

ANOTAÇÕES DE UMA BIBLIÓGRAFA:
BAUDELAIRE E O ESOTERISMO.

Maria Lúcia Dal Farra
Unicamp

Quando a crítica se refere à poesia a partir de Baudelaire, ressaltando a sua importância para a poética moderna, ela a aprecia por meio de qualidades muitas vezes desnorteadoras. Ao lado de sua "autonomia", fala-se do seu sentido "inusual", do que há nela de "ininteligível" e "ilegível", da sua "nomeação original" e do "silêncio" a que ela se dirige¹. Estes traços parecem ter sido legados à obra moderna, que se recusa tanto a advertir quanto a ensinar: "seu princípio é a ausência de princípios, ela se propõe somente a nos desviar de nossas vias habituais, a dar um outro curso às nossas associações e a nossos julgamentos, a nos divertir, em suma, no sentido literal desse verbo". Ela instaura um universo fechado que gravita em torno de seu eixo desconhecido, numa "procura do Absoluto", de um "outro espaço", um outro tempo arduamente edificadas².

A apreciação feita a esta poesia é elaborada, naturalmente, a partir do ponto de vista do público receptor. E é justamente desse lugar que interessa conhecer, de início, a sua atuação. Louis Ménéard resenhan

do, em 1857, as *Fleurs du Mal*, declara que se trata de um livro "que M. Buloz não ousaria tocar senão com luvas", tal a repugnância que o texto exala. Mas para ele trata-se de uma obra que tinha por finalidade *confundir* a crítica, desde que a intenção de cantar a escória e os vícios da sociedade contemporânea foi a *estratégia* utilizada por Baudelaire a fim de oferecer ao público "curiosos estudos de versificação". Porém, "sabendo bem que estudos puramente técnicos interessavam pouco à nossa época, M. Baudelaire empregou o meio que dá sempre certo, o *paradoxo*". O resultado: "o público se espantou com as idéias de seu livro e negligenciou a forma que é a sua parte interessante". Assim, o juízo final de Mênard sobre *Fleurs du Mal* é o seguinte: "seu livro é como a tentação de Santo Antônio: encontram-se aí todos os pesadelos que podem transtornar os impossíveis sonhos de um *solitário*"³. Daí - na interpretação de Saurat - para a apreciação de Victor Hugo sobre o mesmo livro de Baudelaire é quase um passo. Ele vê na constatação de atravessar a poesia de Baudelaire um "frisson nouveau" não só um elogio de Hugo mas também uma *restrição* ao poeta. Baudelaire não seria, como os românticos, um poeta fundamental, graças ao caráter de fragilidade que seus poemas exaltam. E conclui: "Baudelaire é o poeta dos que dizem não à vida"⁴.

Também Bonnamour, em 1892, encontra nas últimas páginas de Baudelaire um sinal de *mistificação* "como se ele se julgasse tão orgulhoso de sorrir atrás de uma máscara quanto de sofrer"⁵. Nas notas póstumas de

Laforge sobre o poeta - 1891 -, lê-se que Baudelaire foi o primeiro a se dizer: "a poesia será coisa de *iniciados*". Laforge afirma que Baudelaire foi o primeiro a *romper com o público*, portanto, o introdutor desta postura poética dentro da modernidade. Que, "por aristocracia e desgosto da multidão que não aclama senão os poetas eloquentes e tidos como inspirados, ele afirma *o trabalho, a paciência, o cálculo*"⁶. Por isso mesmo, tal como os eleitos da Idade Média - que tinham o dom da vidência e que, por esta mesma razão, eram queimados pela multidão como feiticeiros -, Baudelaire padecerá a mesma restrição.

Sabe-se, pela correspondência entre Baudelaire e sua mãe, que desde 1842 ele prepara suas obras, muitas das quais não nos foram dadas a conhecer em virtude da dificuldade que ele teve em se fazer editar. Apesar de suas relações pessoais com o mundo contemporâneo da literatura, o outro mundo - o da imprensa da indústria cultural nascente - lhe estava vedado: "durante 20 anos ele vigiará a porta da *Revue des Deux Mondes* que ele não atravessa senão uma vez"⁷. Conhece-se, também, a sua atuação na revolução de 1848, lutando nas barricadas. Mas é a atuação de índole intelectual a que ele mais preza: em 27 e 28 de fevereiro de 1848, quando "brilhava a pólvora nas esquinas das ruas de Paris", Baudelaire "publicava 'para o Povo' um jornal que não teve senão dois números; quem diz que ele não achava seu fuzil de insurrecto menos pesado que sua pluma de poeta?"⁸

Mas é graças a esta convicção íntima, onde o poeta e o "conspirador" estão amalgamados, que Baudelaire vai conquistar uma distância crítica em relação ao jogo estético e ao mercado literário que então se formava à roda dos "boulevards" sob a forma de "feuilletons". Seu protesto contra a sociedade e seu não-conformismo vão impedi-lo de se imiscuir no processo de comercialização da obra e da corrupção do literato que se punha à mercê da indústria cultural⁹. Diante desta situação, a forma de rebeldia de Baudelaire se faz sentir com contundência: ele arma, na compleição mesma de sua obra, uma *resistên*cia diante desse cenário dominante. À transitividade fluente dos discursos facilmente consumidos pelo público do "feuilleton", ele opõe os embaraços de leitura de um código *inabitual* que, por subtrair-se ao repertório dos leitores familiarizados ao "spleen", requer capacidade de concentração e força de vontade; à convivência autor-receptor, própria da obra-mercadoria, ele contrapõe o *des*prezo ao "hypocrite lecteur"; diante da disponibilidade da mercadoria literária para o consumo instantâneo, ele oferece ao público um livro que não tinha, de antemão, nenhuma probabilidade de *êxito imediato*.

De que maneira o influxo do esoterismo sobre a sua concepção de poesia e sobre a sua própria prática contribui para tornar sua obra um *extravio* ao côdigo legível comum e um *desafio* às leis do mercado?

Quando Théodore de Banville relata uma visita feita a Baudelaire na época em que este morava no

hotel Pimodan - endereço: quai d'Anjou, l'île Saint-Louis -, ele nota na sua biblioteca a presença de livros de poetas do século XVI, em edições originais¹⁰. Da mesma forma, Louis Ménéard admite que Baudelaire estudou, com muito cuidado, os poetas desse século: Villon, Regnier, Ronsard¹¹. Ruff localiza, nos seus poemas de amor, a influência dos *Cabinets Satyriques du XVII siècle* e do *Diable Amoureux* de Cazotte¹². Bonnamour, que considera Baudelaire o educador principal da porção de homens sensíveis e letrados com que contava atualmente a França - isso em 1892 -, entende o seu "sucesso" pelo fato de Baudelaire ter-se feito como reação ao "realismo plástico" de Théophile Gautier e ter estudado a "vida" pelos mesmos processos utilizados por Stendhal e Balzac. E conclui: "desde muito longe e para muitos anos, ele prepara a eclosão do *misticismo atual* onde se extravia o espírito da juventude pensante"¹³. Mas, dos dois autores citados, parece ter sido Balzac o responsável, em princípio, pela aventura esotérica de Baudelaire.

De fato, Balzac é considerado como o vulgarizador literário francês das idéias do místico sueco Swedenborg¹⁴, através de *Louis Lambert*, *Séraphita*, *Lys dans la Vallée*, *Gambara* e *La Recherche de l'Absolu*. Em *Gambara* e *La Recherche*, Balzac "elaborou sua síntese baseada sobre a unidade de composição orgânica do corpo, sobre uma teoria dos fluidos, da eletricidade e das vibrações, sobre a crença na identidade entre o pensamento, o som e a luz", seguindo as trilhas abertas pelo "imperia

lismo místico" de Swedenborg. Em *Gambara* estaria prefigurada, de um lado, a doutrina das sinestésias, enquanto em *Lys dans la Vallée* há já o embrião da "teoria das correspondências" baudelaireana que transparece no "duplo bu quê simbólico" que Félix de Vandenesse oferece à Henriette: "causa e efeito, não, nem fonte direta, porque a doutrina das 'correspondências', swedenborgiana na sua essência, foi transmitida a Baudelaire, assim como também a Balzac, por muitos intermediários"¹⁵. Mas quais teriam sido, provavelmente, estes intermediários, pelo menos no que concerne a Baudelaire?

Sabe-se que o século de Baudelaire é marcado pelo renascimento do esoterismo. Os homens do século XIX na França "viam o pensamento moderno dispersar o que lhes tinha aparecido até então concentrado;" eles encontram no esoterismo e no ocultismo "um sistema de conhecimento que devia lhes reabrir a vida da unidade". Daí a multiplicação de grupos iniciáticos, de livrarias, salões e revistas esotéricas¹⁶. A tradição esotérica veio também socorrer as relações entre ciência e fé¹⁷ e, no terreno político, *socialismo e esoterismo* se dão as mãos através de uma corrente messiânica feminina que pretendia transformar a organização material da sociedade. É nesse movimento que se encontra o controvertido abade Constant ou Eliphas Lévi, socialista e ocultista, que participou ativamente da revolução de 1848 e que completou e editou, quando era diretor de *La Vérité* (1846), *Le Testament d'une Paria* de Flora Tristan - esta, sua grande

amiga, "bête noire" dos burgueses, dos padres e do regime, uma das primeiras e mais importantes feministas francesas (detalhe: Flora viria a ser avô de Gauguin)¹⁸.

Até 1938, a única prova existente sobre a relação Constant-Baudelaire era oferecida por Claude Pichois quando, na edição das obras completas da Pléiade, ele concluía que a nota a "Les Epaves", relativa à sétima estrofe de "L'Imprévu", pertencia verdadeiramente a Baudelaire. Ora, esta nota faz referência a Eliphaz Lévi, e até esse momento ela tinha sido dada como sendo do punho do editor de Baudelaire. É, portanto, Jacques Crépet que, diante da série de textos publicados pelo editor August Le Gallois (ou Legallois) em 1844 - os *Mystères Galans des Théâtres de Paris* - reconhece e comprova a relação entre o poeta e o ocultista.

Em virtude da matéria indiscreta e das várias restrições editoriais que se faziam nesta época aos verdadeiros autores dos *Mystères*, a única responsabilidade da edição recai sobre o editor. Mas, por meio de aproximações históricas, documentais e também através da análise estilística, foi possível aferir que cada texto existente foi redigido a partir de notas e seguindo somente as instruções do editor, o que permite concluir pela possibilidade de sempre dois autores para cada um deles. Desta maneira, nomes que tinham sido somente aventados em relação a Baudelaire podem agora ser ligados com segurança.

Assim, são tidos como co-autores dos

Mystères - e nota-se bem por que a edição prefere deixá-los no anonimato - Jean-Marie Arondel, Privat d'Anglemont, o panfletário democrático Mathieu-Dairvoell (pseudônimos: "G", "Viconte de Wael", "Viconte de Woet"), o panfletário legitimista Fortuné Mesuré (autor de *Petit Rivarol*), Le Gallois, o escritor ocultista Esquiros (autor de *Vierges Folles*), o abade Constant e... Baudelaire!

Sabia-se anteriormente que estes autores - com exceção de Baudelaire - formavam o círculo em torno do editor Le Gallois. Entretanto, se os restantes nomes se aproximavam de alguma maneira ao do poeta, era de difícil comprovação o relacionamento deste com Esquiros ou com o abade Constant, ambos muito próximos e igualmente ocultistas. É recuperada, então, uma nota auto-biográfica de Baudelaire onde se lê: "Retorno a Paris (depois da viagem à ilha Maurice, 1841-1842); segundas ligações literárias: Sainte-Beuve, Hugo, Gautier, *Esquiros*". A partir daí e de outros documentos, infere-se que Baudelaire conheceu precisamente o editor, o ilustrador, os co-autores dos *Mystères*, seja pessoalmente ou através de suas obras. Quanto aos textos do livro, foi possível identificar que "Mademoiselle Adèle Hallembach" pertence, quase inteiramente, ao abade Constant e o texto "L'Abbé Constant" pertence... a Dairvoell e a Baudelaire. Baudelaire, "que reencontramos em 1848 sobre uma barricada, ele que foi um satânico e que muito certamente tateou as ciências ocultas, não teria sido influenciado em alguma medida pela frequentação de Le Gallois e de seu grupo?"¹⁵

É na altura em que são publicados os *Mystères* que o abade Constant dá à luz *La Mère de Dieu*²⁰, onde se lê que "toda a natureza é um templo para nós". No ano seguinte, ele publicará *Les Trois Harmonies* (1845), do qual um dos melhores poemas tem por título "Les Correspondances". As coincidências são espantosas!

As epígrafes que abrem "Les Correspondances" de Constant são: "o sentimento das harmonias exteriores faz os poetas - a inteligência das harmonias interiores faz os profetas". É possível que Baudelaire tenha justificado a primeira delas através do seu próprio "Correspondances" já que, supostamente, seu poema foi escrito entre 1845-1846, embora somente publicado em 1857. Assim, parece evidente que "a figura atormentada desse padre egresso não podia deixar indiferente nosso poeta que tinha, ele também, atravessado uma forte crise religiosa". Além disso, "certas aproximações dão a pensar que Baudelaire seguia atenciosamente as publicações do abade"²¹. O título e o primeiro hemistíquio do poema de Baudelaire se encontram, de fato, em "Les Correspondances": se bem que ambos os textos transpareçam a fé num simbolismo universal, a unidade que eles erigem não é, por princípio, a mesma: em Constant, a unidade - aureolada de religiosidade - é buscada entre Criador, Criação e Criatura; em Baudelaire, ela entrelaça os sons às cores e aos perfumes.

Outros poemas de um podem também ser aproximados aos de outro: o "Sans amour" de Constant ao "A

celle que n'est trop gaie" de Baudelaire; o "Les promesses de l'amour" de Constant ao "Chanson d'après-midi" de Baudelaire. Em Éliphas Lévi, o universo representa uma "escritura vivente" onde "as formas são uma linguagem", cuja trama de símbolos pede para ser interpretada. Para ele, o Logos preserva a unidade da substância cósmica através da multiplicidade do sensível e funda um *sistema de analogias* que traçam o elo entre a natureza e o sobre natural, a tudo harmonizando estreitamente. Se os elementos místicos de Lévi não estão presentes em Baudelaire, não está ausente neste o princípio de analogia e a certeza de que as formas do universo constituem a *língua*gem que o poeta tenta decifrar.

De resto, foi possível certificar-se hoje com segurança que Baudelaire leu, além de Éliphas Lévi (*Dogme et Rituel de la Haute Magie* e *Histoire de la Magie*), Swedenborg, Fourier, Joseph de Maistre, Hoëné Wronski, Esquiros, Pierre Lerroux, Charles Louandre. A "tenebrosa e profunda unidade" lhe foi revelada "pelas "correspondências", que ele tomou empreitado à mística de Swedenborg"²², à qual ele foi atraído, quer seja por intermédio de Balzac, quer seja por intermédio de Éliphas Lévi. Mas o certo é que "Baudelaire é, com Nerval e antes de Rimbaud, o *primeiro poeta em França* a conceber a poesia como uma *alquímia do verbo*, como uma operação mágica e um ato de metamorfose que apresenta analogias com a transmutação alquímica"²³.

Quando se pensa o que une Baudelaire,

Rimbaud e Mallarmé na sua atitude inicial diante da poesia e diante de si mesmo, constata-se claramente que o ponto de contato entre eles é a *destruição* (a "dissolução" alquímica, a passagem necessária pelo "obra ao negro" na obtenção da "Grande Obra Alquímica"): destruição "veemente" para Baudelaire, "selvagem" para Rimbaud e "a destruição foi minha Beatriz" para Mallarmé. Esta "morte da vida" no caminho da ascese esotérica provoca a liberação: "morto ao mundo, retirado em si, o poeta sofre uma sãbia ascese, cujo final é a liberação".

Como diz Alice Coléno, nenhum deles se endereça às chamadas ciências exatas mas sim àquelas que se propõem como objeto a explicação *espiritual* do mundo. A magia, o ocultismo, a alquimia, ciências envolvidas de mistério, são invocadas pois admitem o mesmo enigma que o poeta tenta perseguir e pinçar. É por esta via que ocorre, na obra deles, o apelo à infância - a "criança hermética" -, à memória e à imaginação enquanto valores que permitem o reencontro do mundo absoluto e da perdida unidade. Somente a imaginação pode estabelecer as relações sensíveis entre os objetos e os seres, as correspondencias mais longínquas, as que levam o poeta à contemplação da unidade. Daí que todos "e mesmo Mallarmé, mais absorvido que os outros pelo problema da forma, se tenham declarado *videntes*"²⁴

É o princípio básico esotérico de anulação da *personalidade* que lhes permitirá retirar a identidade das coisas e dos objetos, tornando-os dados inter

cambiáveis, "dissolvendo" as antigas amarras culturais que ligavam antes os signos, para "coagulá-los" numa outra ordem: a "linguagem inaudível" fará nascer, assim, o "mundo virgem" através do "solve et coagula" esotérico.

Para Laforgue, uma das características principais da poética baudelariana é a visão "inaugural". Baudelaire procede como "uma criança acordada, espantada, ingênua", como uma pessoa que "tem necessidade de tatear mesmo à idade de 40 anos"²⁵. A busca da infância - no sentido da visão perdida -, a redescoberta do pecado original e a relação que Baudelaire descobre entre estes dados para o entendimento do "gênio" provam que "a arte divina, por uma *lenta alquimia*, reencontra esta pura visão edênica, anterior ao crime e à queda"²⁶.

Quanto à importância que Baudelaire atribui às *correspondências*, ela não aparece apenas no seu célebre soneto ou nos seus outros poemas, mas também nos ensaios de *L'Art Romantique* (principalmente nos dedicados a Wagner, a Théophile Gautier, a Victor Hugo), bem como nos *Salons*, na *L'Art Philosophique*, nos *Journaux Intimes* e na sua novela de inspiração balzaquiana *La Fanfarlo*.

Assim, para Baudelaire, o *artista* deve ser dotado de uma sensibilidade que jogue uma "luz mágica e sobrenatural sobre a obscuridade das coisas", a *arte moderna* deve reunir estreitamente o universo interior ao exterior, a fim de "obter a fusão de ambos pelo ato de criação que é de natureza mágica". A *arte pura* cria,

pois, "uma magia sugestiva que contém ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o artista ele mesmo". Para Baudelaire, o *trabalho do pintor* é semelhante ao do alquimista pois que consiste na pesquisa paciente da harmonia das cores através da diversidade das técnicas e das combinações.

De uma maneira geral, o conceito de *magia* está associado, em Baudelaire, a um fenômeno de idealização ou à busca de um embelezamento *impossível* mas concebido pelos desejos da imaginação. Esta mesma imaginação que, para Eliphas Lévi, "é o instrumento de adaptação do Verbo"²⁷.

Assim, o fenômeno de inspiração está ligado a uma *evocação profunda e original* - na fase da "dis-solução" hermética, cada elemento que contém o "corpo" sai em busca da sua fonte original -, aquela também próxima da arte mágica, no sentido de que pode se produzir espontaneamente e independentemente da vontade. Entretanto, o verbo poético atua sobre ela na medida em que, pela sua virtude encantatória, pelo seu poder de metamorfose, ela a determina e adireciona: a "vontade" é essencial nesse movimento desta fase hermética.

Estes pressupostos teóricos - e que podem ser observados somente como relações metafóricas entre poesia e alquimia - encontram, entretanto, eco e corpo na *realização poética* de Baudelaire. Deixando em liberdade cada coisa (cada signo) a fim de que ela se reencontre numa outra coisa (num outro signo) também liberta -

de maneira que (e segundo a nova disposição oferecida pela contiguidade do contexto insólito) as suas primeiras identidades, refletidas ainda nelas, ajam como memória a atuar sobre as suas novas identidades -, cada imagem acaba guardando o reflexo e a vibração daquela imagem de onde nasceu mas se amplia em outras intensamente novas e plenas porque a identidade anterior fica questionada: os objetos se transformam, a face do mundo se modifica. Assim, cada coisa perde os seus contornos culturalizados, se esbate e se torna uma parte de um outro todo que é uma imensa rede de significados se embatendo contra seus significantes. O "Harmonie du soir" é precisamente a execução desta teoria.

Mas para tal fim, transformações de outra ordem são antes requeridas. O verso clássico é o andaime que vai suportar as metamorfoses: ele será cortado para comportar a meditação, para impor o tema ao poema, para amplificar a sensação imaginativa, para suscitar lembranças de sonoridades cada vez mais sutis porque jamais evocadas. Ocorre aí o avanço sobre um duplo plano, numa mesma concepção de concreto e abstrato, que vai atuar sobre a precisão pictorial e sobre a sugestão musical. É desta maneira que os elementos do mundo poético podem ser postos completamente fora do lugar que ocupam no mundo real e podem adquirir uma outra natureza diferente da que antes tinham: não é esta a prática da transmutação alquímica?

Isto se torna possível porque com cada

signo, cada objeto, cada ser e cada representação perdem definitivamente o seu peso, o seu tempo, o seu espaço habitual. Assim, uma das formas de se propiciar esta *mudança de estado* das coisas é colocar o objeto em causa dentro de um movimento incessante, o que o destaca do tempo e do espaço que antes o afetavam como um lastro imóvel. Do mesmo modo, a passagem de um para outro plano, a escolha de um duplo plano semântico para registrar o objeto, a escolha de um único ponto de vista *distanciado* que possa retirar a diferença de relevos e de volumes do objeto, incitam as *transmutações de natureza*. Naturalmente, também os significantes, na sua gama de sons e ritmos, trabalham para este fim na coesão do contexto poético. Cada coisa perde a sua *identidade* já que a visão que a recolhe é também ela despersonalizada. Estão, portanto, em Baudelaire - ainda que um pouco incipientes - os processos alquímicos da linguagem para o alcance da "tenebrosa e profunda unidade".

Num interessante ensaio sobre o oxímoro, Cellier²⁸ constata o valor *esotérico* que ele apresenta em Baudelaire. A incidência desta imagem na sua produção poética é tratada através da noção baudelaireana de "retórica profunda", aquela que não designa mais um arranjo artificial mas "um estado exagerado de vitalidade". Assim, se o oxímoro é uma espécie de antítese na qual se juntam duas palavras contraditórias provocando a impressão de que uma exclui logicamente a outra, na lírica baudelaireana ele traduz uma aspiração fundamental. Neste sentido, o

oxímoro realiza a união dos contrários, a *coincidentia oppositorum* - princípio e fim da Grande Obra - onde, sem se conciliar verdadeiramente, as antípodas são aproximadas no pendor de exprimir justamente o *inefável*. Ora, é este o universo das correspondências e das analogias esotéricas.

Que a tradição esotérica tenha coabitado com a literatura não é novidade. Sem falar da influência do hermetismo junto à arte em geral e à filosofia, são numerosos os exemplos colhidos em escritores como Virgílio, Ovídio, Dante, Milton, Shakespeare, Cazotte, Rabelais, Cyrano de Bergerac, Goethe, William Blake, Novalis, Arnim, Victor Hugo, Balzac, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Huysmans, Strindberg, Maeterlinck e, naturalmente, em Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e nos surrealistas.²⁹ Entretanto, em Baudelaire - e a partir dele -, ela não transparece somente nas alusões, citações e mesmo nas claras infiltrações da matéria hermética no assunto dos textos literários. Ao contrário: na sua obra conhece-se a tentativa de *aplicar* sobre o funcionamento da linguagem poética os *ensinamentos* e os *rituais* das práticas esotéricas, quer sejam elas a lei da *analogia* (fundamento da "teoria das correspondências"), quer sejam elas a da lei do "*solve et coagula*", subsídio essencial para a obtenção da Grande Obra Hermética, no sentido de suscitar a existência de um novo universo através da *transmutação* daquilo que o inventa e lhe dá vida: a linguagem.

E mais: que em Baudelaire, esta prática esotérica sobre a linguagem se faz como uma *afronta* a uma das leis capitais da modernidade - a da apropriação do produto literário como objeto de consumo. Este procedimento, nascido em Baudelaire, de *desafio* às leis do mercado parece ser a centelha que anima, conscientemente ou não, a poética da segunda metade do século XIX a ponto de eclodir com toda a sua força nas vanguardas de início do nosso século. Não é digno de nota que o componente herético desta recusa tenha o seguinte roteiro: a "teoria das correspondências" de Baudelaire, a "alquimia do verbo" de Rimbaud, a "magia da linguagem" de Mallarmé, o "um no outro" do Surrealismo?

NOTAS

1. "Somente o Poeta é livre: as imagens turbilhonam em redor dele, dançam sua ronda de tentação, sacodem suas lantejoulas; ele as afasta, sem condescender em puxar a espada, pela *única magia do silêncio*".
QUILLARD, Pierre - "Stéphane Mallarmé, à propos de Pages". *Mercur de France* n° 19. Paris, juillet 1891, p.5 (o grifo é meu).
2. ALLEAU, René - "Des fictions et des jeux". *Médium Communication Surrealiste* n° 4. Paris, Arcanes, janvier 1955, p.32 (o grifo é meu).

3. MĒNARD, Louis - "*Fleurs du Mal de Baudelaire*". *Revue Philosophique et Religieuse* n^o 30. Paris, septembre 1857, respectivamente pp. 309 e 310 (os grifos s̃ao meus).
4. SAURAT, Dēnis - "Baudelaire". *Perspectives*. Paris, Editions Stock, 1938, p.99 (o grifo ē meu).
5. BONNAMOUR, George - "Baudelaire et Renan". *Revue Indēpendante* n^o 25. (nouvelle sērie). Paris, Albert Savine Editeur, novembre 1892, p.233.
6. LAFORGUE, Jules - "Notes sur Baudelaire". *Entretiens Politiques et Littēraires* n^o 13. Paris, avril 1891, respectivamente pp.112 e 101 (os grifos s̃ao meus).
7. CREPET, Jacques (introduction et notes). Baudelaire et... - *Mystēres Galans des Thēâtres de Paris*. Paris, Gallimard. 1938, p. XXII.
8. BONNAMOUR, George - "Baudelaire et Renan". p. 234 (o grifo ē meu).
9. cf. BENJAMIN, Walter - *Iluminaciones 2. Baudelaire. Un Poeta en el Esplendor del Capitalismo*. Madrid, Taurus Ediciones, 1972, trad.do alem̃ao por Jesus Aguirre.
10. cf. BANVILLE, Thēodore de - "Mes amis: Charles

Baudelaire". *La Renaissance Littéraire et Artistique* n° 1. Paris, 27 de avril 1872, p.3.

11. cf. MÉNARD, Louis - "Fleurs du Mal de Baudelaire" . pp. 309-311.
12. cf. RUFF, Marcel - "Baudelaire et l'amour". *La Table Ronde* n° 97. Paris, Librairie Plon, janvier 1956 , pp. 89-95.
13. BONNAMOUR, George - "Baudelaire et Renan". p. 236 (o grifo ē meu).
14. Trata-se, sobretudo, da obra de SWEDENBORG, Emanuel - *Les Merveilles du Ciel et de l'Enfer, et des Terres Planétaires et Astrales*. Berlin, G.- J. Decker, 1786, 2 vols.
15. MICHAUD, Régis - "Baudelaire, Balzac et les correspondances". *The Romanic Review* n° 3. (vol. XXIX). New York, october 1938, respectivamente, pp. 254 e 260.
16. LAURANT, Jean-Pierre - "Joseph de Maistre, inspirateur des occultistes". *Revue des Études Maistriennes* n° 5-6 (Illuminisme et Franc-Maçonnerie). Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 217.
17. cf. LAURANT, Jean-Pierre - "Recherches sur les courants ēsotériques au XIXe siècle". *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études* (tome LXXXVII). Paris, EPHE, 1978-1979.

18. cf. LAURANT, Jean-Pierre - *Le Messie Féminin*. Un choix de textes occultistes. Paris, 1974.
19. CRÉPET, Jacques - Baudelaire et... - *Mystères Galans des Théâtres de Paris*. respectivamente pp. XXIII e XL (os grifos são meus).
20. Trata-se da edição CONSTANT, l'abbé Alphonsus Louis - *La Mère de Dieu*. Paris, C. Gosselin, 1844.
Sobre o abade Constant cf.
BOWMAN, F.P. - *Éliphas Lévi visionnaire romantique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
21. CRÉPET, Jacques - Baudelaire et... *Mystères Galans des Théâtres de Paris*. p. 190.
22. cf. DONDO, Mathurin - "Baudelaire et la poésie incantatoire". *The French Review* nº 4. (vol. IX). New York, French Printing & Publishing Corp. march 1936, pp. 302-313. *The French Review* nº 5 (cont.), april 1946, pp. 384-390. A citação pertence à p. 303.
23. EIGELDINGER, Marc - "Baudelaire et l'alchimie verbale". *Poésie et Métamorphoses*. Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1973, p. 221, (o primeiro grifo é meu).
24. COLÉNO, Alice - *Les Portes d'Ivoire. Métaphysique et Poésie*. (Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). Paris Librairie Plon, 1948, respectivamente pp. 34 e 35 (o grifo é meu).

25. LAFORGUE, Jules - "Notes sur Baudelaire". p. 115 (o grifo ã meu).
26. cf. LALOU, Renã - *Vers une Alchimie Lyrique*. (Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gãrard de Nerval, Baudelaire). Paris, Les Arts et le Livre, 1927 (o grifo da citaãõ de Baudelaire ã meu).
27. LEVI, Eliphas - *Dogme et Rituel de la Haute Magie* . Paris, N. Bussiãre, 1967, p. 62.
28. CELLIER, Lãon - "D'une rhãtorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron". *Cahiers Internationaux de Symbolisme* nã 8. Paris, Josã Corti, 1965, pp. 3-14.
29. cf. KANTERS, Robert et AMADOU, Robert - *Anthologie Littãraire de l'Occultisme*. Paris, Seghers, 1975.