e literário de Baudelaire precisava de um lugar intermediário entre Deus e o diabo. O poema *Os Limbos* marca essa posição, pois mostra a ordem estabelecida entre os poemas, que é a ordem de uma viagem. A quarta viagem seguiria depois das três de Dante (ALIGHIERI, 2010), do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*. Thibaudet diz que o “poeta de Florença continua no poeta de Paris” (THIBAUDET *apud* BENJAMIN, 2006, p. 279). A propósito, o livro *As Flores do Mal* se chamaria *Os Limbos*. Já os pequenos poemas em prosa, *le Spleen de Paris*, tinham por princípio o título *Le Promeneur Solitaire*. Para W. T. Bandy, Baudelaire é, sim, a continuação de Dante; porém, aquele da época da decadência. Um Dante ateu e moderno, que veio após Voltaire. De acordo com esse autor, o poeta é “terrível e

terrificado”, que faz respirar a abominação da “medonha corbelha que ele carrega, pálida canéfora, sobre sua cabeça eriçada de horror... Seu talento... é, ele mesmo, uma flor do mal vinda das estufas quentes de uma Decadência...” (BANDY *apud* BENJAMIN, 2006, p. 280). Barbey d’Aurevilly insiste que Baudelaire se fez criminoso, blasfemador e ímpio pelo pensamento. Segundo d’Aurevilly, enquanto a musa de Dante viu sonhadamente o inferno, a musa de *As Flores do Mal* “o respira com uma narina crispada como a de um cavalo que inspira uma carga de artilharia!” (AUREVILLY *apud* BENJAMIN, 2006, p. 315). Alguns acham que *As Flores do Mal* são o *Inferno* do século de Baudelaire. No entanto, o desespero do poeta o leva além da ira do próprio Dante. Alphonse Séché, em suas críticas a Baudelaire, afirma que o poeta florentino reconheceria, mais de uma vez, no poeta francês, a sua impetuosidade, a “sua palavra assustadora, suas imagens implacáveis e a sonoridade de seus versos de bronze... Deixou seu livro e seu talento sob a austera caução de Dante” (SÉCHÉ, 1928, p. 160-161). *As Flores do Mal* é um livro de assombro, no qual Baudelaire visa o desregramento do homem moderno, diferente da educação cortês do homem pré-renascentista almejada por Dante.

O poeta era tão impotente para o amor quanto para o trabalho, ele amava como escrevia, aos trancos. Baudelaire, caía sempre no seu egoísmo de *flâneur*, debochado. Georges Rency, em suas *Fisionomias Literárias*, raivoso, exprime-se dizendo que o poeta não tinha curiosidade pelo homem ou pelo “sentido da evolução humana”, sendo sua arte pecadora pela “estreiteza e singularidade”. “São exatamente esses defeitos que afastam dele os espíritos sadios e retos, que amam as obras claras e de alcance universal” (RENCY *apud* BENJAMIN, 2006, p. 280). A intencionalidade da clareza e universalidade está longe do projeto emancipacionista de Benjamin. No livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin quer salvar as ideias dessa esterilidade (BENJAMIN, 1984). Louis Goudall afirma que a poesia de Baudelaire é asquerosa e glacial, de carniça e de abatedouro. Essas críticas, antes de se apresentarem como imperfeitas, dizem mais de Baudelaire e de seu modo de pensar. Ele se concentrava no seu objeto e não deixava nada escapar, tal como uma criança com seu brinquedo, parecendo, aos outros, indiferença pelo exterior. Ele, de fato, não pretendia mudar o mundo pela educação burguesa ou estabelecer modo de vida aristocrata exemplare. Não queria cheirar o bom perfume da hipocrisia nos salões. O deboche e o riso sempre foram uma estratégia de ação, antes de ser “egoísmo flâneur”. Nada mais definidor da personalidade de

Baudelaire: aquele que se afasta de “espíritos sadios e retos, que amam as obras claras e de alcance universal”. Edmond Scherer, por sua vez, assevera que Baudelaire não é um escritor, e sim um estilista, que usa sempre imagens impróprias. Afirma ainda que o poeta é tão ruim na escrita em prosa quanto no verso, pois comete até mesmo erro de “gramática”. Para esse crítico, “Baudelaire é um sinal não de decadência nas letras, mas de rebaixamento geral nas inteligências” (SCHERER *apud* BENJAMIN, 2006, p. 294). Baudelaire se afasta desse tipo de espírito reto, contraproducente para uma atitude pedagógica. Ele era um realista que detestava a harmoniosa reprodução do mundo em poemas e pinturas, pois o mundo não é harmônico. Se a reprodução deve ajudar na formação dos sujeitos históricos, deve mapear também o que está longe da formalidade da letra e do pensamento.

Baudelaire foi acusado de tratar seus mestres, Hugo e Gautier, adorando e os depreciando. Nesse sentido, conservava a sua crítica além das aparências, instruindo pela ação e não pela proximidade sentimental. Maurice Barres, comentando a obra e o contexto de produção baudelairianos, que para ele se comprazem na loucura, assim opina:

Vejam nossas grandes cidades sob a bruma de tabaco que as envolve, embrutecidas nos subterrâneos pelo álcool, corroídas no alto pela morfina; é aí que se deteriora a humanidade. Tenham certeza: dali sairão mais epiléticos, idiotas e assassinos que poetas” (BARRES *apud* BENJAMIN, 2006, p. 295).

Nesse fragmento, determinista e preconceituoso, Benjamin chama atenção para os imperativos da moral burguesa, que acredita ser pura e educada. Benjamin cita outro fragmento que mostra o desencanto para com o poeta: “ao término deste ensaio, imagino facilmente que um governo, tal como o desejamos nos termos de Hobbes, se preocuparia em deter, por alguma vigorosa higiene, semelhantes doutrinas, tão fecundas em doentes e em agitadores, quanto estéreis em cidadãos...” (*Idem*, p. 295-296). Ele conclui afirmando que tal déspota, depois de refletir, demoraria a intervir, pois segundo a tradição de uma “agradável filosofia”, em seguida viria, o “dilúvio”. O olhar burguês da realidade é incomodado pela pena ardente de Baudelaire, que não se furta ao que está a sua volta. Se a realidade é composta de agitadores e doentes, de sujeitos do ócio e desempregados, esse mundo se impõe na educação artística. Esse tipo de raciocínio, preocupado com a higiene mental e com a moral burguesa pública, levou à assimilação,

por alguma variante educacional, de ideias autoritárias no século XX. Benjamin mostra o grau de intolerância em relação à obra de Baudelaire. André Gide, numa introdução ao livro *As Flores do Mal*, afirma que Baudelaire foi o artista sobre o qual se “escreveram mais bobagens”. O reconhecimento da obra de Baudelaire por Gide ajudou na projeção do poeta. (ABES, 2010, p. 3)

Tem-se que o problema de Baudelaire era querer ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Vitor Hugo e muito menos Musset. Talvez esse propósito não era consciente, mas estava, necessariamente, e mesmo, essencialmente, em Baudelaire. Observador jovem e implacável, Baudelaire via em Hugo alguém que podia orientar a sua arte no futuro. O poeta procurou separar os aspectos gloriosos, os mais elevados, dos caracteres impuros e imprudentes para serem apreendidos. Baudelaire escreve sobre Hugo: quando ele pinta o mar, nenhuma marinha se iguala à sua; os navios sulcam a superfície e atravessam as agitações do mar como lutadores apaixonados. Segue afirmando que o navio parece um aparelho de caráter de “animalidade” e de “vontade”, “geométrico e mecânico de madeira, de ferro, de cordas e de tecido; animal monstruoso criado pelo homem, ao qual o vento e a onda acrescentam a beleza do movimento” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 281). Para Benjamin, essa descrição é um desenho do próprio Baudelaire. Esses movimentos e agitações, essa animalidade e vontade, são de fato características do poeta, que o vento e a onda expõem à beleza.

Na crítica do *Salão de 1846*, Baudelaire manifesta a sua alegria ao falar do tema que lhe agradava, por ser “caro e simpático”, que era a obra do pintor Eugène Delacroix (BAUDELAIRE, 1995). Como afirma o crítico brasileiro Coutinho, o poeta não era um mero diletante em artes plásticas e sim um desenhista com talento, sincero e apaixonado por pintura (COUTINHO *apud* BAUDELAIRE, 1995, p. 659-661). Já Charles Meryon foi um artista que abandonou as aventuras e experiências dos oceanos para pintar a negra majestade da mais inquietante das capitais. Meryon conseguia o encanto profundo da capital idosa e envelhecida nas glórias. Segundo Baudelaire, agora no *Salão de 1859*, Meryon pintou Paris com a mais bela poesia e solenidade que uma cidade já teve. Lá estava a majestade da pedra aglomerada, com os seus campanários apontando o céu com o dedo. Os obeliscos das indústrias vomitavam contra o firmamento as suas fumaças concentradas (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 277). Esse artista conseguia

como poucos gravar o “céu tumultuoso” e cheio de “cólera e rancor”, pintar a profundidade das “perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas nelas contidos; nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido” [*idem*]. Dor e glória que ele compartilha com Baudelaire na civilização moderna. Assim como Meryon, Baudelaire remexeu a alma moderna, dramatizando o comum e retirando da cólera uma suavidade desinteressada.

Há uma descrição do poeta lírico feita por Baudelaire, na qual Benjamin chama a atenção para o fato de ser exatamente contrária à poesia baudelairiana. A poesia lírica é uma mistura de glória e luz. De acordo com Baudelaire, quando o poeta fala de si mesmo, não se pintará curvado sobre uma grande mesa, “lutando contra uma frase rebelde..., nem num quarto pobre, triste ou em desordem; nem tampouco, se quiser aparecer como morto, mostrar-se-á apodrecendo sob os lençóis, numa caixa de madeira. Isto seria mentir” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 281). Baudelaire foi encontrado várias vezes debruçado sobre a sua mesa, lutando como um esgrimista, contra uma frase rebelde. Os seus aposentos não eram os mais bem dispostos. Benjamin procura, na tensão da escrita baudelairiana e nas caracterizações que faz dos outros artistas, os traços de sua personalidade e do seu ato criativo. Essa estratégia didática e dialética fazia parte do horizonte de Baudelaire.

Para Benjamin, os traços característicos da linguagem são a sua natureza não instrumental, que possibilita uma comunicação com Deus por meio do poder humano de denominação (ROCHLITZ, 2003, p. 63). Ao passar dos poetas românticos à obra de Baudelaire, atravessa-se de um cenário de natureza a outro de pedra e carne. O temor religioso da natureza pelos românticos tornou-se, em Baudelaire, um ódio a essa natureza. Ele dava vida às palavras, fazendo lembrar que no corpo corre sangue. O soneto *A uma passante* (BAUDELAIRE, 2003, p. 107), só podia ser fruto de um ambiente de uma grande cidade como Paris, lugar em que os homens vivem juntos e são estranhos uns aos outros mas, ao mesmo tempo, “como viajantes, um perto do outro”. Uma crítica importante de Jules Lemaître vê a escrita baudelairiana como dinâmica e dialética. Para ele, a obra do poeta possui um conjunto de artifícios e contradições que são voluntárias. Por exemplo, o seu realismo e idealismo misturados, ou a sua descrição excessiva dos mais desoladores detalhes da realidade física, junto com a tradução das ideias que “mais ultrapassam a impressão imediata que exercem sobre nós os corpos”. Nele, temos a

união da sensualidade profunda com o ascetismo cristão, um nojo da vida e ao mesmo tempo um êxtase pela existência. O esforço de Baudelaire era unir sempre duas ordens de sentimentos contrários, duas concepções divergentes do mundo e da vida humana, da cristã e uma outra, o passado e o presente. É a obra-prima da “Vontade” e a última palavra da invenção no que se refere aos sentimentos (LEMAÎTRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 300).

Baudelaire rompe com os românticos, por dar vida à natureza, colocando sangue na matéria inorgânica. Assim, retira aquela atmosfera idílica e, ao mesmo tempo, demonstra ódio, ao invés de gratidão. Sua obra é fruto de um ambiente conturbado e violento, alheio à temperança da natureza. Seu objeto é o homem, mas também o urbano, com suas crises, loucuras e paixões. Seu ar de inspiração é a modernidade, que avoluma homens sobre homens, mas os deixam solitários, no meio da multidão. Sua escrita é dialética, na forma e no conteúdo. Ele interrompe o raciocínio comum e trabalha com contrastes. Onde alguns críticos veem paradoxo, ali está a sua marca, voluntária de suspender o pensamento. Fala do diabo e da santa, sem preferência, como gostariam alguns de seus contemporâneos. Lemaître apreendeu um aspecto importante: quando Baudelaire fala de paixão, ele usa exatamente palavras que demonstram o inverso. Em Baudelaire está a combinação de eternidade e intimidade. Ele exige que façamos uma cesura na forma linear de pensar e de nos instruímos. Opondo sentimentos, o poeta suspende a harmonia do sentimento estético. É essa quebra da harmonia da educação estética que chama a atenção de Benjamin.

Nos *Ensaio de psicologia contemporânea*, Paul Bourget enfatiza que três homens viveram ao mesmo tempo em Baudelaire: um, com crise de fé religiosa; outro, com a vida em Paris e outro, caminhando com o espírito científico de seu tempo. Embora diferentes, eles estão ligados. A fé vai embora de Baudelaire, mas o misticismo religioso, mesmo expulso da inteligência, permanecerá na sensação (BOURGET *apud* BENJAMIN, 2006, p. 300). Freud diria: mesmo no inconsciente, mas se expressando o tempo todo na arte. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento que se expressa tenuemente intoxicante (FREUD, 1974, p. 102).

O poeta emprega a terminologia litúrgica para “celebrar a volúpia”. A modernidade e suas novidades são trabalhadas como decadência, e a decadência mostra como somos

humanos. Seu gosto libertino, conforme Bourget, vem de Paris, cidade dos vícios e de cenários dos ritos católicos, presentes em seus poemas. Baudelaire conhecia bem Paris e seus lugares impudicos, seus bordéis, as damas e as putas. Dormiu em hotéis e em muitos prostíbulos; por isso, viu muito o nascer do sol, mas não aquele dos românticos, e sim aquele cheio de brilho e incômodo para os olhos cansados de uma noite de aventuras. Entre as bocas que beijou, sempre preferiu aquelas muito maquiadas... marcadas pelo pecado. Como vendia suas poesias, comprava as mulheres vendidas. Passeando por Paris, Baudelaire levou a vida de um literato aguçando a lâmina de seu espírito em lugares que os outros teriam perdido gume. [*idem, ibidem*].

De acordo com Anatole France, Baudelaire sempre teve meia fé, mas apenas o espírito era inteiramente cristão, enquanto o coração e a sua inteligência ficavam vazios. Existe uma história, escrita por France, que narra o seguinte: um amigo de Baudelaire, oficial da marinha, foi à África e trouxe um manitu, uma pequena cabeça monstruosa talhada em madeira, confeccionada por um africano. “Ela é muito feia, disse o marinheiro. E a jogou fora desdenhosamente. – Tome cuidado! disse Baudelaire inquieto. E se fosse o verdadeiro Deus!” (FRANCE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 304). Ele pensava que Baudelaire acreditava nos deuses desconhecidos, sobretudo pelo prazer de blasfemar. No livro *Rua de Mão de Única*, de Walter Benjamin, há um pensamento intitulado “Embaixada Mexicana”, no qual cita Baudelaire: “nunca passo diante de um fetiche de madeira, um Buda dourado, um ídolo mexicano sem dizer-me: é talvez o verdadeiro Deus” (BENJAMIN, 2000, p. 17). A última parte dessa citação repete a narrativa anterior de France. O que sobressai nesses fragmentos, e que chama a atenção de Benjamin, é o olhar e o sentimento baudelairiano, dialogando com os rituais e fetiches pagãos.

Quando Baudelaire recitava seus poemas, ele usava de contrastes de forma surpreendente. Com a violência das imagens, como em *O vinho do assassino*, ele contrapunha uma placidez afetada a uma pronúncia suave, aliada com uma bela dicção: “Tenho de um rei todo o esplendor; O ar é puro, o céu admirável... Tínhamos verão tão amável... Quando eu caí morto de amor” (BAUDELAIRE, 2003, p. 121). Predomina nos poemas de Baudelaire a inspiração mais ou menos direta de um quadro ou gravura. Em Benjamin, somam-se a fotografia e o cinema como artes inspiradoras de sua escrita. Sua ideia de dialética na interrupção vem desses objetos, ou seja, a imagem que convida à

suspensão dos acontecimentos. Baudelaire bania a eloquência, tanto quanto possível, de seus poemas. As palavras polissílabas agradam ao poeta, de tal maneira que com três ou quatro “ele faz muitos versos que parecem imensos e cujo som vibrante prolonga a medida” (SÉCHÉ, 1928, p. 195).

Jacques Rivière certifica que os versos são “tão perfeitos, tão medidos que, de início, hesita-se em lhes dar todo seu sentido; uma esperança persiste alguns instantes, uma dúvida sobre sua profundidade. Mas é só esperar” (RIVIÈRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 302). A paciência pedagógica e a reflexão são os métodos aconselhados para ler Baudelaire. Em cada verso do *Crepúsculo da manhã*, sem grito e com devoção, o poeta desperta um infortúnio (BAUDELAIRE, 2003, p. 118). A devoção de um coração que a fraqueza enche de êxtase, ele falará de coisas terríveis. Infortúnio e devoção, êxtase e violência: contrário para alguns; passagem para Baudelaire. O rosto do poeta transbordava seus sentimentos; por isso, a cada dia, tinha uma nova expressão facial. O próprio Gustave Courbet reclamou que não conseguia finalizar o retrato de Baudelaire, esse que ele parece concentrado e taciturno olhando para um livro, porque ele estava a cada dia com uma fisionomia diferente. Havia uma força centrífuga e desagregadora no íntimo de Baudelaire, tal como em Dostoiévski, que conflitava com a força igualmente produtiva, explorando o nosso universo interior (FRANK, 1992, p. 185).

O poeta foi sempre cortês com o feio. No prefácio d’*As Flores do Mal*, de André Suarès, Baudelaire é o mais musical dos poetas franceses, junto com Racine e Verlaine. No entanto, compara: Racine só toca violino, enquanto “Baudelaire toca toda a orquestra” (SUARÈS *apud* BAUDELAIRE, 1933, 34-35). O poeta jamais se coloca como coitado, trazendo para a poesia temas suspeitos em sua época. Ele traz a crítica para a paixão, para a arte parcial e política (COUTINHO *apud* BAUDELAIRE, 1995, p. 659). Ele mostrou que o feio é que dá o colorido ao belo. Com sua sensibilidade apurada, via em todas as direções o incomum, mas igualmente o que destoava esteticamente. A importância de Baudelaire consiste em ser o primeiro sujeito a “apreender o homem estranho a si mesmo no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado” (BENJAMIN, 2006, p. 366).

## A modernidade e a educação do olhar

Baudelaire afirma que quando sairmos da ordem das necessidades e entrarmos na ordem do luxo e dos prazeres, a “natureza” nos aconselhará ao crime. O parricídio e a antropofagia foram criados por essa natureza (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 284). Essa ideia de Baudelaire o expõe como antípoda de Rousseau. Esse via a transição do estado de natureza para a ordem civil como transformadora da liberdade do homem. Na sociedade o homem se refaz, mas deve ter por princípio a satisfação das necessidades dentro de um quadro formado pelo contrato social (ROUSSEAU, 2010). Na modernidade, o romantismo de Rousseau foi ultrapassado pela luta incessante de “todos contra todos”, herança dos tempos primevos anticontratuálistas.

O homem moderno é um animal solitário, como solitário é o homem nas multidões. Foi ele quem deu a Baudelaire o sentimento da vida irradiante das multidões, e ensinou-lhe que os termos “multidão e solidão” são iguais e intercambiáveis pelo poeta ativo e fecundo. Nesse sentido, o poeta postulava o papel ativo do sujeito na construção do conhecimento, pois identificava a ação com a origem do pensamento. Essa postulação do fazer artístico coloca Baudelaire como instigador pedagógico (RIBEIRO, 1992, 63).

Allan Poe mostra como o movimento do povo na multidão repete os mecanismos mecânicos. Poe parece ter modelado a atitude das pessoas e as reações das multidões ao ritmo das máquinas. No entanto, o *flâneur* não compartilha com esse movimento mecânico, pois ele gosta de passear com a sua tartaruga. É ela que o puxa. O *flâneur* “interrompe” o movimento mecânico e sua morosidade é um “protesto inconsciente contra a velocidade do processo de produção” (BENJAMIN, 2006, p. 383). Deve-se ter o cuidado para que a multidão não se torne o molde oco (*Hohlform*) forjado da “comunidade do povo” (*Volksgemeinschaft*) que engendrou o nacional-socialismo. A massa também é um emblema da modernidade. O Estado contemporâneo representa com extremo esforço o capitalismo monopolista. Seu adversário são os trabalhadores organizados e revolucionários (THOMPSON, 2002, p. 47). Esses trabalhadores dissipam a aparência de massa, por meio da realidade de classe. Eles possuem o vetor de obstáculo para se tornarem *Volksgemeinschaft*. O *flâneur* precisa ter o cuidado para não se tornar uma vítima, nem elemento oco da multidão, ou massa manobrada. Quando o *flâneur* se expõe

ao mercado, ele reproduz as flutuações da mercadoria. Ele se parece com os desenhos de Grandville, nos quais as mercadorias passeiam, como se tivessem alma.

A partir do momento em que o homem avança na vida, a beleza não será mais que a *promessa de felicidade*. Ela estará ligada à educação, à bondade, à lealdade e à finura nas relações. Baudelaire compõe com a expressão kantiana *promessa de felicidade* (KANT, 2002), a forma da beleza conjugada com a experiência do envelhecer. Ele une a expectativa do saber firmado na experiência de uma vida, ao sentimento de amar uma mulher. Baudelaire escreve a respeito da *Exposição Universal de 1855*, que existe nas “produções múltiplas da arte alguma coisa de sempre novo que escapará eternamente à regra e às análises de escola!” (BENJAMIN, 2006, p. 342). Essa observação, como outras de sua pena, configura, mais uma vez, seu próprio fazer poético, que extrapola a regra e o enquadramento em uma só escola.

Walter Benjamin observa, em dois fragmentos, o esforço de Baudelaire para captar “o olhar no qual se apagou a magia do longínquo” (BENJAMIN, 2006, 359). O autor das *Passagens* sugere, no fragmento acima, que se veja a relação dessa ideia com o conceito de aura: “distância do olhar que desperta no objeto observado”. (BENJAMIN, 2000, p. 140). A arte moderna perdeu a aura por causa do processo de reprodução (BENJAMIN, 1996, p. 166/BENJAMIN, 1990, p. 436), por isso, Baudelaire esforça-se para captar a magia do longínquo das artes. Por mais perto que o objeto esteja, ele deve se lançar na magia da confecção da obra. Isso exigiu um esforço sobre-humano de Baudelaire, segundo uma carta endereçada à sua mãe, até ele ficar com os olhos esbugalhados de tanto observar as imagens no *Louvre*. O *spleen* do poeta é o sofrimento por causa do declínio da arte aurática, pois “a primavera adorável perdeu seu perfume” (BENJAMIN, 2006, p. 388). Com a dinâmica do capitalismo na modernidade, a produção em massa oferece objetos iguais. Os produtos feitos em massa ocasionam, principalmente, além do processo de alienação, a queda econômica da aura, enquanto a luta de classe é a principal causa social do declínio da aura. Benjamin percebe o declínio da aura, tanto pelo substrato econômico, quanto pelo fenômeno social. Ele estabelece uma relação sincrética entre arte e produção social.

Os versos de Goethe de *Selige Sehnsucht* (Bem-aventurada saudade), “Distância alguma te impede, / Vens voando e encantada”, descrevem também a experiência da  
SCIAS. Arte/Educação, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, jan./jun. 2019

aura. A distância que atrai para os olhos da amada o amante é o de um sonho de uma natureza melhor. O declínio da aura e o definhamento, por causa da defensiva na luta de classes, da representação onírica de uma natureza melhor, fazem parte de uma coisa só, tal como o declínio da potência sexual. Benjamin operacionaliza o conceito de aura para mostrar a degradação da natureza e do homem, ambos mutilados em sua potência. Benjamin faz uma reflexão importante sobre a função do poeta. Para ele, o grande poeta estabelece uma relação diferente dos demais consumidores em relação à obra que produz.

Ele não se apresenta diante de sua obra concluída como um executor de tarefas artísticas ou simples produtor, pois ele é, simultaneamente, seu consumidor. “Na verdade, diferentemente do público, ele não a consome como um estímulo, e sim como um utensílio. Este caráter de utensílio representa um valor de uso que dificilmente se insere no valor de troca” (BENJAMIN, 2006, p. 388). Benjamin atualiza o conceito de valor de uso e de troca (IAMUNDO, 2015, p. 41-42), para as relações entre as obras de arte e público consumidor. O poeta, ao consumir a obra como um utensílio (*Werkzeug*) impede que ela mantenha os mesmos signos da mercadoria, tal como se consome a arte a partir da indústria cultural. Nesse sentido, diferencia-se da massa dos consumidores de arte. Ele se coloca contra o uso fetichista da arte. Por isso, inspirador de uma arte emancipada.

Benjamin pergunta se “o arbítrio da alegoria não seria um irmão gêmeo da moda?” (BENJAMIN, 2006, p. 316). A moda como a alegoria está em constante mudança. Seu paraíso é a eternidade, no entanto, escorregadia, sempre em movimento. A moda se renova a partir do antigo, assim como a alegoria se mostra viva pelo que está morto. A intimidade com as coisas é estranha à intenção alegórica. Onde reina a alegoria, não se cria hábitos. Quando uma coisa é apreendida pela alegoria, ela é imediatamente rejeitada pela intenção alegórica.

A modernidade não é nada mais do que a mais nova Antiguidade. A figura do moderno e da alegoria devem estar relacionadas. Segundo Benjamin, nenhum contemporâneo de Baudelaire percebeu a sua visão alegórica, por isso ela passou despercebida (BENJAMIN, 2006, p. 383). Na origem, o interesse de Baudelaire pela alegoria não é verbal e sim ótico, imagético. O cunho do tempo impresso na Antiguidade faz aparecer a configuração alegórica. A nossa originalidade, enquanto sujeitos históricos,

vem do fato de o tempo marcar as nossas sensações. De acordo com o livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (BENJAMIN, 1984), a Antiguidade e o Cristianismo determinaram a armadura histórica da visão alegórica. Na Renascença, renova-se o elemento pagão e na Contra-Reforma, o elemento cristão, tal como Benjamin escreve e que é assinalado por Peter Burke. (BURKE, 2010, p. 310). Assim, a alegoria precisa também se renovar. Baudelaire inverte a fórmula e apropria-se da experiência alegórica como primária, possibilitando a prática poética. Ele foi preparado para o emprego da alegoria devido à utilização, pela literatura latina, dos nomes dos deuses. Provavelmente, a afinidade que Baudelaire sentia pela latinidade tardia tinha origem na sua paixão pelo alegórico, que floresceu na Alta Idade Média (BENJAMIN, 2006, p. 373).

A alegoria conhece muitos enigmas que, juntos, como fragmentos unidos, formam um todo legível. No entanto, ela não conhece o mistério, que tem a imagem do véu como cúmplice da distância. O véu oculta, mas desperta a vontade de se olhar o que está escondido, da mesma forma que oculta um corpo e provoca o desejo fetichizado (FREUD, 1974a, p. 182). A pintura barroca, ao contrário da renascentista, jamais se comprometeu com o véu misterioso da distância. A alegoria rasga esse véu de maneira ostensiva e traz a distância celestial para perto, de tal forma que possa confundir e surpreender. O exemplo são as pinturas de Andrea Pozzo no teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma (PROENÇA, 2000, p. 106). Esta ideia sugere que “o grau de saturação aurática da percepção humana” modificou-se no decorrer da história. No Barroco, a disputa entre valor de culto (*Kultwert*) e valor de exposição (*Ausstellungswert*) estava nos limites da arte sacra. Benjamin levanta a hipótese de que as épocas que poderiam ter expressões alegóricas sofreram com a crise da aura (BENJAMIN, 2006, p. 411). O triunfo da emblemática barroca, cuja peça mais importante era a caveira, como podemos perceber nas várias expressões artísticas, consistia em integrar o ser humano nesse tema. Benjamin lembra que, na alegoria barroca, a caveira é um produto semiacabado do processo da história da salvação, que, no entanto, foi interrompido por Satã.

Benjamin assegura que é um erro querer julgar a força de pensamento de Baudelaire segundo suas digressões filosóficas. Ele foi melhor como teórico da arte e “incomparável” como homem meditativo. O exemplo de sua capacidade meditativa está na estereotipia dos temas, bem como na sua habilidade de “afastar tudo que pudesse

incomodá-lo, a disposição de colocar a qualquer momento a imagem a serviço da ideia. O meditativo sente-se em casa entre as alegorias” (BENJAMIN, 2006, p. 373). Tal como a pintura de Dürer sobre a Melancolia, a contemplação alegórica é inerente aos seres inteligentes, mas regido pelo signo de saturno, que é a expressão da melancolia e do tédio. O homem meditativo, que olha assustado para um fragmento em sua mão, querendo aprender, torna-se alegorista.

As alegorias envelhecem para provocar assombro, por isso o clima barroco de contrastes de sombras. A imaginação alegórica está presente com toda a força na poesia de Baudelaire. O poeta diz que a criança vê tudo como novidade e está sempre embriagada pelo novo. No livro *Rua de mão única*, possui um fragmento que chama atenção para o universo pedagógico infantil e para os brinquedos educativos.

Elucubrar pedantemente sobre a fabricação de objetos – material educativo, brinquedos ou livros – que fossem apropriados para crianças é tolice. Desde o Iluminismo essa é uma das bolorentas especulações dos pedagogos. Seu enrabichamento pela psicologia impede-os de reconhecer que a Terra está repleta dos mais incomparáveis objetos de atenção e exercícios infantis. E dos mais apropriados. Ou seja, as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas (BENJAMIN, 2000, p. 18-19).

A capacidade para o novo da criança se parece com olhar de resignificação das coisas do poeta francês. Para ele, “nada se parece mais ao que se chama inspiração que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor.” É essa curiosidade infantil, alegre e desperta, que se deve atribuir o olhar fixo dela diante do novo. Olhar que parece o de um animal diante uma presa (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2006, p. 285). O período contemporâneo é uma época avessa à meditação, que conservou seu comportamento no jogo de puzzle, exemplificado no gesto do alegorista. O alegorista pega uma peça aqui e outra ali, das profundezas desordenadas de seu saber, e as coloca à sua disposição, para ver o significado das imagens uma perto da outra. Como não existe uma mediação natural, o resultado nunca pode ser previsto. Nenhuma fada determinou, no seu nascimento, qual o significado que o alegorista atribuirá ao objeto, e uma vez

determinado, tal significado poderá ser trocado a qualquer momento, da mesma forma que uma mercadoria poderá ter seu preço mudado e mesmo a sua função. Benjamin empresta outra função à alegoria sob Baudelaire. A alegoria, deve romper com a totalidade homogeneizadora das diferenças e propor uma nova visão da história, comprometida com os artefatos esquecidos ou ocultados, que as crianças perscrutam no seu processo de formação.

Benjamin sugere que caso pudéssemos distinguir nos poetas a atividade de fiar e de tecer, a imaginação alegórica se prende à primeira. A experiência alegórica que se apega às ruínas e procura decifrá-las é a da fugacidade eterna. O método nada cartesiano de Benjamin (OTTE, 2001, p. 403-404), e que nós procuramos sugerir a partir de repetidas interpolações, caracteriza-se em isolar um elemento do seu contexto histórico e ideológico para confrontá-lo com outros, tal como fez Baudelaire e as crianças com seus brinquedos. Nesse processo, produz um “choque” que o obriga o leitor e o pedagogo a uma revisão dos seus hábitos intelectuais.

### **Referências Bibliográficas**

- ABES, Gilles Jean. Uma mulher de letras na tradução de uma carta de Baudelaire: o espanto e o imobilismo de um artista perante o gênero feminino, in: *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Santa Catarina: UFSC, 2010.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Trad. de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar. 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Editor Claude Larjot, 1933.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Traduzido do alemão: Irene Aron; traduzido do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991 (Band V.1 e V.2).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no Auge do Capitalismo*. (Obras Escolhidas, Vol. III) Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Rua de Mão de Única*. (Obras Escolhidas, Vol. II). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Obras Escolhidas, Vol. I) Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Primeira versão).

BENJAMIN, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 436 (Erste Fassung).

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

D'ANGELO, Martha. *Arte, Política e Educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

OTTE, Georg. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo e FIQUEIREDO, Virgínia (orgs). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2001.

FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo*. Ensaios sobre Literatura e cultura. Tradução de Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.

FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: *Obras Completas*. Vol. XXI. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974a.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. In: *Obras Completas*. Vol. XXI. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HADDAD, Jamil Almansur. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

HOBSBAWM, Eric. A cidade, a indústria, a classe trabalhadora. In: *A Era do Capital*. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

- IAMUNDO, Eduardo. *Sociologia e Antropologia do Direito*. São Paulo: Saraiva, 2015.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- MICHELET, Victor-Émile. *Figures d'Évocats*, Paris: Editor Eugène Figuière & Cie, 1913/2002. (fac-símile djvu)
- PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2000.
- RIBEIRO, Vera Maria Masagão (et. al) *Metodologia da alfabetização: pesquisa em Educação de Jovens e Adultos*. Campinas: Papyrus/São Paulo: CEDI, 1992.
- ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte*. A filosofia de Walter Benjamin. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- SÉCHÉ, Alphone. *La Vie des Fleurs du Mal*. Paris: Editor Chez Claude Larjot, 1928.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa II*. A maldição de Adão. Tradução de Renato B. Neto e Cláudia Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.