

Baudelaire e o corpo: misticismo, elevação e degradação¹

*Claudio Willer**

RESUMO

O presente ensaio examina os vários modos de tratar do corpo na poesia de Baudelaire: há um corpo abjeto, degradado; outro sublime; ainda outro artificial; e talvez um corpo ausente, inteiramente sublimado. São apresentados paradigmas, quadros de referência para tratar do assunto. A finalidade é enriquecer a leitura de Baudelaire e contribuir para o exame de sua enorme contribuição.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Corpo; Poesia; Ambivalência

ABSTRACT

This paper examines the various ways of treating the body in Baudelaire's poetry: there is an abject, degraded body; another one sublime; as well as another one artificial; and perhaps an absent body, fully sublimated. We present paradigms, frames of reference to examine the issue. The purpose is to enrich Baudelaire's reading of and contribute to the examination of his enormous contribution.

KEY-WORDS: Baudelaire; Body; Poetry; Ambivalence

¹ O presente ensaio retoma algo do que examinei sobre Baudelaire em minha tese de doutorado *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna* (USP, 2008; publicada em livro em 2010); e também em outros ensaios, inclusive "Surrealismo: poesia e poética", publicado na coletânea *Surrealismo* da editora Perspectiva. Mas o que havia escrito é, aqui, um ponto de partida para o exame da relação da poesia e corpo.

* Poeta, ensaísta e tradutor. Doutor em Literatura Comparada com Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo – USP – São Paulo, SP, Brasil, cjwiller@uol.com.br

1 Baudelaire, poeta do corpo

Baudelaire trouxe o corpo para a poesia de um modo inteiramente novo. Em sua obra, foi perscrutado, examinado sob diferentes ângulos. Este trecho de “A Giganta” sintetiza a relação: “Me agradaria [...] Tatear-lhe as formas como quem percorre espelhos” (1995, p. 119).

O autor de *As flores do mal* foi um poeta do corpo, se comparado a predecessores românticos como Blake, Novalis e Nerval. Em Blake, especialmente em *O casamento do céu e do inferno*, há exaltação do corpo: “A nudez da mulher é a obra de Deus”. (2007, p. 29). Mas, note-se, são a nudez e a mulher genéricas; não aquela particular nudez, de uma determinada mulher.

Em Novalis há um corpo amoroso e sensual, mas como veículo para a transcendência: “Assim como a mulher é o mais elevado alimento visível que faz a transição do corpo à alma – assim também os órgãos sexuais são os órgãos externos mais elevados que fazem a transição dos órgãos visíveis aos invisíveis.” (1997, p. 125). No entanto, sua amada Sophie Von Kühn, equiparada, depois de morta, à Virgem Maria em *Hinos à Noite*, é incorpórea.

Também em Gérard de Nerval o “eu” falso e verdadeiro, ele e o “outro” que o persegue em *Aurélia*, são fantasmas, assim como sua musa Jenny Colon, transformada simultaneamente em Vênus, Isis e a Virgem Maria. E também suas personagens femininas, as Silvie, Angélique e demais *filles du feu*. Para Nerval, a união tinha que ser precedida pela morte; realizava-se após a passagem para o outro lado. Em *Aurélia*, não poderia ser mais claro: Orfeu, e seu suicídio, sua morte anunciada, é para descer aos infernos e resgatar Aurélia / Jenny Colon (BRUNEL 1992, p. 112-123).

Já em Baudelaire ganham relevo inédito na poesia romântica seu próprio corpo e o corpo dos outros; especialmente, o das mulheres, quer fossem desejadas, amadas, execradas ou apenas entrevistadas.

Talvez seja o caso de grifar *na poesia romântica*: a erótica e o baixo corporal em literatura são arcaicos, milenares; o barroco já foi examinado como arte do corpo, inclusive na poesia (SARDUY, 1979; PAZ, 1979); a literatura libertina, imemorialmente presente, ganhou importância no século XVIII, e não apenas com o

Marquês de Sade. Contudo, qualquer comparação com tudo o que o precedeu conferirá destaque à originalidade de Baudelaire no modo como poetizou o corpo.

Ou melhor, os corpos. São pelo menos três as aproximações ao corpo discerníveis em sua obra. Um deles, o corpo abjeto, degradado, em decomposição. Outro, um corpo sublime, apresentado por meio de das imagens que equiparam a mulher desejada a um mundo maravilhoso, ao universo. O terceiro, o corpo transformado, artificial: aquele do *dandy*, o suporte para a exibição da moda e da maquiagem, das provocações pelo vestuário e por atitudes; e também o das lésbicas. Talvez ainda seja possível ver um quarto corpo em sua obra: o ausente, inteiramente sublimado.

Essa atenção de Baudelaire ao corpo é caso particular de sua relação com o mundo, de sua capacidade de enxergar e trazer o que via para a poesia. A mesma capacidade da qual resultou sua atenção à cidade, fazendo que tratasse de Paris de um modo inovador, como foi observado tantas vezes, desde o ensaio famoso de Walter Benjamin. E, tanto no tratamento do corpo quanto naquele de Paris, com a mesma duplicidade: a metrópole pode ser inferno e lugar de encontro com o maravilhoso; o corpo, manifestação do horror ou do sublime.

Talvez se possa associar essa capacidade de enxergar, a visualidade de sua poesia e a percepção do detalhe, à sua ligação com as artes visuais e sua consequente produção, importantíssima, como crítico de arte. Não por acaso, desenhava: em *Baudelaire par lui-même* (PIA, 1963), há reproduções de seus desenhos, principalmente de autorretratos. E seu pai, cuja perda tanto o marcara, havia sido pintor, embora diletante. Um de seus poemas em prosa tem por título “O desejo de pintar”: é breve e sintético, mas deixa claro que esse *desejo de pintar* corresponde ao desejo puro e simples. É sobre uma mulher “bela, e mais que bela”, na qual “predomina e ressalta o negro”, pois “tudo o que ela inspira é noturno e profundo”. Compara essa mulher a “um sol negro, se fosse possível conceber um astro negro esparzindo luz e felicidade” (assim invertendo sentido desse símbolo em Nerval e outros, como o astro que rege o mundo subterrâneo, dos mortos) e à lua “sinistra e embriagadora”, para terminar com esta declaração: “Há mulheres que inspiram o desejo de vencê-las e gozá-las; esta, porém, inspira o desejo de morrer lentamente sob seu olhar” (BAUDELAIRE, 1995, p. 324). “Pintar” é metáfora, substituição: deseja possuí-la. Sobre “morrer”, cabe lembrar que *petite mort*, *pequena morte*, é em francês metáfora do orgasmo.

Olhar: isso também pode ser associado ao próprio estilo de vida de Baudelaire, à sua *flânerie*, caminhando ao acaso pela cidade, observando o que via: do *flâneur* ao *voyeur*; deste ao *voyant*, capaz de ver e pensar de modo tão precursor. O poeta marginal e marginalizado, que vê do lado de fora um mundo do qual não quer participar.

Se a presença de imagens e referências ao corpo na poesia de Baudelaire é um componente de uma relação com o mundo, também o é, de modo decisivo, com a linguagem. Isso, desde o prólogo de *As flores do mal*, o poema “Ao leitor”:

Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espremê-la qual laranja que se enrugam.

Espero, a fervilhar, qual um milhão de helmintos,
Em nosso crânio um povo de demônios cresce,
E, ao respirarmos, aos pulmões a morte desce,
Rio invisível, com lamentos indistintos (BAUDELAIRE 1995, p. 103).

Estudiosos canônicos de Baudelaire, como Pichois e Auerbach, extraíram citações desses versos para mostrar sua violência contra as normas e convenções do “poético”, do que caberia ou não em um poema. Os “helmintos” e o “crânio” (*cerveau* no original), amostras de uma poesia que, para Auerbach, “agride a noção tradicional do sublime” (2000, p. 83). Para Pichois, no prefácio das *Oeuvres Complètes* de Baudelaire, faz parte das “agressões mortíferas perpetradas dentro das formas mais convencionais, as mais puerilmente honestas” (BAUDELAIRE, 1975, p. 15).

2 O corpo abjeto

O dualismo baudelairiano é indissociável de seu pessimismo, do modo como hipostasiou o mal como força que rege o mundo, matéria degradada, “um pesadelo multiforme e imenso” desenhado por Deus, como expôs em “O Abismo” (1995, p. 226). É o que Ivan Junqueira designa como sua *religião particular*: “um estranho gnosticismo neopagão e maniqueísta em que Lúcifer ocupa todos os altares” (BAUDELAIRE, 1995, p. 74; em maiores detalhes, WILLER, 2010).

Tal dualismo se traduz em observações sobre a dualidade de caminhos, ascense e dissolução, a exemplo desta, de *Meu coração a nu*: “Há em todo o indivíduo duas

postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 529). E, em tom autobiográfico: “Desde criança que sinto em mim dois impulsos contraditórios: um de horror e outro de exaltação pela vida” (1995, p. 546).

Um desses impulsos, o do horror, resultou em poemas decisivos para que ganhasse reputação de excêntrico e fosse classificado por críticos e censores como realista: “Uma Carniça”, “A uma Mendiga Ruiva”, “Os Sete Velhos” e outras de suas cenas da vida urbana, dos “Quadros Parisienses”. E nas passagens em que, desde o prólogo de *As flores do mal*, é dito que inferno e mundo são equivalentes; ou que o verdadeiro inferno é este mundo, como reiterou no “Crepúsculo Vespertino” de *O Spleen de Paris*: “Eu posso, quando o vento sopra lá de cima, acalantar o meu atônito pensamento com esta imitação das harmonias do Inferno”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 303)

Especialmente representativo é “Uma Carniça”, poema que chocou pela minuciosa descrição, ao longo de suas doze estrofes, da “esplêndida carcaça”, da “coisa apodrecida” com suas “moscas e larvas” e seu “fedor repugnante”, que “esguichava a borbulhar”, emitindo “uma bulha esquisita”. Mas, nos versos finais de “Uma Carniça”, expressou a crença na forma pura, em contraste com a horrenda manifestação terrena:

Sim! tal serás um dia, ó deusa da beleza,
Após a bênção derradeira,
Quando, sob a erva e as florações da natureza,
Tornares enfim à poeira.

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que te beija o rosto,
Que eu preservei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto! (1995, p. 126)

É típico de Baudelaire o poema estruturado em antinomias: carcaça e céu em “E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça/ Como uma flor a se entreabrir”; ou podridão e sonho em “As formas fluíam como um sonho além da vista”. Valendo-se do contraste, projeta com mais força o horror da cena, dessa observação do animal em decomposição. Mas o poema termina em outra coisa, em seu oposto: na “forma e substância divina” resgatada pelo poeta. É a gnose através da poesia. Gnose platônica, de um leitor de Agostinho, conhecedor de Plotino, para quem a forma não é da ordem das coisas sensíveis, da matéria, conforme repetiria em seus escritos íntimos: “Toda forma criada,

mesmo pelo homem, é imortal. Pois a forma é independente da matéria e não são as moléculas que constituem a forma” (1995, p. 549).

“Uma Carniça” é descrição de um animal morto, de um corpo que é uma coisa. Mas ele deu o mesmo tratamento ao corpo humano, a seu próprio corpo, em poemas de alto impacto como “Uma viagem a Citera”. Chegando à ilha de Vênus, destino dos amantes, encontra um cadáver putrefato, pendurado a uma forca. O enforcado é ele:

Vênus, em tua ilha eu vi um só despojo
 Simbólico: uma forca, e nela a minha imagem...
 – Ah, Senhor, dai-me a força e insuflai a coragem
 De olhar meu coração e meu corpo sem nojo! (1995, p. 202)

“Uma viagem a Citera” e “As Metamorfoses do Vampiro”, um dos poemas censurados de *As Flores do Mal*, complementam-se. Em um, o cadáver é do poeta; no outro, o poeta é o vampiro, cadáver animado, ao lado da companheira já morta e decomposta:

Quando após me sugar dos ossos a medula,
 Para ela me voltei já lânguido e sem gula
 À procura de um beijo, uma outra eu vi então
 Em cujo ventre o pus se unia à podridão! (1995, p. 240)

“Uma carniça” permite enxergar um movimento de sublimação, desde o mundo terrestre, abjeto e degradado, até o ideal e poético: é a “elevação”, título do poema III de *As flores do mal*, em que equipara a poesia à gnose. Em “Uma viagem a Citera” e “As Metamorfoses do Vampiro”, o movimento é descendente. Há degradação sem remissão.

Baudelaire também inverteu o movimento ascendente, da sublimação em outros poemas. Em “Eu te amo como se ama a abóboda noturna”, o corpo da amada está ausente, ou tão distante quanto o céu estrelado; resta o seu que se agita “Como um coro de vermes junto a uma carniça”. (1995, p. 123) A série de poemas numerados de XXII a XXVIII de *As flores do mal* apresenta todas as possibilidades do trânsito da adoração à execração da mulher amada ou desejada, do abjeto para o sublime, do sublime para ao abjeto. É a “Reversibilidade” proclamada no poema com esse título. São modos da sua ambivalência, tantas vezes examinada pela crítica (AUERBACH, 2000; BOSI, 2001-2002). Como se vê, ambivalência é via de mão dupla, movimento do baixo para o alto e do alto para o baixo.

“Uma Carniça”, “Uma viagem a Citera” e “As Metamorfoses do Vampiro” expressam uma visão de mundo regida por uma lógica implacável. É aquela do dualismo gnóstico e maniqueísta: o mundo é feito de matéria caída; é cenário da degradação; natureza e corpo são do mundo; seu destino é a corrupção. “Uma Carniça” condensa essa visão de mundo.

Quanto maior o transcurso do tempo, maior o afastamento da origem, da perfeição, o *pleroma* dos gnósticos e neoplatônicos; por isso, maior a corrupção, conforme declarado em dois de seus poemas. Um deles, “O Inimigo”:

Ó dor! O Tempo faz da vida uma carniça,
E o sombrio Inimigo que nos rói as rosas
No sangue que perdemos se enraíza e viça! (1995, p. 113)

O outro, “O Relógio”:

*Recorda:*² o Tempo é sempre um jogador atento
Que ganha, sem furtar, cada jogada! É a lei.
O dia vai, a noite vem; *recordar-te-ei!*
Esgota-se a clepsidra: o abismo está sedento (1995, p. 168).

Em “O Relógio” há convergência. Cruzam-se outros dois temas baudelairianos: da memória ou recordação, grifado em evidente alusão a Poe (1975, p. 990); e do mundo como abismo.

O Baudelaire do sombrio e abjeto é aquele exaltado por J.-K. Huysmans em *Às Avessas*, o “breviário da decadência”, onde ganhou parágrafos de superlativos por, “em páginas magníficas”, haver “sondado as chagas mais incuráveis, mais duradouras, mais profundas que são cavadas pela saciedade, pela desilusão, pelo desprezo, nas almas em ruínas a quem o presente tortura, o passado repugna, e o porvir atemoriza e desespera”. (1987, p. 173). Leitura precursora, que repercutiu com força entre satanistas e decadentistas; inclusive entre os brasileiros, inspirando os poemas mais sombrios de um Cruz e Souza e um sem número de criações epigonais.

² O grifo é do próprio Baudelaire, assim como os demais itálicos em citações de seus textos.

3 O corpo sublime

Se Baudelaire reproduz a visão dualista, gnóstica e maniqueísta, do corpo como prisão na qual a alma está encarcerada, e do tempo como marcha descendente, também a enriquece com a reversibilidade, a alternância de elevação e abjeção.

Lírico e apaixonado, se distancia do dualismo nos poemas de exaltação do corpo feminino. Entre outros, “A uma Dama Crioula”, “Perfume Exótico” e “A Bela Nau”; ou seu correlato entre os poemas em prosa do *Spleen de Paris*, o “Convite à Viagem”. Em “A Bela Nau”, a mulher é um mundo, uma viagem maravilhosa; “Convite à Viagem” descreve um paraíso, o país da Cocanha, que equivale à mulher desejada.

Em “O Perfume”, o cheiro do incenso ou do almíscar é um “sutil e estranho encanto” que “transfigura/ em nosso agora a imagem do passado” (1995, p. 133). Remete ao corpo, a outros cheiros, a cabeleiras, alcovas, vestes. Em “A Cabeleira”, “o toirão que até a nuca encrespa-se em cachoeira” é “Uma Ásia voluptuosa e uma África escaldante”, um “mundo longínquo, ausente, quase morto”, o “sombrio oceano”, “oásis onde sonho”, “odre abundante”, e muito mais, ao longo de sete estrofes. Na última, proclama: “Pois não és o oásis onde sonho, o odre abundante/ Onde sedento bebo o vinho da saudade?” (1995, p. 122)

“A Cabeleira” tem um complemento nos poemas em prosa: “Um Hemisfério numa Cabeleira”. Termina assim: “Quando me ponho a morder teus cabelos elásticos e rebeldes, parece-me que estou comendo recordações” (1995, p. 295). Há equivalência nos dois finais de poemas, um versificado, outro em prosa; no primeiro, bebe o “vinho da saudade”; no outro, está “comendo recordações”. Em ambos, a realização do desejo reverte o tempo, torna presente o passado, corporifica a memória – tema importante para quem proclamou que “Eu tenho mais recordações do que se tivesse mil anos”³.

A matriz dessa lírica é o soneto “Correspondências”, no qual “Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam”, em um mundo que é “bosque de segredos” (1995, p. 109). Esse soneto, assim como os poemas eufóricos, de exaltação do corpo e da expressão da sensualidade, revela um quadro de referências oposto e complementar àquele do gnosticismo, além de seu contemporâneo: o hermetismo do *Corpus Hermeticum*; a doutrina que postula relações secretas entre todas as coisas, em particular, entre macrocosmo (o universo) e microcosmo (por exemplo, os cabelos e o

³ Aqui, não acompanhei a tradução de Ivan Junqueira; sacrifiquei o verso ao sentido.

perfume da mulher amada-desejada). Notoriamente, o hermetismo de Baudelaire inspirou uma poética que viria a ser adotada pelo simbolismo (POMMIER, 1932; DAL FARRA, 1984) e uma estética que antecipou a arte abstrata (PAZ, 1975; WILLER, 2010).

Em “A Bela Nau”, identifica a mulher que admira a um navio e os seios da mulher a um armário. Nessas e em tantas outras passagens, Baudelaire inovou, acrescentou algo em matéria de correspondências e analogias, se comparado a místicos e *iluminados* que o precederam. Relações entre termos e coisas diferentes não seguem apenas o eixo vertical, entre o alto e o baixo, o sublime e o mundano, o céu e a terra, o visível e o invisível. Ultrapassa a representação do universo de Swedenborg, da esfera celestial análoga a um corpo humano; ou da astrologia, em que planetas e casas do zodíaco regem e representam o que está no mundo. Torna-as mais complexas.

A originalidade do modo baudelairiano de entender correspondências foi observada por estudiosos. A multiplicação e reversibilidade das correspondências já estavam na tradição mística, hermética e esotérica. Na Cabala, a elevação do místico ativa o próprio Deus (IDEL, 2000); no maniqueísmo, há consubstancialidade geral, e o devoto, ao separar as substâncias luminosa e sombria, divina e corrupta, salva o salvador (JONAS, 1963; ELIADE, 1979); no *Asclépio* do *Corpus Hermeticum*, Deus criou o mundo, mas o adepto iniciado também cria deuses (HERMÈSTRIMÉGISTE, 2002, vol. II). Mas, na cosmovisão do poeta, correspondências, fazem parte da vida e impregnam a relação erótica, a atração entre os seres; conferem dimensão mágica ao amor e à sensualidade. Em “O Convite à Viagem”, “A Bela Nau”, “O Perfume”, o encontro amoroso é comunhão com o mundo. Procedeu à antropomorfização e animização, ao confundir propositadamente as duas esferas, aquela das qualidades humanas e a outra das coisas. Há complementaridade desses poemas com uma das prosas poéticas, “O Convite à Viagem”, na qual, depois de relatar as belezas do utópico país da Cocanha, pergunta:

Não ficarias, lá, emoldurada em tua analogia, e não poderias espelhar-te, para falar a linguagem dos místicos, em tua própria *correspondência*? [...] Esses tesouros, esses móveis, esses luxos, essa ordem, esses perfumes, essas flores miraculosas, tudo isso és tu (1995, p. 296).

O primeiro da série de poemas dedicados a Madame Sabatier,⁴ “Toda Ela”, é explícito: a poética das analogias se aplica a uma poesia de exaltação do corpo:

Seu corpo esplêndido é regido
Por harmonias tão concordes
Que nunca pôde o ouvido humano
Escolher um dentre os acordes.

Ó mítica transmutação
Que os sentidos num só resume!
Seu hálito faz a canção
E sua voz faz o perfume!”

No já citado “Desejo de Pintar”, que, conforme observado, é sobre o desejo *tout court*, a inspiradora do trecho tem um “rosto inquietante, onde narinas frementes aspiram o desconhecido e o impossível”, no qual “rebenta, com inexprimível encanto, o riso de uma grande boca, vermelha e branca, e deliciosa, que faz pensar no milagre de uma soberba flor desabrochada em terreno vulcânico” (1995, p. 324).

Baudelaire expressa o desejo através da analogia; maravilhamento e excitação equivalem à integração à natureza, ao mundo, ao desaparecimento ou metamorfose do poeta. Do “eu” elocutório, do sujeito, do indivíduo? Experiências místicas? Talvez. Poderiam ser relacionadas ao que Norman Brown denomina “misticismo do corpo” (1985). Contudo, essa é uma variedade particular de misticismo, revivendo o que, para Scholem, corresponde a “um primeiro estágio”, a “época mítica característica da infância da humanidade” que reaparece no misticismo como “revanche do mítico”. Naquele estágio inicial, diz Scholem, “a Natureza é o cenário da relação entre o homem e Deus”. Expressa “a imediata consciência da inter-relação e da interdependência das coisas, de sua unidade essencial, que precede a dualidade e nada sabe da separação, o universo verdadeiramente monístico da era mítica do homem”. (1995, p.9)

O Baudelaire do corpo sublime, das analogias e correspondências, foi aquele eleito pelos surrealistas. Para Breton, conforme o prefácio de sua última coletânea de poemas, *Signe Ascendant*, a imagem poética não é reversível, e “tem como inimigos mortais o depreciativo e o depressivo”. Analogias apontam para o alto:

A mais bela luz sobre o sentido geral, obrigatório, que deve tomar a imagem digna desse nome é fornecida por este apólogo Zen: “Por

⁴ Conforme observado nas notas à edição utilizada de *As Flores do Mal*.

bondade búdica, Bashô modificou um dia, com engenhosidade, um haikai cruel composto por seu humorístico discípulo, Kikakou. Este tendo dito: “Uma libélula vermelha – arrancai-lhe as asas – uma pimenta”, Bashô substituiu: “Uma pimenta – ponham-lhe asas – uma libélula vermelha.” (BRETON, 1975, p.13)

De Baudelaire é citado, nesse prefácio de *Signe Ascendant*, “A Bela Nau”. Cabe transcrever duas estrofes do poema; da primeira, Breton citou os dois primeiros versos:

Teu colo que arfa sob o traje fluido e vário,
Teu colo vitorioso é como um belo armário,
Cujos claros gomos convexos
Como os broqueis capturam rútilos reflexos

Provocantes broqueis de agudas pontas rosas!
Armários cheios de iguarias tão preciosas
Vinhos, perfumes e licores
que o coração e a mente inundam de torpores! (1995, p. 144)

“A Bela Nau” também é citado em outro texto de Breton, “Le merveilleux contrele mystère”, sobre a herança romântica e simbolista do surrealismo:

Baudelaire só nos subjuga a este ponto porque, dos poetas franceses, ele é o último em data a traduzir em uma linguagem sensivelmente direta, em uma linguagem que as molda sem se deixar quebrar por elas, as emoções todo-poderosas que o possuem. Com ele, a coisa exprimida ainda não se distingue em quase nada daquele que a exprime: ela preexiste, é isso que mais importa observar, ao modo da sua expressão. Toda possibilidade de acidente grave excluída, o homem sempre é o mestre de sua equipagem, ele sabe aonde vai. Mas a especificação por Baudelaire do caminho a seguir não é menos perturbadora: “através das florestas de símbolos”, “ao fundo do desconhecido para encontrar o novo”. (1979, p. 10)

O Baudelaire dos surrealistas: um hiper-romântico. Diametralmente oposto ao Baudelaire dos formalistas, cerebral, frio, antirromântico.

Diga-se de passagem, um Baudelaire, esse lido por Breton, coerente com algumas de suas próprias manifestações; por exemplo, na declaração famosa, de sua carta de 1866 a Ancelle, declarando que havia posto todas as suas emoções e sentimentos em *As Flores do Mal*: “É preciso dizer-lhe, pois não o compreendeu tanto como os outros, que neste livro atroz coloquei todo o meu *coração*, toda a minha *ternura*, toda minha religião (travestida), todo meu *ódio*, toda minha *infelicidade*.” (BATAILLE, 1989, p. 31, PIA, 1963). É certo que Baudelaire completou o trecho

assim: “É verdade que escreveria o contrário, que eu juraria pelos grandes deuses que é um livro de *arte pura*, de *arremedo*, de *hipocrisia*, e mentiria como um dentista”. Ambivalências: na sequência do Baudelaire dos românticos, aquele dos formalistas. Mas, note-se: ele “escreveria”, “juraria”, “mentiria”, no condicional; o romântico – admitindo o *spleen* como exacerbação do *mal du siècle* – é assertivo, categórico.

Principalmente, Baudelaire é romântico em seu culto à imaginação – em plena consonância com Blake, Novalis, Wordsworth, Coleridge, parafraseando-os – e no modo como adotou a poética das correspondências (já expressa em *Salão de 1846*, através da citação de um romântico típico, E. T. A. Hoffmann). O Baudelaire que inicia o “verdadeiro romantismo francês”, no dizer de Octavio Paz (PAZ, 1983).

Em “Correspondências”, assim como em “A Bela Nau” e outros dos poemas de exaltação do corpo, Breton viu a negação do princípio lógico da identidade e não-contradição; o pensamento analógico em operação. Por isso, os tomou como representantes de “uma orientação poética totalmente nova”, um novo modo da sensibilidade que corresponde a “uma vontade de emancipação total do homem, que retira sua força da linguagem, mas que será mais cedo ou mais tarde reversível à vida”. (BRETON, 1979, p. 8)

Esse modo poético reaparece, de forma radical, na lírica surrealista. Há condensação, através da ligação direta entre os termos relacionados pela analogia. É como se os passos percorridos em “A Bela Nau”, do colo da mulher admirada ao armário e às iguarias e perfumes, houvesse sido suprimidos.

A realização das correspondências baudelairianas resultou em um dos jogos surrealistas, o “um no outro”, criado em 1953. Como observado por Dal Farra em um ensaio sobre surrealismo e esoterismo, é um jogo de fundo esotérico, além de remeter explicitamente ao poema “A Bela Nau” (2008, p. 743).

Em *Signe Ascendant*, bem como nos demais escritos sobre imagem poética e analogia, e nas suas citações de poemas de Baudelaire, Breton associa a qualidade poética da imagem ao sublime, resultado, por sua vez, da sublimação. Haveria o que discutir a propósito dessa atribuição de sentido à imagem. Excluiria do surrealismo a ironia e o humor negro, tal como exaltado pelo próprio Breton. E, de modo evidente, exclui boa parte da obra do próprio Baudelaire, para quem, explicitamente, havia reversibilidade entre os termos da analogia, e não direção única, conforme observado. Breton, se questionado, provavelmente responderia que estava tratando especificamente

de analogias, e não de outros modos da expressão, ironia e humor negro inclusive. Sobre esses outros modos, talvez remetesse o leitor a seu capítulo sobre Baudelaire na *Anthologie de l'humour noir* (BRETON, 1966).

Mesmo com essas ressalvas, trata-se de uma leitura importante de Baudelaire; porém parcial: poemas como “Uma Carniça” ou “Metamorfozes do Vampiro” parecem não ter lugar nas expressões de admiração de Breton pelo autor de *As flores do mal*.

Nada de novo, porém, nesse viés: o Baudelaire de “Correspondências”, e da poética e estética que podem ser associadas a esse poema é aquele que está na origem do simbolismo, desde sua adoção por Mallarmé e Verlaine em 1865. A quantidade de poemas simbolistas que são paráfrases ou variações sobre o tema das correspondências (inclusive de Cruz e Souza) o atesta.

4 O corpo artificial

Consequências do dualismo de Baudelaire: seu antinaturalismo, o culto à imaginação e ao artificial. Resume essa postura o poema “A Viagem”, por ele escolhido para encerrar *As Flores do Mal*. Extenso, não apresenta um roteiro definido, a exemplo de “Viagem a Citera”: percorre o conjunto das coisas existentes. Rejeita o mundo como tedioso, assim como o fizera desde a abertura de *As flores do mal*, em “Ao Leitor”.

Em seus últimos versos, uma declaração de princípios:

Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!
Este país enfara, ó Morte! Para frente!
Se o mar e o céu recobrem o luto das procelas,
Em nossos corações brilha uma chama ardente!

Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!
Queremos, tanto o cérebro nos arde em fogo,
Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo*! (1995, p. 215)

É o Baudelaire profeta das vanguardas, precursor do “é preciso ser absolutamente moderno” de Rimbaud, de sua reivindicação do “novo – em ideias e formas” na “Carta do Vidente”, e do *make it new* poundiano.

O novo, sendo o não-natural, é o universo do possível. Assim como em Rimbaud, é um novo dialético, negativo, com o poder de destruição do mesmo, do que está aí.

Desde Blake, com sua associação ao *gênio poético*, passando por Wordsworth e Coleridge, a imaginação transcendente dos românticos é própria do “eu” verdadeiro, da centelha divina dos místicos. Mas, nisso se opondo ao culto tipicamente romântico à natureza, Baudelaire elogiou a imaginação em oposição ao natural, ao mundo empiricamente dado. Projetou-a em uma poética e uma estética antinaturalista: “Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada daquilo que existe me satisfaz. A natureza é feita, e prefiro os monstros de minha fantasia à trivialidade concreta”. (1995, p. 804) Se o mundo é um horror, então o retrato realista do mundo também é horroroso. Daí o antirrealismo expresso em seu desprezo pela escultura, desde o título de um dos capítulos de *Salão de 1846*: “Por que a escultura é enfadonha” (1995, p. 724).

Pelos mesmos motivos, condenou a literatura realista; por exemplo, no elogio à poesia de Victor Hugo: “Ao descrever aquilo que é, o poeta se degrada e desce ao nível do professor; ao contar o possível, ele permanece fiel a sua função; é uma alma coletiva que interroga, que chora, que espera e que às vezes adivinha”. (1995, p. 600). Também por isso, endossou o esteticismo de Gautier, a doutrina da “arte pela arte”, em favor dos “belos raios de sol da estética”, contra “a doutrina da indissolubilidade entre o Belo, o Verdadeiro e o Bem” que, para ele, não passava de “uma invenção do filosofismo moderno”(1995, p. 582), assim desconsiderando a origem platônica dessa doutrina.

Em *Salão de 1846* incluiu uma seção intitulada “Do Heroísmo da Vida Moderna”. Nela, em uma contradição aparente com os retratos da metrópole como inferno, elogiou o maravilhoso urbano: “A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 731) Apresentou alguns dos principais temas e linhas do seu pensamento, como a ideia do poeta na multidão, que repetiria, entre outros lugares, em *Projéteis*: “Embriaguez religiosa das grandes cidades. Panteísmo. Eu sou todos: todos são eu. Vertigem”. (1995, p. 504) Nos “Quadros Parisienses” de *As Flores do Mal*, é a “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos”. Nela, “Flui o mistério em cada esquina, em cada fronde,/ Cada estreito canal do colosso possante”. (1995, p. 174)

Foi um crítico da noção de progresso, em reflexões talvez em consonância com suas leituras do Marquês de Sade, e, certamente, com aquelas de Joseph de Maistre. E sua modernidade não é índice de progresso. O valor do moderno reside justamente no caráter transitório, efêmero. Antecipou esta caracterização da modernidade como

mudança permanente, por Octavio Paz (entre outros, Marx inclusive): “Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente.” (1982, p. 18)

As manifestações do moderno, segundo Baudelaire: a moda, a maquiagem, o dandismo, “uma coisa moderna e que resulta de causas totalmente novas” (1995, p. 730). Declarou-se a favor de tudo o que, além de artificial, fosse inesperado e surpreendente. Em um de seus últimos textos de crítica de arte, *O pintor da vida moderna*, de 1863, no qual proclamou que “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, a defesa do dandismo: com sua “necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores da conveniência”, o *dandy* é “um símbolo da superioridade artística de seu espírito”. Pertence à família dos que “participam do mesmo caráter de oposição e de revolta”, expressando, através da atitude e estilo de vida, a contradição entre arte e sociedade, e a condição de ser à parte e à margem do poeta (1995, p. 871).

O *dandy*, emblema por excelência do moderno; é o que se pode inferir da sua conduta pessoal, de suas provocações, visando a chocar e a transformar-se em metáfora viva de sua estética, como observaram tantos de seus estudiosos; entre outros, Breton na *Anthologie de l'humour noir* (1966).

Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire incluiu um capítulo ou tópico de duas páginas com o elogio à maquiagem (1995, p. 874-876). Trata-se de um texto que pode ser considerado precursor do “método paranoico-crítico” de Salvador Dali, pelo modo como inverte os termos, o geral e o particular de um argumento. Começa, de um modo que lembra argumentações de Sade, reafirmando que a natureza é má, pois “leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime”. Em contrapartida,

[...] o bem é antagônico ao natural: Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-lo à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la. (1995, p. 874-876)

E conclui: “O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte.” Argumentação com a simplicidade de uma fórmula: se o natural equivale ao mal, o artificial equivale ao bem. É um sofisma; porém de uma produtividade extraordinária, ao levar-se em conta seus desdobramentos.

O culto ao artificial e ao dandismo também pode ser relacionado a seu interesse e fascinação por lésbicas. Sabe-se que um dos títulos inicialmente pensados para *As flores do mal* foi *Les lesbiennes*. Suas lésbicas foram, algumas, históricas ou mitológicas, como Safo, Hipólita e Delfina. Dedicou-lhes poemas: um dos que não escaparam à censura em 1857, “Lesbos”, exalta a ilha grega como celebração do amor livre; em “Mulheres Malditas – Hipólita e Delfina”, a paixão das duas amazonas é homenageada: “E quem diante do amor ousa falar do inferno?” (1995, p. 236).

Benjamin, e, seguindo-o, Eliane Robert Moraes e Olgária Matos, entre outros, observaram essa ligação, da admiração por lésbicas em Baudelaire ao dandismo e à crítica ao natural: “Safo, a mulher-dândi, é a perfeição da *antiphisis* e da contra-religião, que dramatiza também o desterro do poeta no momento do capitalismo” (MATOS, 2005, p. 316).

As lésbicas de Baudelaire também podem ser interpretadas no quadro de referência dos esoterismos e misticismos de inspiração neoplatônica, gnóstica e hermética (como, aliás, sugerido pelo título do ensaio citado de Matos: “Um surrealismo platônico”). Correspondem, nesse contexto, ao andrógino primordial, símbolo da perfeição, da superação de opostos.

Das lésbicas à protagonista do célebre romance de Flaubert: uma transição ou comparação aparentemente impossível. Mas seu elogio a *Madame Bovary* é outro dos textos de Baudelaire que podem ser tomados como precursores do “método paranoico-crítico” de Dalí. Ao interpretá-la como andrógino, inverte o julgamento moral e a intenção manifesta de seu autor. Como se sabe, Flaubert alegou que sua narrativa era para alertar contra leituras excessivas por mulheres, inspirando fantasias de ascensão social, de viverem acima de seu nível e possibilidades: é o que passaria a ser chamado de “bovarismo”. Já para Baudelaire, o mérito da infeliz Emma Bovary consistiu em reunir qualidades femininas e masculinas: “esse bizarro andrógino manteve todas as seduções da alma viril num corpo feminino encantador”. (1995, p. 569) Depois de observar suas qualidades “masculinas” – imaginação, gosto pela sedução, energia –, afirmou que “apesar da sistemática dureza do autor, que fez todos os esforços para

manter-se ausente da obra e para exercer a função de um manipulador de marionetes, todas as mulheres *intelectuais* lhe serão reconhecidas por elevar a fêmea à tão alta potência, tão distante do animal puro e tão próxima do homem ideal, e por tê-la feito participar desse duplo caráter de cálculo e devaneio que constitui o ser perfeito”. Cabe grifar: *o ser perfeito*. Emma Bovary é, portanto, o andrógino; sua desgraça foi ter caído no mundo. Tal como vista por Baudelaire, sendo manifestação de algo arcaico ou arquetípico, o andrógino, ao mesmo tempo é precursora e mártir da modernidade.

Ao final do artigo sobre *Madame Bovary*, mais um exemplo de paranoia crítica, ou, ao menos, de leitura às avessas, ao identificar “trechos deslumbrantes” nos fragmentos já publicados de outra obra importante de Flaubert, *A tentação de santo Antônio*: o festim de Nabucodonosor, a aparição da Rainha de Sabá e de Apolônio de Tiana, exemplo de “altas faculdades líricas e irônicas”. Cenas e personagens que foram objeto de um julgamento ético negativo por Flaubert recebem um julgamento estético positivo de Baudelaire. É uma leitura penetrante e precursora: Mário Praz, em seu ensaio sobre a carne, a morte e o diabo no Romantismo, argumentaria, a propósito de *A Tentação de Santo Antônio* de Flaubert, que aquela exaltação do ascetismo foi, ao mesmo tempo, perversa, pelo modo como descreveu e exibiu as tentações que o santo teve de enfrentar. (1969, p. 308)

Nada de arbitrário em associar essas argumentações baudelairianas à paranoia crítica de Dali. Tanto é que André Breton incluiu na *Anthologie de l'humour noir*, como exemplo do “método paranoico-crítico”; um texto de Dali intitulado “As novas cores do sex-appeal espectral”, com a distinção entre “espectros” e “fantasmas”, afirmando que “O ‘sex-appeal’ será espectral”; e que previra, em 1928, “a iminência de dos músculos redondos e salivares, terrivelmente carregados de subentendidos biológicos, de Mae West.” Antecipou, ao falar no “corpo desmontável” da “mulher espectral”, anatomias artificiais “montadas sobre garras” (1966, p. 412). Exacerbações do dandismo: hipermodernidades. Isso, além do próprio Dali ser a mais completa (e cínica) encarnação do *dandy* baudelairiano.

O corpo artificial é um tema comum a Baudelaire e a E. T. A. Hoffmann (e Baudelaire foi leitor e admirador do romântico alemão, citando-o em *Salão de 1846*), porém com sinal trocado: Coppélia e demais seres-máquina em Hoffmann estão em narrativas fantásticas relatando experiências de horror, fundamentaram a noção freudiana de *Das Unheimliche*; em Baudelaire, suscitam o maravilhamento (assim como

em Dali, como se viu). No entanto, a oposição aparente é resolvida ao se tomar os homens-máquina e seres artificiais da narrativa romântica e o culto ao artificial em Baudelaire (aqui utilizando a interpretação de Eliane Robert Moraes em *O corpo impossível*) como capítulo da “transgressão das formas seculares do antropomorfismo” (MORAES, 2002, p. 107); e, por isso, da representação cartesiana do mundo e do homem (seguindo a argumentação desenvolvida por essa autora).

A recusa do antropomorfismo ou antropocentrismo pode ser um elo ou fio condutor unindo as diferentes modalidades de tratamento do corpo em Baudelaire, à primeira vista antagônicas em seu sentido manifesto.

5 O corpo e o tempo

Um possível quarto tratamento ou visão do corpo em Baudelaire: o corpo ausente. O melhor exemplo, o soneto “A uma passante”:

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (1995, p. 179)

O “tarde demais” e o “nunca” tornam evidente que esse poema é sobre o tempo e sua irreversibilidade; sobre o instante, simultaneamente tão real e tão imaterial.

Mas talvez toda a poesia de Baudelaire seja sobre o tempo; e o corpo nela compareça como índice ou sintoma da sua passagem, nos poemas da abjeção ou degradação; e da esperança em sua reversibilidade, nos poemas sublimes; e, ainda, de uma abertura, da possibilidade de algo novo vir a manifestar-se na diacronia, no tempo histórico e até mesmo no presente, em suas celebrações do artificial.

A acrescentar que há uma espécie de ponte ou ligação sutil entre o corpo ausente e aquele sublime e presente: o perfume, ao mesmo tempo sutil e corpóreo. É tema de um dos poemas de *As flores do mal* (1995, p. 133), e está em uma série de passagens, em poemas, na poesia em prosa e nos escritos íntimos. É sempre relacionado às correspondências, desdobrando-se em outras qualidades, percepções e evocações.

As modalidades de corpo em Baudelaire também podem ser relacionadas às etapas da própria experiência mística, ou das visões de mundo dos místicos: a queda (o corpo abjeto), a revelação e elevação, e a reintegração (o corpo sublime). No entanto, Baudelaire como que mistura, confunde, alterna desordenadamente essas etapas, em vez de apresentá-las na sequência em que estão nos textos de místicos, em “escrituras” gnósticas e tratados herméticos. Isso, por uma razão evidente: poetas, mesmo sendo profetas, como Baudelaire o foi, não são doutrinadores. Ao menos, ele sempre se recusou a desempenhar esse papel.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. As Flores do mal e o sublime. In *Inimigo Rumor* 8, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, maio de 2000.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Org. Claude Pichois, 2 volumes. Paris: Gallimard / Pléiade, 1975.

_____. *Charles Baudelaire, poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso et al. Tradução de As Flores do Mal por Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire In *Walter Benjamin – Sociologia*. Trad. e org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BLAKE, William. *O Casamento do Céu e do Inferno*. Trad. Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BOSI, Viviana. Contradição e unidade em Baudelaire. In *Literatura e Sociedade*, número 6. São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 2001-2002.

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.

_____. *Clair de terre*, Paris: Gallimard, 1966 (b).

_____. *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1975.

_____. *La clé des champs*, Paris: Le livre de Poche, 1979.

BROWN, Norman O. *Life Against Death – The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown: Wesleyan University Press, 1985.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique – Théorie et parcours*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992 .

DAL FARRA, Maria Lúcia. Anotações de uma Bibliógrafa: Baudelaire e o Esoterismo. In *Remate de Males*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1984a.

_____. Anotações de uma Bibliógrafa: Baudelaire e o Esoterismo. In *Remate de Males*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1984b.

_____. Surrealismo e Esoterismo: A Alquimia da Poesia. In *O Surrealismo*. Org. GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIAS, Ana Maria e GLENADEL, Paula. *Valores do Abjeto*, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2009.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Idéias Religiosas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

HERMES TRIMEGISTE. *Corpus Hermeticum*. Trad. A. J. Festugière. Paris : Les Belles Lettres, 2002.

HUYSMANS, J. K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

IDEL, Moshe. *Cabala: Novas Perspectivas*. Trad. Margarida Goldstajn. São Paulo; Perspectiva, 2000.

JONAS, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press, 1963.

LIMA, Carlos (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicarte, 1993.

MATOS, Olgária. Um Surrealismo Platônico. In Novaes, Adauto. *Poetas que Pensaram o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

NOVALIS. *Philosophical Writings*. Trad. Margaret Mahony Stoljar, Albany. NY: State University of New York Press, 1997.

PAZ, Octavio. Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte. In *El signo y el garabato*. Mexico D. F: Joaquín Mortiz, 1975.

_____. *Conjunções e Disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva: 1979.

_____. *O Arco e a Lira*, tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIA, Pascal. *Baudelaire par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil (Écrivains de Toujours), 1963.

POMMIER, Jean. *La mystique de Baudelaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1932 .

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Jorge Cruz. Caracas: Monte Avila, 1969.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHOLEM, Gershom G. *As Grandes Correntes da Mística Judaica*. Trad. Jacó Guinsburg e outros. São Paulo: Perspectiva, 1995.

VERLET, Anne. Le spleen, une vanité profane. In *Magazine Littéraire* na edição de março de 2003 do dedicada a Baudelaire.

WILLER, Claudio. Surrealismo: Poesia e Poética. In *O Surrealismo*, J. Ginsburg e Sheila Leirner, organizadores. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Data de submissão: 09/04/2013

Data de aprovação: 20/05/2013