



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p6-23>

**A vertigem dos contornos: a pintura e o poema em prosa de Charles
Baudelaire**

**The Vertigo of Contours: Painting and Prose Poems of Charles
Baudelaire**

*Eduardo Veras**

RESUMO

Este artigo propõe uma associação entre o pensamento estético de Baudelaire e o advento dos poemas em prosa. O recorte recai sobre o período que vai do Salão de 1845 até o texto escrito e publicado em homenagem a Eugène Delacroix (1862), momento que coincide com a escrita e a publicação da maioria dos *Pequenos poemas em prosa* na imprensa. Procuo mostrar como o elogio da cor e das formas fugidias vai se intensificando ao longo desses textos, culminando nas discussões sobre a imaginação, o infinito e o esgarçamento das linhas. Essa atenção à vertigem dos contornos se verifica desde os primeiros comentários sobre a obra de Delacroix e se intensifica a partir do Salão de 1859, texto no qual Baudelaire comenta brevemente a pintura evanescente e rarefeita de Eugène Boudin, pintor que se tornou célebre pelas paisagens de céu, mar e praia, e pela grande habilidade de colorista.

PALAVRAS-CHAVE: Delacroix; Poesia; O *spleen* de Paris; Modernidade; Infinito

ABSTRACT

This article proposes an association between Baudelaire's aesthetic thought and the advent of prose poems. The focus is on the period from the *Salon of 1845* to the text written and published in honor of Eugène Delacroix (1862), a moment that coincides with the writing and publication of most of the *Petits poèmes en prose* in the press. I seek to show how the praise of color and fleeting forms intensifies throughout these texts, culminating in discussions about imagination, infinity, and the fraying of boundaries. This attention to the vertigo of contours is evident from the earliest comments on Delacroix's work and intensifies from the *Salon of 1859*, a text in which Baudelaire briefly comments on the evanescent and rarefied painting of Eugène Boudin, a painter who became famous for his landscapes of sky, sea, and beach, and for his great skill as a colorist.

KEYWORDS: Delacroix; Poetry; Paris Spleen; Modernity; Infinity

* Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM; Departamento de Estudos Literários – Uberaba – Minas Gerais – Brasil; Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Uberlândia – Minas Gerais – Brasil – eduardohnveras@gmail.com

Partamos da célebre confissão de Baudelaire no fragmento 68 de *Meu coração desnudado*: “Glorificar o culto das imagens (minha grande, minha única, minha primitiva paixão)” (2023, p. 163). Poucos poetas se interessaram tanto e tão intensamente pelas imagens quanto o autor dessas linhas. Seu pensamento estético e, em grande medida, sua poética, como veremos, são atravessados pela apreciação apaixonada e crítica¹ da produção artística de sua época. Não custa lembrar que Baudelaire é filho de um pintor amador, que o deixou órfão aos seis anos de idade, e cujo retrato lhe acompanharia nos momentos de solidão (Baudelaire, 1973, v. 2, p. 152). Sua própria imagem de amante das imagens ficaria eternizada numa fotografia de 1863, tirada por Étienne Carjat, *Baudelaire aux gravures*² [Baudelaire com gravuras], na qual o poeta aparece sentado, em pose altiva, à frente de uma parede onde se fixa uma série de gravuras. Baudelaire é um crítico de arte atuante e respeitado, já em meados dos anos 1850, antes de se tornar o poeta maldito de *As flores do mal*. Sua reputação é construída, inicialmente, em torno de seus trabalhos como tradutor de Edgar Allan Poe e como resenhista das exposições anuais no Louvre. Até 1857, ano de publicação da primeira edição do livro de poemas, Baudelaire já havia publicado, ao menos, os *Salões* de 1845 e 1846, em forma de plaquetes, o “Museu Clássico do Bazar Bonne-Nouvelle”, na edição de 21 de janeiro de 1846 do jornal *Le Corsaire-Satan*, o importante ensaio *Da essência do riso*, na edição de 8 de julho de 1855 do periódico *Le Portefeuille*, e o salão dedicado à *Exposição Universal de 1855*, publicado em três partes nas edições de 26 de maio e 3 de junho, do periódico *Le Pays*, e de 12 de agosto, do mesmo ano do evento, outra vez no *Le Portefeuille*. Dois anos antes de *As flores do mal*, pode-se dizer que os pilares fundamentais da estética baudelaireana já estavam de pé: as noções de modernidade e heroísmo, sua crítica ao realismo, sua recusa da mimetização excessiva da natureza a favor da transfiguração subjetiva da realidade, que viria a se definir pelo conceito de *surnaturalisme*, seu enorme apreço por Delacroix e o privilégio que concede ao colorismo em detrimento do contorno claro. A esses textos se juntariam, no futuro, o “Salão de 1859”, “A obra e a vida de Eugène

¹ “Acredito sinceramente”, escreve Baudelaire no *Salão de 1845*, “que a melhor crítica é a que é agradável e poética; não esta, fria e algébrica, que sob pretexto de tudo explicar não tem nem ódio nem amor, e se despoja de toda espécie de temperamento; mas – sendo um belo quadro a natureza refletida por um artista – aquela que será um quadro pensado por um espírito inteligente e sensível. Assim, a melhor recensão de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia. [...] Quanto à crítica propriamente dita, [...] para ser justa, ou seja, para ter sua razão de ser, [...] deve ser parcial, apaixonada, política, ou seja, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre o máximo de horizontes” (Baudelaire, 2023, p. 600)

² Reproduções dessa e das outras 11 fotografias conhecidas de Baudelaire podem ser consultadas na excelente biografia escrita por Claude Pichois e Jean Ziegler (1987) e no site da Bibliothèque Nationale de France (BnF). Disponível em: https://data.bnf.fr/11890582/charles_baudelaire/. Acesso em: 22 abr. 2024.

Delacroix” (1863) e “O pintor da vida moderna” (1863), refinando, complementando e dando formas finais ao edifício do pensamento estético de Baudelaire.

O impacto desse “culto das imagens” sobre sua produção poética é enorme e amplamente reconhecido pela crítica. Segundo Alice Machado, “[...] nenhum poeta se nutriu e se embriagou mais de pintura que Charles Baudelaire, nenhum tanto quanto ele quis assimilar a pintura e a poesia, o pensamento poético e o pensamento artístico”³ (2009, p. 159). Pierre Laforgue, referindo-se, no fim, mais especificamente aos poemas em prosa, portanto ao período que, nos estudos baudelairianos, identificamos como o do “último Baudelaire”, afirma:

É especialmente notável a tentativa constante de pensar a poesia em termos de estética, como se a reflexão sobre a pintura fosse a via privilegiada aos olhos de Baudelaire que lhe permitisse elaborar uma nova poética, aquela que encontrará sua expressão em *O spleen de Paris*. É a noção de imagem que está no centro dessa reflexão⁴ (2000, p. 85).

Antes de desdobrar a afirmação de Laforgue e me encaminhar em direção aos objetivos específicos deste artigo, observo, brevemente apenas, que não é preciso esperar o advento do poema em prosa para verificar esse cruzamento das reflexões estética e poética em Baudelaire. *As flores do mal* estão cheias de linhas, cores e referências diretas à pintura e a pintores célebres. Na primeira seção do poema “Um fantasma”, intitulada “As trevas”, vemos o poeta se apresentar da seguinte forma: “Sou como um pintor que um Deus zombeteiro / Condena a pintar sobre a escuridão” (Baudelaire, 2019, p. 129). Já na terceira seção do mesmo poema, intitulada “A moldura”, insinua-se claramente um dos princípios básicos da estética baudelairiana, a separação entre arte e natureza: “Se bela moldura soma à pintura / Mesmo de um pincel que muito se preza, / Não sei o que de fascínio e estranheza, / Isolando-a da natureza [...] (p. 131). Se “O fantasma” data, contudo, de 1860, não tendo entrado, portanto, na primeira edição das *Flores*, outro poema, esse, sim, presente desde a edição de 1857, destaca-se sobre todos os outros como demonstração maior da precedência da imagem na poética de Baudelaire. Em “Os faróis”,

³ “Nous pouvons dire qu’aucun poète ne s’est davantage nourri et enivré de peinture que Charles Baudelaire, aucun n’a autant que lui voulu assimiler la peinture et la poésie, la pensée poétique et la pensée artistique”. Tradução de minha autoria.

⁴ “Spécialement remarquable la tentative constante de penser la poésie en termes d’esthétique, comme si la réflexion sur la peinture était alors la voie privilégiée aux yeux de Baudelaire qui permettrait d’élaborer une nouvelle poétique, celle qui trouvera à s’exprimer dans *Le Spleen de Paris*. C’est la notion d’image qui est au centre de cette réflexion”.

sexto poema do conjunto nas três edições do livro (1857, 1861, 1869), o poeta enumera uma série de artistas modelares, faróis, referências estéticas aos seus olhos: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Pierre Puget, Watteau, Goya e Delacroix. Nenhum poeta. Oito artistas ligados à imagem – cinco pintores, dois gravuristas, um escultor. Uma análise detalhada desse longo poema me levaria a outras direções. Permite-me citar apenas os versos dedicados a Eugène Delacroix, ponto de chegada, nome no qual a lista deságua:

Delacroix, lago em sangue com anjos de Lusbel
 Por uma mata sempre verde ensombreado,
 Onde estranha fanfarra passa, sob um céu
 Triste, tal como em Weber um arfar sufocado⁵
 (Baudelaire, 2019, p. 51).

É interessante observar que a representação de Delacroix na estrofe está associada, desde o início, a duas cores fortes: o vermelho, indiretamente evocado pelo “lago de sangue”, e o verde da mata (no original, dos *sapins*, pinheiros), cuja força é intensificada pelo adverbio ‘sempre’ [*toujours*]. Veremos que o enorme apreço de Baudelaire por Delacroix se deve muito a suas habilidades de colorista. Na paleta de *As flores do mal*, o vermelho está associado, nada mais, nada menos, que ao ideal estético do poeta, em oposição às “rosas pálidas” de Gavarni, o “poeta das cloroses”⁶. É também de vermelho que se colore toda a cidade, em “A fonte de sangue”, no qual o sangue do poeta “à natureza dá rubro revestimento”⁷ (Baudelaire, 2019, p. 371). A explosão vertiginosa da cor, que rivaliza com o contorno e subjuga até mesmo o tema do quadro, é o ponto de partida para se entender a tensão que caracteriza o pensamento estético de Baudelaire e se intensifica a partir, especialmente, do “Salão de 1859”, período igualmente dedicado à elaboração da poética dos *Pequenos poemas em prosa* e às primeiras publicações em série desses poemas.

⁵ “Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges, / Ombragé par un bois de sapins toujours vert, / Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étrangers, / Passent, comme un soupir étouffé de Weber” (Baudelaire, 1975, p. 14).

⁶ “Para Gavarni, poeta das cloroses, fica / O gorjeante tropel das graças de hospital / – Nessas pálidas rosas nem se identifica / Uma flor semelhante a meu vermelho ideal. (Baudelaire, 2019, p. 74) [O ideal] No original : “Je laisse à Gavarni, poète des chloroses, / Son troupeau gazouillant de beautés d’hôpital, / Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses / Une Fleur qui ressemble à mon rouge idéal” (Baudelaire, 1975, p. 22). [L’idéal].

⁷ “Et partout colorant en rouge la nature” (Baudelaire, 1975, p. 115).

1 Delacroix, pintor-poeta

Baudelaire recupera seus próprios versos sobre Delacroix na seção que dedica ao pintor no salão intitulado “Exposição Universal, 1855 – Belas-Artes”. O trecho em questão de “Os faróis” é explicado pelo autor da seguinte maneira:

Lago de sangue: o vermelho; perseguido por anjos maus: sobrenaturalismo; um bosque sempre verde: o verde, complementar do vermelho; um céu triste: os fundos tumultuosos e tempestuosos de seus quadros; fanfarras e Weber: ideias de música romântica que as harmonias de sua cor despertam (Baudelaire, 2023, p. 768, grifo próprio).

Vemos que a explicação está centrada nas imagens e, em especial, nas cores referidas pelo poeta. O alcance crítico desses versos é impressionante. Eles resumem, no exíguo espaço de uma quadra, toda a leitura que Baudelaire constrói da obra de Delacroix em trabalhos que se estendem do “Salão de 1845” ao texto-homenagem “A obra e vida de Eugène Delacroix”, escrito e publicado na ocasião da morte do pintor, em 1863, no jornal *L’Opinion Nationale*. Ao concentrar poderosamente a apreciação que Baudelaire faz da obra do pintor, os quatro alexandrinos confirmam a concepção de crítica⁸ e resumem, ainda, o *parti pris* estético do próprio poeta de *As flores do mal* e de *O spleen de Paris*. Ali estão os três pilares dessa estética: o elogio da cor (em detrimento do desenho, como veremos), o sobrenaturalismo, conceito ligado à capacidade transfiguradora do artista, e a teoria da correspondência das artes⁹.

Desde seu primeiro salão, o de 1845, Baudelaire toma o partido dos coloristas contra os desenhistas (Baudelaire, 2023). É no contexto de seus comentários sobre os quatro quadros de Delacroix expostos naquele ano que ele exalta a vocação inigualável desse pintor para o trabalho com a cor. “Que se cite um quadro de grande colorista em que a cor tenha tanta inteligência quanto no de Delacroix” (p. 587). A “inteligência” do colorismo produz, segundo o poeta, um desenho diferente da maneira clássica:

⁸ Cf. nota 1.

⁹ Baudelaire (2023) emprega duas vezes a palavra *surnaturalisme* para refletir sobre a pintura de Delacroix. Primeiro, no *Salão de 1846*, traduzindo do alemão o termo *supernaturalist* usado por Heine no *Salão de 1831*. O sobrenaturalismo nada mais é que a supremacia da alma sobre a natureza, a ideia segundo a qual o artista é dotado de símbolos inatos que traduzem e transfiguram a natureza exterior. No texto sobre a *Exposição Universal de 1855*, Baudelaire recorre novamente ao termo para falar de Delacroix: “Pois bem, a pintura de Delacroix parece-me a tradução desses belos dias do espírito. Ela se reverte de intensidade, e seu esplendor é privilegiado. Como a natureza percebida por nervos ultrasensíveis, ela revela o sobrenaturalismo” (2023, p. 770). Por fim, em um fragmento de *Fusées [Explosões]*, Baudelaire elege o sobrenaturalismo como “qualidade fundamental” (p. 184) ao lado da ironia.

[...] não queremos dizer que é desenhado como um Rafael; queremos dizer que é desenhado de maneira improvisada e inteligente [*spirituelle*]; que esse gênero de desenho [...] transmite bem, transmite perfeitamente o movimento, a fisionomia, o caráter inapreensível e trêmulo da natureza, que o desenho de Rafael não transmite nunca (Baudelaire, 2023, p. 586).

Em oposição à pintura clássica, fundada no equilíbrio, na perspectiva e na clareza das formas, Baudelaire faz o elogio de uma pintura marcada pelo movimento, pelo improvisado, pela turbulência, pela precedência da cor sobre a linha, características que, em grande medida, delineiam o conceito baudelairiano de romantismo, cunhado a partir das observações sobre Delacroix, e anunciam alguns aspectos do pintor da vida moderna, cuja a encarnação Baudelaire reconheceria, por volta de 1859, na figura do desenhista Constantin Guys.

É no “Salão de 1846” que lemos a conhecida afirmação: “Quem diz romantismo diz arte moderna – ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios que as artes contêm” (Baudelaire, 2023, p. 603). Dali em diante, além das questões da cor, do sobrenaturalismo e da correspondência das artes, outro aspecto importante da teoria baudelairiana da arte moderna se fará cada vez mais presente: a aspiração ao infinito, tópico que alia um problema formal (os limites do quadro, os limites do poema) e um problema filosófico (o sentido, a representação, o mistério). Voltarei, em seguida, à importância do infinito no pensamento de Baudelaire. Por ora, cumpre observar que a arte romântica defendida pelo poeta tem importantes implicações também sobre o plano da recepção das obras de arte. Em outros termos, a teoria da linha movente, a vertigem dos contornos e a precedência da cor sobre a forma convidam o expectador a um novo tipo de apreciação estética. Segundo Baudelaire, “[...] a boa maneira de saber se um quadro é melodioso é olhá-lo de bem longe para não compreender nem o tema nem as linhas” (2023, p. 608). Trata-se de uma apreciação que privilegia o estímulo, a sensação, o efeito estético, em detrimento do conteúdo, daquilo que poderia ser identificado como a mensagem do quadro. Não se trata, contudo, de um elogio da forma pela forma, da pura sensorialidade do objeto artístico e de sua apreciação. Aqui, entra a dimensão filosófica incontornável da estética de Baudelaire. Para o poeta, as cores são elas mesmas dotadas de conteúdo emocional, pois “[...] o estilo e o sentimento na cor vêm da escolha, e a escolha vem do temperamento” (p. 608). Além disso, a escolha da cor está subordinada às leis universais da harmonia, conforme a ideia

baudelaireana da correspondência das artes. No texto de 1855, referindo-se novamente à pintura de Delacroix, Baudelaire afirma

[...] que essa pintura, como os feiticeiros e os magnetizadores, projeta seu pensamento à distância. Esse singular fenômeno tem a ver com a força do colorista, com o acordo perfeito dos tons e com a harmonia (preestabelecida na cabeça do pintor) entre a cor e o tema. Parece que essa cor – que me perdoem esses subterfúgios de linguagem para exprimir ideias muito delicadas – pensa por si, independentemente dos objetos que ela veste. Depois, esses admiráveis acordos de sua cor fazem com frequência pensar em harmonia e melodia, e a impressão que se leva desses quadros é quase musical (2023, p. 768).

Há, portanto, uma teoria mística por trás da estética baudelaireana, a teoria das correspondências, conforme expressa nos quartetos do famoso soneto “Correspondências” (Baudelaire, 2019, p. 43), à qual o poeta retornará diversas vezes em seus ensaios, notadamente na crítica de arte e no texto sobre Richard Wagner¹⁰.

Baudelaire termina a seção III do “Salão de 1846”, dedicada à questão da cor, afirmando que, enquanto os “puros desenhistas são filósofos e abstratores de quintessências”, “os coloristas são *poetas* épicos” (2023, p. 609, grifo meu). Com efeito, considera Delacroix um pintor “essencialmente literário”, não apenas pelas diversas referências diretas que incorpora do campo poético, como Ariosto, Byron, Dante, Walter Scott e Shakespeare, mas por sua capacidade de “[...] revelar ideias de uma ordem mais elevada, mais finas, mais profundas que a maioria das pinturas modernas” (p. 769). Essa habilidade não se deve, está claro, à *abordagem* de temas literários, mas, digamos, a um uso significativo dos recursos técnicos. “Delacroix chega a esse prodigioso resultado [...] pelo conjunto, pelo acordo profundo, completo, entre sua cor, seu tema, seu desenho, e pela dramática gesticulação de suas figuras” (p. 769). Retomando o “subterfúgio de linguagem” empregado antes por Baudelaire, podemos afirmar que Delacroix é um pintor-poeta¹¹, na medida que encontra sentido na própria materialidade de sua linguagem e na medida que, para ele próprio, “pintar é escrever um pensamento” (Bernard, 2023, p. 974).

¹⁰ Em *Richard Wagner e Tanhäuser em Paris*, Baudelaire disserta sobre a correspondência das artes e defende a teoria das correspondências, segundo a qual o mundo foi criado como uma unidade complexa, indivisível e simbólica. Para reforçar sua leitura da obra de Wagner a partir dessa teoria, Baudelaire transcreve os quartetos iniciais de seu famoso soneto “Correspondências”.

¹¹ Baudelaire emprega essa expressão, por exemplo, em uma conferência que realiza em Bruxelas, em maio de 1864, sobre a vida e a obra de Delacroix. (Baudelaire, 2023, p. 954).

No ensaio “A obra e a vida de Eugène Delacroix”, Baudelaire desenvolve um tópico interessante da sua reflexão estética, a associação entre o artista e o tradutor. Já no início do texto, o poeta apresenta um de seus objetivos nestes termos: “[...] mostrar, por fim [...] a arte mágica graças à qual ele pôde traduzir a palavra por imagens plásticas mais vivas que as de qualquer criador da mesma profissão” (2023, p. 920). Delacroix, porém, não é visto apenas como tradutor de palavras em imagens. Seu gesto tradutório ultrapassa o mundo delimitado e positivo da natureza e das palavras para se concentrar no “invisível”, no “impalpável”, no “sonho”, nos “nervos” e na “alma” (p. 922). O mais “*sugestivo* de todos os pintores” (p. 922, grifo próprio), a julgar pela apreciação de Baudelaire, Delacroix se aproxima bastante do que viria a ser, décadas mais tarde, a arte simbolista, marcada pelo esgarçamento da referência, pela aproximação com a música e pela vocação mística. A relação do artista com a natureza também se dá pela mediação tradutória. A tradução é a via pela qual o artista se apropria dela, segundo Baudelaire, que recusa com veemência o conceito em voga de realismo, justamente por conta da relação de imitação que este estabelece com a natureza. Conforme as palavras de Delacroix, citadas por Baudelaire, é “[...] a impressão transmitida ao artista pela natureza a coisa mais importante a ser traduzida” (2023, p. 924). Estamos diante do núcleo duro da estética baudelaireana, o sobrenaturalismo, que pressupõe a centralidade do sujeito no ato criativo, sem renunciar à realidade exterior, que deve passar, contudo, por um processo transfigurador orientado pela imaginação, “a rainha das faculdades” (p. 792). A recusa tanto da imitação quanto do solipsismo inaugura um “[...] regime ao mesmo tempo objetivo e subjetivo da imagem” (Guégan, 2016, p. 135) no pensamento de Baudelaire, nos permitindo entender que sua crítica ao realismo – que ele prefere, não por acaso, chamar de positivismo – não coincide com uma recusa da referência em si, mas com uma afirmação da criatividade e da subjetividade criadora. O tópico do artista-tradutor, portanto, se opõe à subserviência dos artistas positivistas¹² à natureza, que, “[...] por muito contemplar e copiar, esquecem-se de sentir e de pensar” (p. 925). Traduzir, em suma, é criar, transfigurar, implicar-se subjetivamente na relação com o real. Também o poeta será definido por Baudelaire (2023, p. 464) como um tradutor, que se apropria do grande

¹² Considere-se este trecho do ensaio sobre Delacroix: “[...] a imensa classe dos artistas, ou seja, dos homens que são dedicados à expressão do belo, pode dividir-se em dois campos bem distintos. Este que se chama a si próprio *realista*, palavra de dupla significação e cujo sentido não está bem determinado, e a quem chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, um *positivista*, diz: ‘Quero representar as coisas tais como elas são, ou tais como elas seriam, supondo que eu não existisse’. O universo sem o homem. E este, o imaginativo, diz: ‘Quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar seu reflexo nos outros espíritos’” (Baudelaire, 2023, p. 928).

dicionário¹³ da natureza para recriá-la. Pintor-poeta, Delacroix é o mestre da cor, menos positiva que a linha, é o tradutor vigoroso da tradição literária, da história e da própria natureza, é o artista imaginativo por excelência. “Sua imaginação, ardente como as capelas ardentes, brilha com todas as chamas e todas as púrpuras”, escreve Baudelaire (2023, p. 929), em diálogo direto com o “Salão de 1859”, onde deságuam as reflexões do poeta sobre Delacroix feitas nos textos de 1845, 1846 e 1855.

2 O infinito diminutivo

No “Salão de 1859”, certamente o mais denso de todos que escreveu, Baudelaire revisita Delacroix, afirmando mais uma vez a imaginação potente desse pintor, capaz de transfigurar a realidade, exprimindo “[...] o íntimo do cérebro, o aspecto espantoso das coisas [...]. É o infinito no finito” (2023, p. 812). É nesse mesmo salão, é bom lembrar, que Baudelaire desenvolve sua teoria da imaginação, ponto de culminância da reflexão estética do poeta. Basta-me, a respeito dessa teoria, para meus objetivos neste artigo, observar, primeiro, que a precedência da imaginação está diretamente ligada ao elogio que Baudelaire faz da subjetividade do artista; o “aspecto espantoso das coisas” se revela, não pelas próprias coisas, mas pela capacidade transfiguradora do artista imaginativo. Mas é preciso ter em mente, conforme observa Guégan (2016, p. 135), que a recusa baudelairiana do realismo é mais complexa do que parece, considerando-se que não há, em Baudelaire, uma afirmação solipsista do artista, que se oporia diametralmente ao mimetismo “positivista”¹⁴, mas uma intrincada e tensa relação entre sujeito e objeto mediada pela potência da imaginação. O segundo aspecto é sua relação com o infinito. Para o poeta, “[...] a imaginação é a rainha do verdadeiro, e o *possível* é uma das províncias do verdadeiro. Ela é positivamente aparentada ao infinito” (2023, p. 794, grifo próprio). No âmbito da estética baudelairiana, essa associação da imaginação com o “verdadeiro” constitui uma clara oposição à busca dos artistas ditos realistas pela “natureza”. Assim, a superioridade da imaginação sobre a abordagem mimética se dá,

¹³ A ideia da legibilidade do mundo é amplamente defendida pela filosofia romântica. Novalis, por exemplo, entende que tudo pode lido e ser traduzido. Baudelaire se inscreve na linhagem do romantismo alemão quando identifica o poeta ao tradutor e vê na natureza um templo de símbolos, conforme apregoa a teoria das correspondências. No *Salão de 1859*, Baudelaire relembra que o próprio Delacroix afirmava que a natureza é um dicionário. Na ocasião, o poeta procura harmonizar essa visão da natureza à sua teoria da imaginação. Segundo ele: “Os pintores que obedecem à imaginação buscam em seu dicionário os elementos que concordam com sua concepção; ainda, ajustando-os com uma certa arte, dão-lhes uma fisionomia inteiramente nova. Os que não têm imaginação copiam o dicionário” (2023, p. 798).

¹⁴ Cf. nota 12.

além do elogio já mencionado à subjetividade, em função também da infinitude de “possibilidades”, da multiplicação sem fim dos “possíveis”¹⁵. Nos termos de Pierre Laforgue, “o infinito é para a imaginação o que a natureza é para o realismo” (2000, p. 109). A questão do infinito e dos limites será fundamental para o projeto dos poemas em prosa, e para a visão de mundo de Baudelaire como um todo, conforme tentei mostrar em outro trabalho¹⁶. A teoria da imaginação se desdobra, portanto, num esforço paradoxal de apreensão do infinito no âmbito da forma, isto é, “fazer do infinito um objeto de arte” (Laforgue, 2000, p. 109). Estamos diante de um dos conceitos mais importantes da reflexão estética de Baudelaire, o “infinito diminutivo”. Em um conhecido fragmento de *Meu coração desnudado*, Baudelaire apresenta a seguinte reflexão:

Por que o espetáculo do mar é tão infinita e eternamente agradável? Porque o mar oferece ao mesmo tempo a ideia de imensidão e movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Trata-se de um infinito diminutivo. Que importa se é suficiente para sugerir a ideia do infinito total? Doze ou catorze léguas (num diâmetro), doze ou catorze de líquido em movimento são suficientes para dar a mais alta ideia de beleza que possa ser oferecida ao homem em seu habitáculo transitório (2023, p. 158).

Alguns pontos dessa citação merecem destaque. Associado a um espetáculo, o mar é algo que se oferece ao olhar humano. Estamos distantes de uma descrição do mar pelo mar, à moda realista; aqui, a natureza se oferece como “ideia”, como “representação”, isto é, como um fenômeno inseparável da percepção humana. O homem, em seu “habitáculo”, empresta sentido estético para o mar. É, portanto, o olhar humano que circunscreve o infinito, oferecendo-lhe uma moldura perceptiva e uma mediação estética e intelectual. Comentando, no “Salão de 1859”, um quadro de Octave Penguilly-l’Haridon, pintor que considera dotado de uma imaginação “excessivamente vivaz e variada”, Baudelaire recorre mais uma vez ao raciocínio que subjaz a ideia do infinito diminutivo:

Não quero deixar esse adorável artista, de quem todos os quadros, este ano, são igualmente interessantes, sem fazer com que o senhor note mais particularmente as *Petites Mouettes* [Pequenas gaivotas]: o azul intenso do céu e da água, dois fragmentos de rocha que formam uma porta aberta para o infinito (o senhor sabe que o infinito parece mais profundo quando é mais estreito), uma nuvem, uma multidão, uma

¹⁵ Lembro, aqui, o fascínio de Baudelaire pelos números e pela ideia da proliferação infinita, que, no âmbito de sua visão de mundo, tem uma origem teológica. “*Tudo* é número. O número está em *tudo*. O número está no indivíduo. A ebbriez é um número” (Baudelaire, 2023, p. 175, grifo próprio).

¹⁶ Veras, 2021

avalanche, uma *praga* de pássaros brancos, e a solidão! Considere isso, meu caro amigo, e diga-me a seguir se o senhor crê que Penguilly seja desprovido de espírito poético (2023, p. 832).

Mais uma vez vemos Baudelaire se referir a uma paisagem marítima e associá-la ao infinito. No quadro de Peguilly, destacam-se, segundo o poeta, o intenso azul do céu e da água, e os dois rochedos, que formam uma espécie de baliza, uma “porta aberta para o infinito”, para recuperar a bela metáfora empregada no trecho. Reforçando a ideia do infinito diminutivo, apresentada no fragmento de *Meu coração desnudado*, Baudelaire reafirma o poder do enquadramento – que corresponde, ao mesmo tempo, ao olhar do artista e aos limites do próprio quadro, e de toda obra de arte em geral. O infinito se intensifica quando, apreendido e transfigurado pelo olhar do artista, torna-se obra de arte. Outro aspecto que me interessa nesses comentários de Baudelaire é a referência à solidão. Se Delacroix se destaca pela pintura histórica e literária, povoada de personagens, o quadro de Peguilly revela um novo aspecto da apreciação baudelairiana da pintura, que vai ganhando importância justamente nesse período final de sua produção literária; trata-se do apreço por cenas nas quais a “tirania da face humana” (Baudelaire, 2018, p. 28) está ausente. No limite, o que se vê é a intensificação da tensão entre a cor e a representação na direção cada vez mais de um espaço distante do familiar. O extremo para o qual tende esse movimento, a meu ver, está bem representado pela exortação trágica ao desconhecido, em “A viagem” (Baudelaire, 2019) e em “Any where out of the world – em qualquer lugar fora do mundo” (Baudelaire, 2018). Tentarei desdobrar mais à frente essa relação entre o desejo da forma e a vertigem dos contornos, elementos filosófico e estético-formal que se encontram na obra de Baudelaire, em especial nos textos que pertencem ao fértil e derradeiro período criativo do poeta, entre 1859 e 1863.

O elogio do “espírito poético” de Peguilly é um convite para pensarmos a questão da moldura e do infinito diminutivo mais propriamente no âmbito da poesia, o que reforçará a tese da equivalência entre o pensamento estético e o pensamento poético de Baudelaire. Também o poema, ele próprio, como se verá, é concebido como enquadramento, como uma intensificação do infinito pela via do estreitamento. Em uma carta endereçada a Armand Fraisse, de 18 de fevereiro de 1860, portanto do mesmo período criativo do “Salão de 1859” e do ensaio-homenagem sobre Delacroix, Baudelaire escreve:

O senhor observou que um pedaço de céu, percebido por uma saída de ar, ou entre duas chaminés, duas rochas, ou por uma arcada etc., dava uma ideia mais profunda do infinito que o grande panorama visto do alto de uma montanha? Quanto aos longos poemas, sabemos o que pensar deles; é o recurso dos que são incapazes de fazer poemas curtos. Tudo o que ultrapassa o comprimento da atenção que o ser humano pode prestar à forma poética não é *um* poema¹⁷ (1973, p. 676, grifo próprio).

A exemplo dos elementos da natureza selecionados como baliza pelo olhar do artista e dos limites do próprio quadro, o poema é também uma unidade formal que deve conter o infinito, restringindo-o. Para ser um poema, segundo Baudelaire, é preciso que o texto seja uma unidade formal acessível aos limites da atenção humana. Esse elogio da contenção é a razão pela qual o poeta de *As flores do mal* exalta, na mesma carta, a “beleza pitagórica do soneto” (p. 676), forma fixa que, como se sabe, ele cultivou extensamente.

3 As nuvens que passam...

A passagem do verso de *As flores do mal* ao “milagre [da] prosa poética, musical sem ritmo e sem rima” (Baudelaire, 2018, p. 14) dos *Pequenos poemas em prosa* nos coloca frente a frente com um dos problemas fundamentais da poesia moderna, a saber, a questão dos limites do poema e do gênero poesia. “Se o gênero “poético” ou o gênero “poesia” existe, ele se vê devorar por seu objeto, escreve Jean-Michel Maulpoix, antes de arrematar: “O poema é um quadro que tende a consumir sua própria moldura”¹⁸ (2016, p. 18). O advento do poema em prosa, ainda segundo Maulpoix, representa um questionamento da identidade do poema, que perde a proteção da “bela forma” e tende, a partir de então, à dissolução e à fragmentação. Dessa forma, no âmbito da revolução poética moderna, na qual Baudelaire é protagonista, “[...] a uma poesia consciente de seus meios substitui uma poesia consciente de seus limites”¹⁹ (Maulpoix, 2016, p. 60).

No caso de Baudelaire, a crise moderna da poesia como gênero claro e distinto é dramatizada quase sempre nos termos da pintura. Em “Os quadros parisienses”, por

¹⁷ “Avez-vous observé qu’un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l’infini que le grand panorama vu du haut d’une montagne ? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu’il en faut penser ; c’est la ressource de ceux qui sont incapables d’en faire de courts. Tout ce qui dépasse la longueur de l’attention que l’être humain peut prêter à la forme poétique n’est pas un poème”.

¹⁸ “Si le genre « poétique » ou le genre « poésie » existe, il se voit dévorer par son objet. Le poème est un tableau qui tend à consommer son propre cadre.”

¹⁹ “[...] le poème interroge son identité. Il n’est plus protégé par la belle forme. [...] À une poésie consciente de ses moyens se substitue une poésie consciente de ses limites [...]”

exemplo, segunda seção de *As flores do mal* a partir da edição de 1861, a metrópole moderna aparece, muitas vezes, como um espaço sem bordas, em vias de dissolução, constituindo um desafio à inteligência do poeta²⁰. Nesses poemas, a tensão entre a percepção limitadora do artista e a dissolução dos contornos da vida moderna eleva-se a ponto de coincidir com o estremecimento dos limites da própria poesia (Veras, 2021). Já na carta-dedicatória a Arsène Houssaye, geralmente usada como prefácio aos *Pequenos poemas em prosa*, Baudelaire apresenta seu trabalho como uma tentativa de aplicar à vida moderna o mesmo “procedimento que [Aloysius Bertrand] aplicara à *pintura* da vida antiga” (2018, p. 14, grifo meu). No mesmo texto, o poeta deixa transparecer que a opção pela prosa responde à complexidade tanto do sujeito, “[...] para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência [...]”, quanto do objeto, isto é, do espaço urbano: “[...] é da frequência das grades cidades, do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsedante”²¹ (2018, p. 14).

O poema em prosa por si só já pode ser considerado um questionamento da unidade formal e conceitual da poesia. No caso de Baudelaire, a passagem para a prosa vem acompanhada de uma atenção cada vez maior à dissolução dos contornos, às figuras do caos e da fragmentação. Há uma verdadeira “simbólica do caos” (Veras, 2021, p. 163) em ação nos poemas de *O spleen de Paris*. Neles, a água, o mar, o mergulho, a noite, a explosão, as nuvens, são imagens onipresentes, que simbolizam a vertigem dos contornos, o esgarçamento dos limites do mundo, num espelhamento daquilo que acontece com a própria poesia em sua passagem para a prosa. É interessante observar que a experiência do caos, associada à representação da metrópole, revela, na poesia de Baudelaire, a faceta moderna e maldita do infinito diminutivo, conforme anota o poeta, provavelmente tendo em vista a composição dos poemas de *O spleen de Paris*: “[...] a vertigem sentida nas grandes cidades é análoga à vertigem experimentada no seio da natureza. – Delícias do caos e da imensidão”²² (1976, p. 607).

O spleen de Paris retoma e aprofunda a tensão entre a poesia e o infinito já presente em *As flores do mal*, ao colocar lado a lado, nos limites cambiantes da prosa, o infinito da natureza e o infinito da metrópole. Se nos poemas em verso o mar assume um

²⁰ Cf. em especial “Os sete velhos” e “As velhinhas”

²¹ “C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est croisement de leurs innombrables rapports qui naît cet idéal obsédant” (Baudelaire, 1975, p. 276).

²² “Le vertige senti dans les grandes villes est analogue au vertige éprouvé au sein de la nature. – Délices du chaos et de l’immensité”. Tradução de minha autoria.

lugar especial, a imagem do céu e das nuvens ganha importância nos poemas em prosa, concentrando essa tensão entre a moldura e o ilimitado, que, como vimos, preside o próprio conceito baudelairiano de obra. Em “O porto”, o poeta afirma: “[...] a amplidão do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as colorações cambiantes do mar, a cintilação dos faróis são um prisma maravilhosamente próprio para divertir os olhos sem nunca os cansar” (2018, p. 91). A imagem da “arquitetura móvel” resume, a meu ver, a tensão sobre a qual venho falando. Ela é empregada novamente em outro poema em prosa, “A sopa e as nuvens”, que começa assim: “Minha doidinha preferida me servia o jantar, e pela janela aberta da copa eu contemplava as arquiteturas móveis que Deus faz com os vapores, as maravilhosas construções do impalpável” (2018, p. 97). Aqui, estamos mais próximos do cotidiano citadino, burguês. O poeta, “mercador de nuvens”, como se verá a seguir, contempla, pela moldura da janela, um pedaço do infinito. Nesse poema, a imagem das “arquiteturas móveis” desdobra-se num arremate abstrato e paradoxal, “as maravilhosas construções do impalpável”, que reforça a tensão entre a ordem e o infinito.

Dos 50 poemas que compõem os *Pequenos poemas em prosa – O spleen de Paris*, conforme a edição póstuma de 1869, apenas seis foram publicados antes de 1859²³. Todos os outros foram escritos ou retrabalhados para publicação na imprensa entre 1861 e 1867. Essas referências cronológicas nos mostram que a concepção do livro de poemas em prosa é contemporânea dos grandes escritos sobre a arte, em especial, o “Salão de 1859”, “A obra e a vida de Eugène Delacroix” (1863) e “O pintor da vida moderna”²⁴ (1863). Nos salões e no texto sobre Delacroix, como tentei mostrar, o elogio de Delacroix como pintor-poeta das cores se desdobra em duas direções complementares: o elogio do infinito, ao qual corresponde o elogio de uma pintura cada vez mais rarefeita, e o interesse por espaços longínquos, liminares, dos quais a figura humana está ausente. Citei “Any where out of the world – Em qualquer lugar fora do mundo” como um exemplo de poema que tematiza o desejo de fuga do universo conhecido, a exaustão da face e do drama humanos, repercutindo um tema já presente, por exemplo, em “A viagem”, de *As flores do mal*. Em “Já!”, vemos o poeta lamentar o fim de uma viagem marítima e o retorno à terra; em “O porto”, o vemos se perder na contemplação do mar e do vaivém dos navios; e em “O

²³ “O crepúsculo da tarde” (1855), “A solidão” (1855), “Os projetos” (1857), “O relógio” (1857), “A cabeleira” (1857) e “O convite à viagem” (1857).

²⁴ Esse ensaio constitui, a meu ver, o ponto de culminância da reflexão estética de Baudelaire, quando a questão da modernidade e a busca por seu representante artístico ocupa a mente do poeta. Neste artigo, preferi concentrar-me nos salões e na interpretação que Baudelaire faz de Delacroix e, mais episodicamente, de Boudin. Uma reflexão mais aprofundada sobre o lugar da pintura na gênese da poética do *Spleen de Paris*, contudo, não poderia deixar de lado o texto de 1863.

estrangeiro”, poema de abertura de *O spleen de Paris*, após recusar todos os bens simbólicos e materiais citados pelo interlocutor, conhecemos o seu amor pelas nuvens que passam:

– Ah! o que amas então, extraordinário estrangeiro?
– Eu amo as nuvens... as nuvens que passam... lá longe... lá longe... as maravilhosas nuvens!²⁵ (Baudelaire, 2018, p. 15).

Enxergo, nesse poema, a convergência perfeita da vertigem dos contornos, da qual as nuvens são a imagem e o tema da solidão, da fuga ou da estrangeiridade, no termo em questão. É significativo que um livro tão diverso tematicamente, aberto às “inumeráveis relações” da metrópole, comece com o elogio das nuvens e com a recusa de todos os laços afetivo-comunitários (pai, mãe, irmã, irmão, amigos, pátria). No limiar do livro, apresenta-se um poeta afeito às formas vagas e fugidias, um poeta que não se conecta ao mundo dos homens, o qual irá percorrer, entretanto, oscilando sempre entre o êxtase e o tédio. A pintura desse estrangeiro que atravessa a vida moderna será, portanto, a pintura de alguém que olha algo de fora e se deixa impressionar pelos estímulos irrepresentáveis da vida moderna. Em resumo, as nuvens celebradas pelo poeta simbolizam o esgarçamento das linhas tanto do objeto representado quanto do próprio poeta submetido à imprecisão da forma prosa.

Em uma das notas que acrescenta a esse poema, em sua edição das *Œuvres complètes* de Baudelaire (1975, 1976), Claude Pichois identifica nele uma espécie de prolongamento das observações feitas pelo poeta sobre um quadro de Eugène Boudin no *Salão de 1859*. Trata-se de um pintor que prenuncia o Impressionismo em suas telas dedicadas a cenas marítimas, nas quais a atenção recai sobre as variações de cor e luz, principalmente no céu e na água. Os comentários de Baudelaire sobre a pintura de Boudin se estendem por menos de dois parágrafos da seção dedicada ao gênero “paisagem” no *Salão de 1859*. Chama a atenção, contudo, o destaque dado à evanescência das formas, ao emprego fulgurante e fantástico das cores. No trecho a seguir, em especial, vemos a prosa crítica baudelaireana se deixar embriagar pelas nuvens de Boudin:

No fim de todas essas nuvens como formas fantásticas e luminosas, essas trevas caóticas, essas imensidões verdes e rosas, suspensas e acrescentadas umas às outras, essas fornalhas boquiabertas, esses

²⁵ “– Eh! Qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger ? / – J’aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas.. là-bas... les merveilleux nuages” (Baudelaire, 1975, p. 277).

firmamentos de cetim negro ou violeta, amarrotado, enrolado ou rasgado, esses horizontes de luto ou escorrendo metal fundido, todas essas profundezas, todos esses esplendores, subiram-me ao cérebro como uma bebida capitosa ou como a eloquência do ópio. Coisa bastante curiosa, não me aconteceu uma única vez, diante dessas magias líquidas ou aéreas, de me queixar da ausência do homem (2023, p. 846).

Boudin parece radicalizar o que já estava previsto em Delacroix. Suas paisagens são carregadas de cores significativas, empregadas em função do olhar transfigurador do artista. Seus quadros, principalmente aqueles dedicados ao mar, ao céu e à praia, apresentam contornos vagos, a ponto de relegar para um plano secundário de importância o próprio tema ou objeto representado. Nos estudos que Baudelaire comenta, Boudin se mostra como um colorista radical, beirando a abstração. A prevalência da forma – da cor – sobre o tema, já presente, mas de maneira menos radical, em Delacroix, se conecta perfeitamente com a ausência da figura humana, ambas colocando em xeque o princípio da representação. Estamos às portas do Impressionismo e do caminho que o leva às vanguardas.

A apreciação de Boudin ocorre num momento em que a poesia de Baudelaire também caminhava na direção do instável, do fragmentado, do fugidivo, antecipando a teoria da modernidade que seria apresentada em “O pintor da vida moderna”. Que a modernidade, como fenômeno urbano, seja deixada de lado por Boudin, que à cidade prefere paisagens sem gente, que “sugerem o infinito ou algum ideal situado além do homem” (Hiddleston, 2009, p. 100), não constitui uma contradição com o interesse crescente de Baudelaire pela vida moderna. Minha hipótese é que a pintura de Boudin pode ser tomada como uma referência epistemológica, isto é, uma imagem do que seria o ponto extremo da representação poética em Baudelaire, especialmente no âmbito dos poemas em prosa, centrada no poder da imaginação aplicado a toda sorte de temas e objetos, dos mais triviais aos mais sublimes.

Considerações finais

A poética dos poemas em prosa de Baudelaire toma emprestado muita coisa do universo das imagens. Do culto a Delacroix aos comentários entusiasmados sobre as nuvens de Boudin, a estética baudelaireana vai se consolidando em torno da imaginação e do infinito. A rainha das faculdades preside a transfiguração da realidade e a busca do artista pela estabilidade e a síntese no meio da proliferação (Hiddleston, 2009). Nesse

mesmo período, vai descobrindo também o valor estético e filosófico do espaço sem gente. A exortação ao novo, entendido como conceito negativo, isto é, um tempo-espaco desprovido de rosto, vetor de uma tensão e de um impasse insolúveis na poética de Baudelaire, desdobra-se, na baliza extrema dos poemas em prosa, no elogio algo melancólico do mundo despovoado e no grito desesperado do poeta em busca de “algum lugar fora do mundo”. De Delacroix a Boudin, do verso das *Flores* à prosa do *Spleen*, estética e poética se encaminham para o fugidio, para a fuga das linhas e para a fuga do mundo. A vertigem dos contornos se realiza imagetivamente como cor, poeticamente como prosa, filosoficamente como exaustão e impasse. Por fim, nessa convergência de fatores, o amor das nuvens é menos um subterfúgio evasionista do estrangeiro que uma forma especial de apreender e estar no mundo. De uma ponta a outra de sua obra, Baudelaire mantém sua fidelidade às imagens. Estas, como se viu, não se reduzem aos quadros que o poeta comenta nos salões e nos outros textos sobre a arte de seu tempo, não são apenas objetos de interesse relegados a uma parte específica da obra. “Primitiva e única paixão” do poeta, as imagens tampouco se confundem com representações, elas são referências sensíveis, produtos sempre inacabados da imaginação capazes de refletir o funcionamento e a evolução da própria poesia. À radicalização da vertigem dos contornos corresponde, assim, o advento dos *Pequenos poemas em prosa*.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Correspondance**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973. v. 2 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

BAUDELAIRE, C. **Œuvres complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976. 2v. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

BAUDELAIRE, C. **Fusée, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes**. Édition d'André Guyaux. Paris: Gallimard, 2016.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa: O Spleen de Paris**. Tradução e notas Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, C. **Prosa**. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BERNARD, E. Charles Baudelaire: crítico de arte e esteta. *In*: BAUDELAIRE, C. **Prosa**. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 971-999.

GUÉGAN, S. Entre réalisme et modernité, empathie et hérésie. *In*: **L'Œil de Baudelaire** – catalogue de l'exposition présentée au musée de la vie romantique, du 20 septembre 2016 au 29 janvier 2017. Paris: Paris Musées, 2016.

HIDDLESTON, J. A. Meryon, Boudin, Guys et Le Spleen de Paris. **L'année Baudelaire**, v. 11/12, 2007/2008. Paris: Honoré Champion, 2009.

LAFORGUE, P. **Ut pictura poesis**: Baudelaire, la peinture et le romantisme. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

MACHADO, A. **Baudelaire entre Aube et Crépuscule**. Paris: Éditions Lanore, 2009.

MAULPOIX, J-M. **La poésie a mauvais genre**. Paris: Éditions Corti, 2016.

VERAS, E. **Baudelaire e os limites da poesia**. São Paulo: Corsário-satã, 2021.

Data de submissão: 20/03/2024

Data de aprovação: 19/04/2024