

**UMA POSSÍVEL “RELIGIÃO” ESTÉTICA EM CHARLES BAUDELAIRE:
REFLEXÕES MITOCRÍTICAS SOBRE A OBRA AS FLORES DO MAL**

***A POSSIBLE AESTHETIC “RELIGION” IN CHARLES BAUDELAIRE:
MYTHOCRITICAL REFLECTIONS ON THE WORK FLOWERS OF EVIL***

Felipe Tristão Silva Netto

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)

felipetristaobh@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8277-6851>

Ulisses Barros de Abreu Maia

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)

ulisses@ict.ufvjm.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-2596-6931>

Recebido em: 05/10/2023.

Aprovado em: 27/11/2023.



DOI: 10.18406/2359-1269v10n22023356



Resumo

O artigo abordou o complexo de imagens que constitui o livro “As Flores do Mal” de Charles Baudelaire, sob a ótica metodológica das teorias do imaginário de Gilbert Durand. Em busca de compreender a emergência de imagens semelhantes a símbolos religiosos ou místicos ao longo do texto, se propôs a mapear os principais mitemas que informaram a produção poética do autor, não apenas em sua superfície narrativa, mas nas galerias subterrâneas do texto, sob a forma de vestígios imagéticos redundantes ou obsessivos. Complementarmente, buscou-se identificar as influências exercidas na elaboração poética pela cosmovisão do autor, e pela escola artística decadentista do final do século XIX. Como resultado, encontraram-se traços de uma possível mística não religiosa baudelaireana, o que denota novas possibilidades de desenvolvimento no âmbito das Ciências da Religião.

Palavras-chave: Baudelaire; Imaginário; Decadentismo; Erotismo; Gnose.

Abstract

The article addressed the complex of images that constitute the book “The Flowers of Evil” by Charles Baudelaire, from the methodological perspective of Gilbert Durand's imaginary theories. In search of understanding the emergence of images like religious or mystical symbols throughout the text, we proposed to map the main mythemes that informed the author's poetic production, not only on its narrative surface, but in the underground galleries of the text, beneath the form of redundant or obsessive image traces. In addition, we sought to identify the influences exerted on poetic elaboration by the author's worldview and by the decadent artistic school of the late 19th century. As a result, traces of a possible non-religious Baudelairean mysticism were found, which denotes new possibilities for development within the scope of Religious Sciences.

Keywords: Baudelaire. Imaginary; Decadentism; Eroticism; Gnosis.

Introdução

Charles Baudelaire foi um fecundo poeta francês, cuja obra “As Flores do Mal” é cultuada como um marco da então emergente cultura moderna. A obra inaugura um tipo de sensibilidade urbana, decadentista, que dará o tom obscuro e narcótico de boa parte da produção artística europeia dos estertores do séc. XIX.

Não obstante o epítome de “primeiro moderno” atribuído a Baudelaire, Roberto Calasso (2012) o caracterizou como “o *mais arcaico entre os modernos*”. É possível que essa contradição aparente derive de suas singulares concepções acerca da natureza, influenciadas por reminiscências do pensamento de autores católicos como Joseph de Maistre e de Chateaubriand, além de imagens de cunho gnóstico.

Dessa amálgama de ideias emerge um desfile de imagens poéticas bastante peculiar, notadamente em relação às figurações femininas, que rescendem a descrições de divindades arcaicas. A dinâmica psicológica dessa gênese poética será o foco das próximas páginas.

Para tanto, lançaremos mão do arsenal metodológico próprio da teoria do imaginário do Gilbert Durand (2012).

A mitocrítica é um conjunto de técnicas que visa ao mapeamento de traços míticos subjacentes aos relatos literários. Durand parte da premissa de que todo texto literário é animado, de forma expressa, ou latente, por pelo menos um mito de base, que rege e estrutura a narrativa.

Para além da camada diacrônica do texto existiriam outros universos semânticos, escondido nos pacotes sincrônicos das imagens. Neste contexto, a função do hermeneuta é mergulhar no texto em estudo e, em termos durandianos, trazer à tona os motivos míticos de regência, ainda que estejam ali de forma fragmentária ou vestigial.

Durand vai radicar o *sermus mythicus* de regência dos textos narrativos em um plano estrutural que ele denomina de mitema, a menor unidade semântica que compõe um mito.



O principal elemento caracterizador das unidades mitêmicas é seu aparecimento redundante ao longo do texto literário. É como se os mitos se impusessem obsessivamente à superfície das narrativas, por meio de pacotes de imagens que se repetem ritmicamente. Nesse aspecto, Durand retoma as ideias de Mauryon quanto à existência de determinadas imagens, desejos e temores que obsediam os autores, conforme o seu tempo histórico, e que forçam o desenvolvimento do texto, impregnando-o de significação mítica (DURAND, 2012, p. 235).

Em resumo, Durand (2012) insta que é preciso perscrutar a atmosfera mítica que obseda o autor da obra, não apenas por meio da colheita de citações e referências explícitas, mas também pela detecção de vestígios imagéticos que afloram sincronicamente ao longo do texto, vestígios estes que podem agir, inclusive, sem uma consciência clara por parte do autor.

A metodologia durandiana da caça aos mitos deverá observar dois momentos fundamentais. O primeiro diz respeito à delimitação quantitativa do campo de análise. O segundo momento, de natureza qualitativa, pode ser dividido em três etapas que progressivamente desvelam a agência de forças mitêmicas no interior do texto: a) identificação dos elementos redundantes, das imagens obsessivas e sincrônicas que povoam o texto; b) exame do contexto em que os mitemas aparecem, suas variantes, distorções e combinações; c) diferentes lições que o mito traz e as correlações dessa lição com as de outros mitos coexistentes em determinada época ou de um espaço cultural.

Além de percorrer a trilha metodológica acima, foi possível lançar mão de um estudo geral do decadentismo realizado por Durand (1986), que serviu de referência e confirmação para o mapeamento ora empreendido. Em face dessas balizas, discernimos quatro mitemas principais que tecem a rede imaginária do *As Flores do Mal*: a) o mitema contra-natural, 2) o mitema da *Femme Fatale*, 3) o mitema do descenso benéfico, e 4) o mitema do Tédio, que serão analisados a seguir.

Contra Natura

Um dos marcos do Romantismo, sobretudo em seus primórdios, foi o culto idílico à Natureza, concebida como uma mãe benevolente. O movimento

sofreu inspiração direta de autores como Jean-Jacques Rousseau (2017) e Wordsworth (1986), que acreditavam em um retorno bucólico do homem ao seu estado de inocência primordial.

Ocorre que a Natureza nem sempre é previsível e benfazeja. Como pontua Camille Paglia (1992), os antigos cultuadores de Dionísio sempre souberam, por meio do *sparagmós* dionisíaco, ou esquartejamento ritual, que a Natureza tece suas formas, mas também as dissolve continuamente, em um fluxo inexorável de nascimentos e mortes.

O grande opositor de Rousseau foi Marquês de Sade (2010), cuja obra pode ser entendida como uma sátira dirigida à ingenuidade roussouniana, e cujo objetivo central é mostrar a real face da Natureza, frequentemente perversa, brutal e hierárquica.

Baudelaire, desde muito cedo, engrossou as fileiras de Sade, adotando uma antropologia notadamente pessimista, em oposição à noção de bondade essencial do ser humano. Nesse particular, o poeta foi influenciado por autores católicos e conservadores, tais como Joseph de Maistre e de Chateaubriand, dos quais absorveu a doutrina do pecado original:

Dialogando com a tradição agostiniana, através do contato direto com o pensamento de Joseph de Maistre, Baudelaire especulou bastante sobre o tema do pecado, especialmente em seus textos íntimos. Em Meu coração a nu, vemos o poeta se levantar diversas vezes contra a crença moderna no progresso, baseada exclusivamente no avanço da técnica e na melhoria das condições materiais de vida. A essa crença, Baudelaire opõe a retomada do dogma do pecado original (VERAS, 2013, p.34).

A fratura ontológica representada pela doutrina da Queda engendra no imaginário baudelairiano uma série de imagens terrificantes, que analisaremos adiante.

O terror diante da mudança e a perspectiva abissal da morte tendem a urdir na imaginação humana imagens bastante características. Durand (2012) identifica três grandes temas imagéticos ligados à angústia do tempo e da morte: os símbolos teriomórficos, relativos à animalidade angustiante, os nictomórficos, atinentes às imagens noturnas, à escuridão, e os símbolos catamórficos, relacionados com a experiência de vertigem ou queda.

O mais primitivo dos esquemas teriomórficos se relaciona com a aversão psicológica ao fervilhamento que se observa, por exemplo, em uma colônia de baratas. O agrupamento fervilhante de animais sempre foi repulsivo à sensibilidade humana, configurando-se como uma variante arquetípica do caos.

No poema “Uma Carniça”, o poeta reflete, assombrado, que um dia sua jovem amada se tornaria tal como um cadáver avistado à beira do caminho, sobre o qual “zumbiam moscas mil”, e “de onde saíam batalhões de larvas como espesso líquido vertente” (BAUDELAIRE, 2011, p. 51). Já em “Remorso Póstumo”, Baudelaire associa aos remorsos os vermes que roerão a pele da cortesã (BAUDELAIRE, 2011, p. 55).

Seguindo o fio dos desdobramentos teriomórficos, tem-se que o esquema da agitação fervilhante pode recrudescer em imagens mais agressivas, ligadas ao simbolismo mordicante. A boca do animal selvagem, pronta para retalhar a carne, é uma variação aguda do terror teriomórfico.

Em “Uma Viagem a Citera”, o poeta visita a mítica ilha de Vênus, a “Ilha de mil segredos e festas de amores” (BAUDELAIRE, 2011, p. 144), porém, ao se aproximar, encontra uma paisagem já devastada, e a gráfica imagem de um enforcado, cujos olhos foram perfurados e o ventre estourado por “corvos lancinantes e negras panteras” (BAUDELAIRE, 2011, p. 145).

Além do óbvio teriomorfismo da cena, a presença do corvo engendra simultaneamente um terror de tipo nictomórfico, ou ligado à escuridão. A ave noturna ou de rapina é isomórfica da escuridão mesma, outro motivo recorrente na obra de Baudelaire. A constelação nictomórfica ordena as imagens noturnas, aquáticas e femininas em geral. Em todas elas se sugere uma ideia de profundidade indiscernível e oculta.

O amálgama analógico que associa a mulher às águas, à escuridão, aos ciclos naturais parece ter levado à formação de diversos mitos de deusas terríveis e mortais, como, por exemplo, a deusa hindu Kali. Neumann (1999) explica essa dinâmica na obra “Grande Mãe, um estudo histórico sobre os arquétipos, simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente”:

Da mesma forma como o mundo, a vida, a natureza e a alma são vivenciadas como femininas geradoras e nutridoras, acolhedoras e protetoras, seus opostos também são percebidos na imagem do Feminino, e, para a humanidade, a morte, a destruição, o perigo, a penúria, a fome e o desamparo aparecem como impotência diante da Mãe sinistra e terrível (NEUMANN, 1999, p. 134).

Desde que, para Baudelaire, a mulher é o signo da Natureza, essa identificação faz eclodir em sua obra uma série de imagens fantásticas, de alto teor simbólico, que merecem uma atenção mais detida. Como restará evidente, muitas de suas figurações femininas rescendem a verdadeiros ídolos pagãos.

Conforme visto, a eclosão de imagens arquetípicas da Mulher, identificadas como a matriz fecunda da realidade, não se restringe apenas a contextos formalmente religiosos. Observa-se em toda a obra de Baudelaire uma intensa fermentação de imagens muito próximas dos símbolos religiosos, que fazem das mulheres de sua vida espécies de aparições terrificantes ou divinizantes.

Para Baudelaire, a Mulher é uma variante isomórfica da Natureza mesma, e isso o leva a extremos misóginos como afirmar que a “mulher é natural, isto é abominável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 525). Em vários momentos, as mulheres de sua obra são descritas como entidades titânicas, dotadas de poderes incontornáveis, “como a tépida areia e o azul dos desertos, ambos indiferentes à humana doença” (BAUDELAIRE, 2011, p. 49). As imagens terrificantes ligadas ao feminino se espriam por toda a obra: “Monstro enorme, espantoso” (f. 450) “Bruxa de ébano” (f. 48), “amazona inumana”

(BAUDELAIRE, 2011, p. 56), “fúnebre urna à espera das dores” (BAUDELAIRE, 2011, p. 121). Em “Metamorfoses do Vampiro”, o poeta vê a ilusória mulher de “boca de morango” e “palavras cheias de almíscar”, subitamente tornar-se um ser asqueroso, “apenas flancos pegajosos e com pus”, “uns restos de esqueleto” (BAUDELAIRE, 2011, p.185).

Erich Neumann (1974) apresenta uma interessante chave de compreensão da profusão na obra baudelaireana dessas imagens, semelhantes a relatos religiosos:

A realidade simbólica da Mãe Terrível extrai suas imagens preponderantemente de dentro, isto é, o caráter elementar negativo do Feminino se expressa através de imagens fantásticas e quiméricas que não são oriundas do mundo exterior. A razão disso é que esse Feminino Terrível é um símbolo para inconsciente. O lado escuro do maternal terrível assume a forma de monstros, seja o Egito, ou na Índia, no México ou na Etrúria, em Bali ou em Roma. Das mitologias e lendas de todos os povos, épocas e lugares – assim como dos pesadelos de nossas noites individuais -, as figuras de bruxas e vampiros, fantasmas e espectros nos atemorizam, todas elas igualmente sinistras. A metade escura do ovo cósmico preto e branco, que representa o Grande Feminino, engendra figuras terríveis que manifestam o lado negro e abissal da vida e da psique humana. (NEUMANN, 1974, p. 134).

O conjunto de figuras terrificantes que expressam a angústia humana diante do tempo e da morte engendra na psique reações de dois tipos fundamentais: um impulso positivo de dominar e transcender o perigo, e um impulso passivo de fuga ou pacificação. Tratam-se de duas terapêuticas diversas do imaginário humano, tendentes ambas a resolver a tensão inicialmente gerada. Do primeiro impulso decorre o chamado regime diurno da imagem; do segundo, o regime noturno.

O regime diurno na imagem engendra imagens de oposição e resistência contra as angústias do tempo e da morte. O mitema *contra natura* pode ser entendido com uma imagem predominantemente diurna em suas pretensões primárias, embora comporte alguns desvios semânticos como se verá adiante.

O horror combativo de Baudelaire em face da Natureza dá o tom do nascente Dandismo europeu. Não por acaso, a obra considerada a bíblia do movimento foi escrita por um herdeiro direto de Baudelaire, Joris Karl Huysmans, e recebe o sugestivo nome *A Rebours* (1884), *Contra Natura*.

A narrativa gira em torno do personagem *Des Esseintes*, um aristocrata disposto a modelar sua vida como um puro e perfeito artifício, assepticamente isolado da vulgaridade das coisas naturais. O esteta cria para si um habitat completamente artificial, uma bolha pairando sobre o mundo, cercada de arte, literatura, finos perfumes e reproduções sofisticadas de plantas exóticas, feitas com tecidos finos.

Para *Des Esseintes*, o artifício é “a marca distintiva do gênio humano”, tendo já a natureza cansado a paciência dos espíritos refinados pela “desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus” (HUYSMANS, 1987, p. 54).

Nada há na clausura hedonista de *Des Esseintes* que tenha sido colhido diretamente da terra, ou que guarde relação imediata com sua fonte natural. Até mesmo as flores que decoram o ambiente são falsas, objetos de um trabalho de emulação, mediado pela inteligência humana. Dir-se-iam, flores depuradas de sua matriz ctônica, de seu “pecado original”. O dândi, em sua estufa de temperatura controlada, promove a materialização das “Flores do Mal” e dos “Paraísos Artificiais”, ambos títulos de obras de Baudelaire.

Assim como para Baudelaire, o paraíso de *Des Esseintes* só poderia ser um espaço ideal, suspenso, pretensamente protegido dos ciclos cegos da Natureza. Há nas imagens típicas do dandismo, em seu anseio por separar e purificar, fortes elementos beligerantes, capazes de posicioná-las parcialmente na clave diurna da imagem de Gilbert Durand (2012).

Outro herdeiro do confronto baudelairiano é Oscar Wilde, cujo mais famoso personagem, Dorian Gray (1997), deposita sua alma em uma pintura. O quadro, como um artifício mágico, sofre no lugar do personagem todas agruras do tempo e da natureza, e passa a apresentar, com o passar do tempo, uma figura cada vez mais decadente e envelhecida, ao passo que o verdadeiro Dorian Gray permanece sempre jovem, pairando sobre a roda do tempo, inalcançado pela doença, pela morte, pela degeneração. Torna-se o dândi, ele mesmo, uma espécie de objeto de arte, um duplo artificial de si mesmo.

Eis o supremo desejo do dândi baudelairiano - a interrupção da marcha do tempo e do poder de dissolução da Natureza.

Há em Baudelaire uma clara tendência de desnaturar suas amantes, retratando-as como que depuradas de sua fisicalidade natural, de sua liquidez ctônica (PAGLIA, 1992), ou ornamentadas com elementos minerais, frios, duros, como verdadeiros ídolos pagãos. Em dado momento, sua amante é uma “amazona inumana” (BAUDELAIRE, 2011, p. 56), em outro é uma “estátua de olhos de jaspé” (BAUDELAIRE, 2011, p. 61), uma “capela, azul e ouro toda marchetada”, ou uma “estátua deslumbrada” (BAUDELAIRE, 2011, p. 78). Por vezes, apresenta olhos como “frias jóias em que se mesclam o ouro e o ferro” (BAUDELAIRE, 2011, p.50), ou dardejам “olhar de diamante” (BAUDELAIRE, 2011, p. 138), “onde tudo é só ouro, luz e diamante” (BAUDELAIRE, 2011, p. 49). Não raro essas mulheres ostentam o “corpo de cobre liso e forte” (BAUDELAIRE, 2011, p. 182), “pele de granito” (BAUDELAIRE, 2011, p. 142), “pernas e coxas e quadris, polidos como óleo” (BAUDELAIRE, 2011, p. 184), ou exibem em seus “seios pontudos grandes medalhas de bronze” (BAUDELAIRE, 2011, p. 192).

Com isso, o poeta tenciona ocultar a interioridade abissal da Mulher-Natureza, tornando-a assimilável, como uma superfície lisa:

Baudelaire transforma a mulher num objet de culte, com uma superfície dura e metálica. Enfatizar a superfície da mulher é negar seu espaço interno, seu negro mundo-útero. (PAGLIA, 1992, 396).

Buyng Chul-Han (2019) fala do gosto contemporâneo pelo liso e pelo polido, o que abrange desde as esculturas de Jeff Koons, até as telas dos smartphones, ou as fachadas minimalistas dos edifícios, compostas por lâminas inteiriças de vidro fumê (HAN, 2019, p.7). A superfície polida, fria, metálica é expressão imaginal da pura exterioridade, impermeável como uma armadura medieval, “dura, brilhante, absolutista” (PAGLIA, 1992, p.145). Na tradição maçônica, segundo Boucher (1997), fala-se da transformação artificial da pedra bruta, identificada ao estado de natureza, em pedra lisa e polida, associada ao estado humanizado, civilizado. Em tudo isso se discerne uma busca pela superação do natural, que está na base do dandismo.

Buyng Chul-Han (2003) vai adiante, e chega a identificar o culto moderno do liso nas práticas de “depilação brasileira”. O corpo perfeito seria um corpo higienizado, polido como uma placa de metal, não restando espaço nem mesmo para o pelo humano, em sua rusticidade animal. Acresceríamos ainda a profusão de procedimentos estéticos que buscam eliminar as rugas, estrias e saliências corporais. Michel Leiris (2003), um autor frequentemente atormentado por vultos femininos como Salomé, Dalila, Holofernes, Judite, relata que tinha a pele frequentemente irritada pela lâmina de barbear, da qual ele abusava compulsivamente como em uma simbólica tentativa de mineralização do próprio rosto.

Leiris (2003) identifica nessa tendência de seu espírito, a rigidez de couraça ou “tendência ao frio glacial” de sua linguagem poética (Leiris, 2003, p. 171). De modo semelhante, anseia Baudelaire por descrever suas amantes com “versos polidos, de puro metal, sabiamente cravados em rimas de cristal (BAUDELAIRE, 2011, p. 78).

Ademais, há na percepção do liso uma sensação de não resistência, de deslizamento. Não por acaso, Burke associava as nossas noções do Belo ao “estado de espírito ao apalpar corpos não angulosos, variegados, lisos e macios” (BURKE, 1993, p.127).

No poema Sonho Parisiense, dedicado ao pintor Constatin Guys, Baudelaire descreve o sonho de uma cidade ideal, alheia ao “vegetal irregular”, e feita da “ébria monotonia da água, metal, pedra dura”. Nessa Paris onírica, o

poeta contempla “cortinas de cristal”, “muralhas de metal”, “abismos de diamante”, onde “tudo, até a cor negra, era liso e irisado”. Relata ainda que “planava sobre a novidade”, quando súbito acordou, e sentiu entrando em sua alma “a ponta de maldito augúrio” (BAUDELAIRE, 2011, p.176/177).

Há algo de inquietante no elogio efusivo de Baudelaire a Constantin Guys, tido por ele como um dos grandes artistas plásticos do período, o “pintor da vida moderna”, em detrimento de vultos como Manet, Delacroix, Ingres, Degas. Em realidade, Guys era um ilustrador quase irrelevante, ausente da maior parte dos manuais importantes de História da Arte como em Gombrich (1999), pintor de figurinos de moda e cenas triviais. Não obstante, Baudelaire a ele atribua a capacidade de “tradução lendária da vida exterior” (BAUDELAIRE, 2002, p. 25).

Guys era um “solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando pelo grande deserto dos homens” (BAUDELAIRE, 2002, p. 21). Segundo Calasso (2012), o pintor esboçava suas mulheres em traços apressados, geralmente com expressões genéricas, em uma arte totalmente alheia ao significado. Mas era justamente isso o que importava a Baudelaire, a impressão fugidia, a vida exterior, signos da modernidade.

Talvez fosse essa a ambição íntima de poeta: deslizar pelas superfícies lisas e sem resistências do mundo exterior, como um *flâneur* ideal.

A propósito, Baudelaire (2002) era um entusiasta da arte dos cosméticos porque eles artificializavam a mulher, tornando-a um objeto de arte ou um ídolo. A maquiagem escondia as “imperfeições da natureza”, emulando a unidade lisa das estátuas. Além disso, acreditava que o “metal e o mineral” dos adereços que serpenteiam o corpo feminino tornavam-se um prolongamento delas mesmas, em um compósito artificial perfeito (BAUDELAIRE, 2022, p.48).

A “carne mineral” das mulheres (PAGLIA, 1992, p.396) e o elogio dos artifícios cosméticos levam-nos ainda a outra variante do mitema antinatural baudelaireano: o lesbianismo. Consta que o poeta considerou, inicialmente, batizar as suas Flores do *Mal* de “As Lésbicas”. Fascinava Baudelaire a insolência do prazer infértil e solipsístico das lésbicas, indiferentes às demandas da reprodução natural.

No poema Lesbos, Baudelaire se declara o amante e poeta eleito da “masculina Safo”, aquela que é “do que Vênus mais bela em seu morno palor” (BAUDELAIRE, 2011, p.177). Apresentando-se como uma espécie de sacerdote, Baudelaire declara que Lesbos o escolheu entre todos na terra, “para cantar o segredo das virgens em flor” (BAUDELAIRE, 2011, p.176), os amores intocados pela fertilidade compulsória do sexo heterossexual. O poema em questão termina com a morte da poetisa lésbica, “no dia de sua blasfêmia”, ao lançar-se ao mar por ter sido rejeitada por Faon, um rude barqueiro, “insultando o rito e o culto inventado” (BAUDELAIRE, 2011, p.176). Perceba-se que a blasfêmia de Safo foi ter se enamorado de um homem, maculando a pureza do seu “culto inventado”. Como a um asceta às avessas, causa repulsa ao poeta “todas as feiuras da fecundidade” e “do vício materno a triste herança” (BAUDELAIRE, 2011, p.32).

Em outro poema, Baudelaire roga que resplandeça eternamente a “estrela vagabunda, a fria majestade, a mulher infecunda” (BAUDELAIRE, 2011, p. 49).

Durand (1986) compreende o elogio da sexualidade tida como “desviante” como um mitema basilar da cultura decadentista. À época, circulavam nos círculos intelectuais europeus toda sorte de textos afrontosos de Pierre Louÿs, Safo, Oscar Wilde, Verlaine. Nas artes plásticas, Aubrey Beardsley pintava cenas explicitamente gays, e Moreau pintava grandes ícones da cultura homossexual, Orfeu e São Sebastião.

Obviamente, as imagens diurnas em Baudelaire não são típicas. Nada há em As Flores do Mal nada que evoque o herói solar de armas em riste, ou o ascetismo estrito dos monges, em busca da superação luminosa dos limites do corpo. Ao contrário, Baudelaire é lânguido e resignado, e isso o coloca muito mais próximo das constelações imagéticas de tipo noturno.

Ainda assim, os ecos do mitema antinatural na clave diurna da imagem são evidentes: o desejo por assepsia e purificação, o distanciamento aristocrático do vulgo e da natureza bruta. À sua maneira desviante, Baudelaire instaura trincheiras contra a Mãe Terrível.

Como veremos, entretanto, essa é guerra vã, e logo se nota o deslizamento das imagens para acomodações no regime noturno da imagem, muito mais abundantes ao longo da obra. Logo o poeta se entende “exilado no chão entre chistes vulgares”, soterrado como um albatroz cujas “asas gigantes impedem-no de andar” (BAUDELAIRE, 2011, p. 30).

A Femme Fatalle

Por mais que tente o homem, em sua infantil credulidade, não é possível conter a natureza, em seu inexorável movimento de fluxo e refluxo. Não obstante todo seu zelo de encastelamento, em dado momento, o aristocrata *Des Esseintes* vê-se acossado pelas misérias do corpo, dores de dente, doenças do estômago, e pesadelos com mulheres fantasmagóricas com a “pele verde coberta de pústulas”, ou “mamilos como duas pimentas vermelhas” (HUYSMANS, 1987, p. 129).

De modo análogo, as aparições vampirescas de *As Flores do Mal* são como infiltrações imaginais nas muralhas do dandismo baudelaireano: o enforcado silfídico na Ilha de Cítera, a vampira na cama do poeta, o cadáver pestilento de mulher que Baudelaire avista em um passeio com a amada. A todo momento, a natureza rude se insinua no asséptico mundo do dândi, como um cavalo de Tróia (PAGLIA, 1992, p.398).

Vimos que os regimes das imagens (diurno e noturno) são terapêuticas da imaginação para lidar com o terror da Morte e do Tempo. Até aqui analisamos as pretensões antinaturais de Baudelaire sob o prisma do regime diurno. Doravante, trataremos das soluções poéticas do texto em sua clave tipicamente noturna, muito mais abundantes, e que dão o tom o geral da obra.

A noite homogeneiza todas as coisas, elidindo os seus contornos. Enquanto o diurno opera por meio de oposições e enfrentamentos, o regime noturno engendra imagens de eufemização e conciliação.

Conforme visto, a Mulher-Natureza ganha dimensões titânicas em Baudelaire, como se observa no poema “A Giganta”. Esse gigantismo, entretanto, suscita uma engenhosa contraparte noturna: o guliverismo

(DURAND, 2012, p 303). Diante de sua Giganta, Baudelaire se miniaturiza, e assume uma postura passiva, ansiando por “escalar-lhe as encostas dos joelhos enormes”, e “dormir despreocupado à sombra de seus seios, com aldeia tranquila ao pé de uma montanha” (BAUDELAIRE, 2011, p. 43).

Tomemos como exemplo as relações entre Baudelaire e aquela que possivelmente foi sua principal amante, Jeanne Duval:

Jeanne Duval era uma mulata que trabalhava como figurante num pequeno teatro. A “Vênus noire” exerceu um poder tirânico sobre os sentidos do poeta. No plano intelectual, no entanto, a Vênus não parece ter se afastado muito daquele rebanho de estúpidas que a misoginia do poeta tanto desprezava (ou temia). Jeanne Duval representa o polo carnal do poeta. Entre rupturas e reencontros, tempestades e êxtases, o poeta nunca se afastou dela (KUNZ, 1997, p.109).

De fato, frente à sua “Vênus Negra” Baudelaire assumia um quê de recessivo, o que talvez explique a sugestiva identificação do poeta como Proserpina no poema *Sed non satiata*:

*E é pena eu não poder, Megera libertina,
Para que rompa tua força e te descompasse,
Ser, no inferno de teu leito, uma Proserpina!
(BAUDELAIRE, 2011, p. 48).*

Diante de Duval, “Bizarra deidade, escura como as noites”, Baudelaire se feminiliza, e folga em tornar-se Proserpina no leito da amante, tal como uma donzela raptada e levada à força a um reino infernal. Em outro poema, “Delfina e Hipólita”, Baudelaire parece assumir a posição da chorosa Hipólita, seduzida pela titânica Delfina, que a acalentava como “um animal forte que a presa vigia, depois de a ter primeiro marcado de dentes” (BAUDELAIRE, 2011, p. 194).

A dinâmica das inversões tende também a masculinizar algumas das musas baudelarianas. Em “O Monstro ou o paraninfo de uma ninfa macabra”,

Baudelaire tece elogios à amada de “pele ardente e enrijecida como a de velhos policiais” (BAUDELAIRE, 2011, p. 194), ou cuja “perna musculosa e dura sabe ir aos cumes dos vulcões” (BAUDELAIRE, 2011, p. 194). Em “A Máscara”, elogia o “ondular desse corpo assim tão musculoso” (BAUDELAIRE, 2011, p. 43).

Des Esseintes também se envolveu com uma dessas amantes andróginas, *Miss Urania*, a acrobata americana com “braços de ferro”. Ademais, o personagem era obcecado pelo quadro “A aparição”, de Gustave Moreau, que retratava a decapitação de João Batista por Salomé, tida como a “fêmea fálica preferida do *fin-de-siècle*” (MORAES, 2002 p. 27). O próprio Moreau fora atormentado pelo relato bíblico, tendo dedicado ao tema mais de setenta quadros e desenhos (MORAES, 2002 p. 27).

Mas Salomé foi apenas uma das inúmeras *femme fatales* que obsedaram o mundo das artes do período. Infinitas representações de Herodíade, Judite, Dalila, Cleopatra, Messalina, Helena, Carmen, Rainha de Sabá, invadiram os quadros, óperas, poemas e peças nos estertores do sec. XIX.

Paglia (1992) postula que o arquétipo da fêmea fatal teria surgido em épocas pré-históricas, e que jamais deixará de pesar sobre o imaginário humano (PAGLIA, 2002. p. 316). A atávica persona sexual, expressão da feminidade tirânica, reproduz o poder mesmerizante da Górgona, que petrificava suas vítimas. Leiris (2003) ilustra bem o poder de sedução paralisante da mulher:

Pois uma mulher, para mim, é mais ou menos a Medusa ou A Jangada da Medusa, de Gericault. Quero dizer que, se seu olhar não me congela o sangue, tudo deve então se passar como se algo dilacerante substituísse esse olhar (LEIRIS, 2003, p. 139).

Em outro trecho, o autor confessa: “(...) há mulheres que me atraem na medida em que escapam ou me paralisam e metem medo – como Judite (LEIRIS, 2003, p. 141).

De acordo com Hadeh (2015), o erotismo atrelado ao vampirismo comumente desliza para soluções de cunho sadomasoquista. Não raras vezes, Baudelaire se coloca em posição de franca submissão perante a fêmea dominante:

*Sob sapatos de cetim,
Sob teus pés de ceda fina,
Ponho o que há de alegre em mim,
O meu gênio e minha sina.
(BAUDELAIRE, 2011, p. 80).*

Em um desenho de Duval feito a bico de pena por Baudelaire, lê-se a curiosa e assombrada legenda *quaerens quem devoret* - “procurando alguém para devorar” (CALASSO, 2012, p. 60). Mas, no poema “O Vampiro”, o poeta admite ligar-se à seu algoz “como ao jogo o homem viciado, como o bêbado ao garrafão” (BAUDELAIRE, 2011, p. 54) e termina com uma confissão explicitamente masoquista:

*Ó imbecil – se a nossa lida
Te livrasse de seu martírio
Teus beijos iriam dar vida
Ao cadáver do teu vampiro.*

Aqui vemos o torturado absolutamente mesmerizado, admitindo a si mesmo que, caso se livrasse do martírio a que fora submetido, faria ressuscitar aos beijos o cadáver do vampiro.

Alguns anos mais tarde, Leiris confessaria em seu livro *A Idade Viril* suas fantasias de identificação com o degolado general assírio: “como Holofernes de cabeça cortada, imagino-me deitado aos pés desse ídolo” (LEIRIS, 2003, p. 135).

As mulheres de Baudelaire, diante das quais o poeta se sente como que soterrado, são “gigantas de pedra”, frias, estéreis, solipsísticas, mas que exercem sobre ele uma espécie de efeito narcótico:

Divindade invulgar, como as noites sombria,

*Com um perfume que é um misto de almíscar e havana,
Obra de algum obi, o Fausto da savana,
Bruxa de ébano, filha da hora tardia (BAUDELAIRE, 2011,
P.48)*

O descenso benéfico

Como vimos, Baudelaire, o aristocrata do espírito, parece incapaz de se reconciliar intelectualmente com a Natureza animalesca e caída, muito embora se entregue a frequentes descidas sensuais àquelas paragens.

A mecânica do desejo em Baudelaire obedece a um padrão bem discernível: passado o assombro inicial diante da Mulher, como em um ritual masoquista, Baudelaire goza na sucumbência ao Mal, como o sacerdote de um culto obscuro. Seus poemas são como as flores perversas desse jardim proibido de delícias.

As Flores do Mal cantam o êxtase do soterramento. Indefeso perante o gigantismo da Deusa-Mulher-Natureza, o poeta cede, se entrega:

*Sê o que quiseres, noite escura ou alva de ouro;
Não há nenhuma fibra em meu corpo arquejante
Que não clame: Ó meu caro Belzebu, te adoro*

Em um trecho valioso, Baudelaire teoriza acerca do magnetismo que o abismo exerce sobre sua sensibilidade. Segundo ele, enquanto a espiritualidade representaria no homem o desejo de ascensão, o amor pelas mulheres seria a pura alegria do descenso (BAUDELAIRE, 1943).

Durand explica que, no regime noturno da imagem, o trincar e o retalhar dos dentes da fera se eufemizam em lento engolimento, e a queda abrupta em descida voluptuosa (DURAND, 2012, p.235).

O final do poema Delfine e Hipólita exemplifica a dinâmica de inversão noturna: Hipólita, completamente rendida, anseia pelo aniquilamento: “Quero me aniquilar da tua goela ao fundo, e encontrar em teu seio da tumba o frescor” (BAUDELAIRE, 2011, p. 180).

Em outro poema, Baudelaire descreve o lânguido afundamento nas vastas cabeleira de Duval, associadas a um “mar de ébano”: “Enfiarei a cabeça embriagada de amor nesse negro oceano” (BAUDELAIRE, 2011, p. 194).

As imagens da morte facilmente resvalam para os motivos eróticos, sendo ambos, o sexo e a morte, fenômenos das fronteiras. Por esse motivo, o orgasmo é apelidado pelos franceses de *La Petite Mort*, a pequena morte (BATAILLE, 2013. p. 266). Mais uma vez, trata-se da vertigem da queda suavizada em descida erótica:

(...) o engrama da queda é banalizado e limitado a um incidente carnal, singularizado, e que, por isso, se afasta do seu sentido arquetipal primitivo que tinha a ver com o destino moral do homem. Talvez seja necessário ver neste processo uma eufemização da morte, transferida de um arquétipo de tipo junguiano, portanto coletivo, para um incidente traumatizante de tipo freudiano, logo puramente individual. A feminização da queda seria, ao mesmo tempo, a sua eufemização. O incoercível terror do abismo minimizar-se-ia no medo venial do coito e da vagina (DURAND, 2012, p. 116).

Até mesmo os terrores nictmórficos se atenuam, transformado as trevas em noite desejável. A eufemização noturna altera a valência dos objetos, invertendo sua conotação negativa, e permitindo, por exemplo, um terrível isomorfismo entre o sepulcro e o berço. (DURAND, 2012, p. 237):

*Numa terra bem fértil, de lesmas povoada
Quero cavar eu mesmo uma fossa profunda,
Onde eu possa à vontade esparramar a ossada
E no olvido dormir qual cação na água funda.
(BAUDELAIRE, 2011, p. 90).*

A eufemização noturna atinge extremos lúgubres, em que o poeta busca voluntariamente “o vazio, e o negro e o despido” (BAUDELAIRE, 2011, p. 94), “a tumba, confidente do meu sonho infindo” (BAUDELAIRE, 2011, p.55), ou

aconselha sua própria alma: “resigna-te, minha alma; dorme do sono bruto” (BAUDELAIRE, 2011, p. 95).

O Tédio

Há, como vimos, ao longo da obra de Baudelaire, um sentimento de mal ontológico, de fratura metafísica, que toca as raias do dualismo gnóstico. O Deus de Flores do Mal é como um demiurgo que se ausentou do mundo. De acordo com Cláudio Willer (2008) “em Baudelaire, Deus está longe, no palco ensangüentado separado do mundo pela tampa”.

As palavras de Willer fazem referência a um poema de Baudelaire que compara os céus a uma bizarra tampa de marmita:

*Terror do libertino, anseio do eremita;
O Céu! Tampa tão negra da grande marmita
Onde coze a insabida e vasta Humanidade
(BAUDELAIRE, 2011, p.220)*

Esse talvez seja o símbolo mais eloquente da cosmovisão de Baudelaire em todo seu *corpus* poético: um mundo caído e mau, semelhante a uma claustrofóbica marmita, em cujo interior os homens fervem, inconsoláveis, e que tem por céus uma odiosa tampa metálica, impermeável à presença divina.

Há uma clara influência da teologia da queda, lida e amplamente discutida por Baudelaire, após seu contato com *De Maistre*, mas há também uma exacerbação dessa posição, que leva o autor a um fatalismo agudo, de fortes ressonâncias gnósticas, conforme propõe Cláudio Willer (2007).

Em que pese as claras influências da teologia católica, o fatalismo de Baudelaire não se resolve em uma atitude de tipo devocional, religiosa. Embora imbuído da consciência da queda, e da mecânica do pecado original, Baudelaire não é um católico, e, portanto, não partilha das consolações salvíficas do Cristianismo. A fratura do Cosmos baudelairiano podemos perceber, ao contrário, profunda e inconciliável.

O signo psicológico dessa condição ontológica é o chamado *spleen* baudelairiano, um persistente estado de melancolia e tédio que perpassa toda sua obra.

Logo no poema de abertura de suas Flores do Mal, Baudelaire apresenta ao leitor o que ele considera o vício primordial, a marca na carne de que partilham todos os homens sob a tampa da marmitta, o Tédio:

*É o Tédio! - carregado o olhar de pranto vão,
Ao fumar seu cachimbo em sonhos mergulhado,
Tu conheces, leitor, tal mostro delicado,
- Hipócrita leitar – meu igual – meu irmão! (BAUDELAIRE,
2011. p. 24)*

Conforme explica o professor Álvaro Faleiros, em seu prefácio ao As Flores do Mal (BAUDELAIRE, 2011. p. 12), o livro guarda uma perfeita coerência interna. As suas seis partes, “Spleen e ideal”, “Quadro Parisienses”, “O Vinho”, “Flores do Mal”, “Revolta”, “A Morte” apresentam sucessivas e frustradas tentativas de superar o Tédio essencial.

Como o labirinto cósmico não tem porta de saída, o resultado é um eterno retorno ao mesmo estado de fadiga existencial, bem como à afetação típica dos viajantes, que tudo viram e tudo gozaram.

O Baudelaire de As Flores do Mal é como um Salomão tardio, ao final do Eclesiastes - se bem que às avessas -, saturado de experiência, e que após haver testado todas as possibilidades mundanas, pode concluir, “Vaidade das vaidades! Tudo é vaidade” (Eclesiastes 1:2).

Esse estado psicológico parece ser o fundamento do langor típico dos dândis. É o que explica Camille Paglia (2002), em seu *Personas Sexuais*:

Mas Baudelaire é um poeta urbano, para o qual não há mais aventuras. Adota a fadiga do romantismo tardio de Cleópatra. Baudelaire põe o ennui na moda, uma pose vanguardista. O ennui certifica o excesso de experiência

do sofisticado: viu-se e fez-se tudo (PAGLIA, 2002, p. 388).

A afetação saturada do jovem dândi Baudelaire foi em larga medida inspirada pela leitura do romance *Volupté* de Charles-Augustin Sainte-Beuve (1840), em sua apologia do “languido, ocioso, envolvente, privado e secreto, misterioso e furtivo, sonhador até a sutileza, concorrido até a maciez, voluptuoso enfim” (SAINTE-BEUVE, 1840, p. 1).

Soterrado pela desesperança, Baudelaire assume a pose hierática, porém indolente, de um gato, animal predileto dos estetas. Em seu poema “O gato”, o poeta descreve o olhar do felino como “fundo e frio, como um dardo a cortar” (BAUDELAIRES, 2011, P. 55). Já em “A Giganta”, Baudelaire anseia por viver “como aos pés da rainha um gato voluptuoso” (BAUDELAIRES, 2011, p. 42).

Ao contrário dos cães, em sua disponibilidade, o gato aparenta adotar uma postura de frio distanciamento, como um aristocrata. Até mesmo os modos de andar ou se postar imóvel comunicam uma teatralidade que fascinaram os antigos egípcios, e, mais tardiamente, os poetas decadentistas.

Outra imagem emblemática que ilustra o langor baudelairiano pode ser visualizada no quadro “A Morte de Sardanápalo” de Delacroix, obra especialmente apreciada por Baudelaire. A cena ilustra o cerco e queda do rei assírio Sardanapalo. Diante da derrocada iminente, o déspota dá ordens para que tudo ao seu redor seja destruído, bens, escravos, concubinas, animais, de modo que não restassem despojos aos vencedores. O resultado é um vórtice de violência e erotismo, uma pira sacrificial, em cujo centro se vê Sardanapalo em seu derradeiro momento, languidamente reclinado, envolto em musselinas, sendo servido de vinho por um serviçal (BAUDELAIRE, 2012 p. 155).

Toda a cena é envolta em uma atmosfera de terra arrasada. Assim como no quadro monumental de Delacroix, a afetação aristocrática dos dândis se confunde com o torpor e a imobilidade frente ao trágico irremediável.

Antes de tudo, Baudelaire pertence à “raça de Caim” (BAUDELAIRE, 2011, p.151), rechaçado por Deus por sua oferta artificiosa. Após apresentar a

Deus as primícias da agricultura, arte da imobilidade e do artifício, Caim viu-se exilado, condenado a vagar pelo mundo como um *flâneur*, até a fundação da primeira cidade, semente distante da modernidade.

No início do poema “Cisne”, Baudelaire pega-se pensando em outra exilada, Andrômaca, a viúva de Heitor, feita prisioneira às margens do caudaloso rio Simeonte e obrigada a deixar sua gloriosa Tróia em chamas. Conforme se intui dos versos, Andrômaca, saudosa de sua terra natal, teria batizado de Simeonte um pobre regato de águas turvas próximo à sua nova morada no exílio.

Conforme a interpretação teológica de Chateaubriand, cuja obra exerceu forte influência sobre Baudelaire, a atual Natureza seria como esse pobre regato, uma sombra distante do rio caudaloso das origens edênicas. (CHATEAUBRIAND, 1978, p. 108).

Isso acrescenta uma camada semântica ao torpor baudelairiano. Pressente-se em “O Cisne” a nostalgia de uma Natureza superior, pré-queda. Calasso (2012) especula que essa Natureza primeva pode ser pressentida em “Correspondências” (BAUDELAIRE, 2012, p. 31), talvez o mais positivo (e um tanto deslocado) poema de As Flores do Mal.

Logo na sequência de Correspondências, poema em que Baudelaire estranhamente se dirige à Natureza como “templo vivo”, “floresta de símbolos”, segue um lamento pelo fim das “despidas eras”, “dos frutos sem ultraje e sem bordas fendidas, de pele lisa e firme a chamar as mordias” (BAUDELAIRE, 2011, 32).

Willer (2007) vislumbra em todas essas contradições uma fresta, uma possível crença de Baudelaire na possibilidade de reversão da Queda. De fato, em A Benção o poeta parece apostar na possibilidade de tecer para si “um místico diadema”, “feito dessa luz primeira, vinda do santo lar dos raios primitivos”. Esse diadema seria a Poesia mesma, artifício maravilhoso capaz de perfurar a tampa de marmitta do mundo:

*Deixa ficar bem longe os miasmas deletérios
Vai te purificar nos ares superiores*

*E bebe como puros, divinos licores
O fogo que preenche os espaços etéreos.
(BAUDELAIRE, 2011, p. 31)*

A interpretação de Willer (2007) aponta para uma gnose poética em Baudelaire, uma via mística capaz de superar o Mal por meio da linguagem. De nossa parte não arriscaríamos conclusões tão definitivas e luminosas, já que o poeta, em outros momentos, parece sucumbir ao peso da Natureza. Poucas páginas após as luminosas “A Benção” e “As Correspondências”, já vemos um Baudelaire cansado cuja “(...) Esperança, como um grande morcego, vai batendo com sua asa túmida, contra o teto a chocar a cabeça” (BAUDELAIRE, 2011, p. 94).

É possível que as portas dessa “natureza sacra e secreta” (CALASSO, 2012, p. 31) estivessem definitivamente fechadas a Baudelaire, e só lhe restasse o torpor narcótico das flores do Mal.

Seja qual for o caso, tal como um rei assírio à beira da morte, o entediado poeta aconselha: “Para não serem os escravos martirizados do Tempo, embriaguem-se, sem cessar embriaguem-se”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 181).

Considerações Finais

O presente estudo pretendeu refletir sobre a profusão de imagens observadas na obra *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire, sobretudo por apresentarem uma forte semelhança com imagens de tipo religioso ou místico.

Para esclarecer a dinâmica psicológica da emergência desse rico material imagético, mapeamos o *sermus mythicus* basilar da obra, que se organizou em quatro mitemas principais, o mitema contra-natural, o mitema da *Femme Fatale*, o mitema do descenso benéfico, e o mitema do Tédio. Ademais, buscamos a recomposição da moldura filosófica e cultural que formatou a cosmovisão de Baudelaire, e que obviamente influenciou nas soluções poéticas do livro.

Esse processo deslindou uma complexa constelação de imagens perfeitamente coerentes, que não chegam, por óbvio, a tecer uma teologia sistemática, mas que apresentam profundas implicações metafísicas e existenciais. É possível inclusive se falar em uma mitologia baudelariana, e até em uma *sui generis* mística não religiosa, cujas raízes arquetípicas restaram evidentes ao longo do trabalho.

Agradecimentos

À Sara, minha filha mais velha, grande amiga e companheira de leituras e conversas.

Ao Samuel, meu filho menor, símbolo maior de vitalidade e alegria.

Aos meus pais por todo o suporte em todos os momentos.

Ao Sidney de Oxóssi por todo apoio e instruções valiosas.

Ao meu orientador, professor Antônio Geraldo Cantarela, por todo o suporte e valiosas observações.

Aos professores do PPGCR da PUC (MG) pelo acolhimento e gentileza.

Aos membros da Banca de Mestrado pela leitura cuidadosa e atenta ao meu trabalho.

Aos amigos Ulisses Maia, João César, Vitor Mangualde, Phillippe Van, Alexandre Sugamoto, Willian Fontes, pelas sugestões e longas discussões sobre o vasto universo do imaginário.

À CAPES pela concessão de Bolsa de Mestrado.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica: 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Mi corazón al desnudo**. Buenos Aires: Bajel, 1943.

- BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida moderna**. Lisboa: Vega, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**, organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas em Prosa**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1996.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica: 2013.
- BOUCHER, Jules; DE BARROS, Frederico Pessoa. **Simbólica Maçonica**, a. Editora Pensamento, 1997.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. **Volupté**. Paris: Charpentier, 1840.
- CALASSO, Roberto. **A Folie Baudelaire**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo -1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. **Génie du christianisme**. In: Essai sur les révolutions. Paris: Gallimard, 1978.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Gilbert. **Les mythes du décadentisme, dans Décadence et apocalypse: séminaires de l'année 1985-1986, Cahier no 1**. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 1986.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999
- HADDEH, Maya. **La mythologie dans l'oeuvre poétique de Charles Baudelaire**. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2015.
- HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987;
- KUNZ, Martine. **Baudelaire, La Femme et L'Amour**. Revista de Letras V.1, n.19. 1997
- LEIRIS, Michel. **A Idade Viril: precedido por Da literatura como tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Cultrix, São Paulo, 1999.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertiti a Emily Dicknson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social ou princípios do direito político**. BOD GmbH DE, 2017.

DE SADE, Marqués. *Las 120 jornadas de Sodoma*. Ediciones Akal, 2010.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. **A encenação tediosa do imortal pecado: Baudelaire e o mito da queda**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95QJHS/1/tese_eduardo_nassif.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

WILDE, Oscar. **Retrato de Dorian Gray**, El. Libresa, 1997.

WILLER, Claudio Jorge. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95QJHS/1/tese_eduardo_nassif.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2023. WORDSWORTH, William. **The poetical works of William Wordsworth**. Macmillan, 1896.