

“A UMA PASSANTE” DE CHARLES BAUDELAIRE: OS TRÊS TEMPOS DA IMAGEM

JÚNIOR VILARINO*

RESUMO

No soneto “A Uma Passante”, a descrição pictural ocorre em três tempos: o relato do instante da captura do objeto, a descrição da forma e a reflexão acerca da contingência da visão enquanto vivência e da sua rememoração no tempo da literatura. Considera-se o intertexto implícito entre o soneto e o ensaio *O pintor da vida moderna*, aventando-se a hipótese de que tais tempos constituem uma iconologia que tanto se dedica a descrever a imagem quanto a refletir sobre sua relação com a temporalidade moderna. Recorre-se às considerações de Liliane Louvel sobre a descrição pictural e à imagem-conceito *apercebença* de Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire. Poesia Francesa. Descrição Pictural. Écfrase. Imagem.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na poética baudelaireana, a aparência do fenômeno supre a contingência do fato: “Mas basta seres esta dádiva aparente / Pra alegrar quem vive apenas da incerteza. Que me importa se és tola ou se és indiferente?” (BAUDELAIRE, 1985, p. 361). Essa indagação, dirigida à amada do poema “O Amor à mentira”, expressa, em sua dimensão metalinguística, uma pergunta endereçada ao “retrato” (*portrait* no original) com que o eu lírico compara a fisionomia esfíngica da mulher,

* Professor adjunto de Literatura Francesa na Universidade Federal de Viçosa/UFV, Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: jrvilarino@ufv.br Orcid iD: <http://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

visto que, de factual, esta última é convertida em aparente. Aparência deriva do latim, *apparentia*, substantivação do participio presente de *apparere*, e diz respeito ao aspecto exterior de algo, não raro, de natureza irreal. Refere-se também à maneira pela qual os objetos se manifestam aos sentidos, surgidos muitas vezes em situações sombrias ou inesperadas. É usada igualmente em contextos epifânicos e fantásticos, vizinha semântica de aparição e imaginação. Em contexto sígnico, estabelece sinonímia com visão e imagem. Índices visuais e imagéticos formam o estofa do poema “O Amor à mentira”, ao fim do qual o sujeito poético dirá àquela que acabou, de fato, tornando-se para ele pura representação: “Máscara, ornato, salve! Amo a tua beleza!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 361)¹. Permitindo-me uma analogia, se a palavra grega *skēnē* (cena) designa, em seu sentido mais primitivo, a tenda dentro da qual os atores se paramentavam, na cena da vida do poeta baudelaireano as coisas vestem-se com artifícios de linguagem, assim como, na cena do verbo, o texto reveste-se com a picturalidade das imagens.²

O amor à mentira é o amor da imagem. Em um dos mais célebres e citados apontamentos do caderno de notas *Meu coração desnudado* (1864), Baudelaire traça um objetivo que bem poderia sintetizar a dimensão iconófila de sua obra literária, crítica e teórica: “Glorificar o culto das imagens (minha grande, minha única, minha primitiva paixão)” (BAUDELAIRE, 1981, p. 121). O culto das imagens, na obra desse autor, pode ser considerado em duas vertentes: é o preceito da criação antimimética-imaginativa e a ênfase na visualidade do texto. Neste artigo, procura-se abordar essa segunda vertente, demonstrando haver no soneto “A Uma Passante” a presença de um olhar altamente ecfrásico – no sentido moderno, bem entendido, ainda que o poeta, admirador dos

¹ Utilizarei, neste artigo, a tradução de Ivan Junqueira de *As flores do mal* (1985). Raramente, pela relevância de análises feitas a partir de significantes do original, citarei fragmentos do texto em francês, acompanhados de tradução minha.

² Para se evitar uma flutuação semântica entre “descrição” e “écfrase”, afinamo-nos com Louvel (2006, p. 192), que, por sua vez, toma o “sentido amplo e polissêmico” de imagem, aderindo ao uso anglo-saxão do termo “pictoral”.

clássicos, possa ser considerado um herdeiro da Antiguidade ecrásica –, que, embora não se constituindo em um caso de éfrase no sentido greco-latino ou de hipotipose, mobiliza dispositivos fronteirços entre o verbal e o visual.³ Para tal abordagem, fundamentamo-nos no fato de “A Uma Passante”, pertencente aos “Quadros Parisienses” e inserida à segunda edição de *As flores do mal*, de 1861 – ter sido composta concomitantemente à redação de *O pintor da vida moderna*, obra crítica-teórica, por sua vez, de éfrase explícita, por referência direta às gravuras de Constantin Guys.⁴ Além de nos pautarmos pela intertextualidade – implícita, porém notória –, entre tais obras visuais e o poema, serviu-nos também uma pista de leitura deixada nas “Notes et variantes” da edição de *Les Fleurs du mal* da Bibliothèque de la Pléiade: “o soneto é escrito segundo o sistema (como diria Baudelaire), segundo a estética do esboço, do instantâneo, que o poeta elabora em contato com as aquarelas de Constantin Guys.”⁵ (BAUDELAIRE, 1983, p. 1022, tradução minha)

Adotando a metodologia da ocorrência dos “índices picturais” de Louvel (2006), que falará também de “figura *in absentia*” (p.198), isto é, da descrição que não cita nem comenta uma obra visual específica, tomaremos o poema como uma prática textual intersemiótica que condensa, em seu interior, três elementos interrelacionados: a captura ótica, o delineamento da forma e a reflexão sobre a duração da impressão por ela causada.

³ Na Antiguidade Clássica, a éfrase, figura retórica que consistia, em linhas gerais, na transposição verbal de representações visuais, evolui historicamente segundo diversas abordagens do verbal e do visual. Para uma introdução a essa evolução histórica, remetemos a Arbex (2006, p. 17-62).

⁴ Na poesia baudelaireana, há casos pontuais de transposições ecrásicas, a exemplo do poema “Os Faróis”, e de descrições picturais, como em “Uma Viagem a Citera”, texto que, a propósito, segundo Mello (2004, p. 112), “não constitui realmente uma transposição do quadro de Watteau, mas explora valores que um leitor ideal identifica de imediato.” Sendo assim, os intertextos implícitos entre o verbal e o visual, em *As flores do mal*, configuram-se um campo de pesquisa profícuo, tão instigante quanto o são as próprias metodologias que se ocupam de textos poéticos com figuras picturais *in absentia*.

⁵ Ce quatorzain est créé selon le système (comme dirait Baudelaire), selon l'esthétique de l'ébauche, de l'instantanée, que le poète élabore au contact des aquarelles de Constantin Guys.

Desse modo, esperamos contribuir para abordagens metodológicas que abordam, na obra de autores representativos da tradição ecfrásica – tais quais Baudelaire –, as relações entre o literário e o imagético não somente enquanto relação nexa-causal entre uma construção textual e seu objeto pictórico preexistente e referencial. A hipótese aqui aventada é que cada um dos três elementos corresponda a um momento específico no trato da imagem, isto é, o de ver o objeto, o de delinear sua forma e o de refletir acerca do papel da écfrase em uma iconologia na qual o esmero imagético se converte no substrato mesmo do texto. Do ponto de vista de uma filosofia da imagem, proporemos que tal esmero, tendo por paradigma o poema “A Uma Passante”, acaba por veicular uma reflexão sobre a relação da imagem com a temporalidade moderna. Essa hipótese parte dos momentos do trabalho imagético, descritos por Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), os quais posteriormente apresentaremos.

Por constituir-se de tal modo, a imagem seria pensada, também, com uma motivação metalinguística, acabando por instaurar uma imagética que, aliada ao discurso metapoético, enuncia simultaneamente com a visualidade. Destacarei a intratextualidade entre “A Uma Passante” e *O pintor da vida moderna*. E, deste texto teórico, exporei também a concepção dos tempos da atividade imagética. Antes, porém, de se passar ao estudo do poema em questão, será feito um apanhado de excertos de *As flores do mal* nos quais se lê o triplo caráter da imagem, tema de nossa pesquisa, por entendermos que, do texto literário baudelaireano, emana a abordagem deste artigo. Na última seção, apresentarei o conceito de *apercebença*⁶, de Didi-Huberman, mostrando que, para sua invenção, o filósofo estabelece, com a obra do poeta, uma intrincada intertextualidade ecfrásica e conceitual.

Iniciemos com uma breve leitura panorâmica d’*As flores do mal* a fim de destacar algumas écfrases relevantes dos três tempos. Nelas, notar-se-á o uso do termo “imagem”, índice pictural do fazer de um sujeito que

⁶ *Aperçue*, neologismo inventando por Didi-Huberman na obra *Aperçues* (2018). No artigo, citaremos a tradução de Guilherme Ivo, sob o título *Imagens-Ocasões* (2018).

é tão poético quanto imagista. Todas possuem algo de constitutivo do poema “A Uma Passante”, a saber, o fascínio da visão desencadeia, no sujeito poético, uma tripla atividade: ele passa da situação de quem opera na captura imagética à de quem reflete sobre as possibilidades de produzi-la, e desta à de quem monta um repertório de imagens que o imagista desentranha da cronologia do vivido, “[...] imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (BAUDELAIRE, 1995, p. 857). Em “O Homem e o Mar”, a hipálage visual permuta entre os dois seres seus atributos e extrai do tema da contemplação especular um forte índice pictural. O sujeito poético, analisando a autoimagem do contemplador, projetada na figura do mar e rivalizada pelo poder do oceano, desvela a índole onipotente do homem enquanto propensão de imagista inveterado em luta contra o tempo: “Apraz-te mergulhar bem fundo em tua imagem” (BAUDELAIRE, 1985, p. 139). No soneto “A Beleza”, o elemento material, como um “sonho de pedra” (BAUDELAIRE, 1985, p. 145), é metáfora do trabalho e do ideal poético dos estetas, a fascinar “tais dóceis amantes” (BAUDELAIRE, 1985, p. 147), fazendo suas identidades desdobrarem-se na identificação com a arte pela arte e experimentarem certa isenção da determinação de uma contingência espaço-temporal. Em “O Cisne”, a visão da ave em fuga, retirada do ambiente lacustre, é, para o eu, “uma imagem [que o] oprime” (BAUDELAIRE, 1985, p. 329), fazendo-o passar da desconcentração cognitiva, quando da travessia da ponte do Carrossel, à anamnese dos exílios de personagens extraídos da história e da imaginação do poeta. A imagem que oprime oferece, simultaneamente, as condições de reflexão sobre o caráter mais ou menos duradouro da rememoração imagética em face do tempo de vida furtado aos exilados.

Em “Sonho Parisiense”, outra experiência de arrebatamento ótico sobrevém, levando o sujeito da visão idealizada a querer deturpar o espaço natural e estetizar a realidade segundo um tempo extático, como se as formas proviessem da temporalidade do inconsciente e lá mantivessem siderado o eu: “Esta manhã ainda a imagem, / Vaga e longínqua, me extasia” (BAUDELAIRE, 1985, p. 367). De fato, para Baudelaire, a manipulação das imagens mantém relação com algo da movência do ser

que olha, a ponto de este acessar, por meio delas, um “amargo saber” (BAUDELAIRE, 1985, p. 451) derradeiro. Tal possibilidade é aventada no poema “A Viagem”, que encerra *As flores do mal*, sob o signo revelador do *novo*. Nesse poema terminal, as imagens poéticas, às quais foram expostos o eu viajante e os sujeitos textuais implicados (o interlocutor que o questiona sobre o que havia visto nos lugares visitados e o leitor do poema), não cessam de se reproduzir infinitamente, remetendo a uma imagem primordial da existência: “Saber amargo, o que se tira de uma viagem! / Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio! / Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem, / Um oásis de horror num deserto de tédio!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 451)

Esse breve preâmbulo permitiu-nos introduzir a relevância do pensamento imagético do poeta baudelairiano, que tanto capta e é capturado pelo objeto, quanto reflete sobre as condições da captura e do fluxo imagético. Permitiu entrever, ainda, a dupla natureza da imagem na construção de um discurso poético, por e sobre imagens. Desse modo, é impensável abordar essa poética sem mencionar sua estruturação intersemiótica, no cerne da qual signos linguísticos e visuais se relacionam sem hierarquia. Como sabemos, o formalismo poético de Baudelaire é herdeiro da grande tradição versificatória francesa, de Ronsard a Racine. O rigor rítmico baudelairiano, contudo, não impediu que importantes metáforas metalinguísticas de *As flores do mal* fossem de natureza visual. Lembremo-nos da “estranha esgrima, / Buscando em cada canto os acasos da rima” (BAUDELAIRE, 1985, p. 319), uma alegoria sinestésica, sonora e imagética, do poema “O Sol”, na qual a busca da sonoridade do verso é metaforizada pelo embate dos floretes dos esgrimistas escrevendo-lutando “em cada canto” da página. A propósito, note-se o efeito visual de espacialização e enquadramento do próprio texto sobre o papel. Outra figura metalinguística consta do poema “Correspondências”, no qual o poeta apresenta não apenas sua célebre teoria das sinestesias, mas evidencia a atividade intersemiótica e escópica inerente a ela, pois as “florestas de símbolos” (BAUDELAIRE, 1985, p. 115) estabelecem vínculo com o verbo, lançando ao homem “olhares familiares” (BAUDELAIRE, 1985,

p. 115). Logo, não seria possível considerar o poeta, retratado no poema “Elevação”, que “sem esforço entende / A linguagem da flor e das coisas sem voz” (BAUDELAIRE, 1985, p. 113), um escritor apto à transposição de signos não verbais?

Já no poema “Uma Carniça”, a imagem permite reter a memória daquilo que o verbo poético talvez só registrasse enquanto conteúdo (*essence* no original): “[...] eu preservei a forma e a substância divina / De meu amor já decomposto!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 177) Salvar uma imagem do esquecimento diante da finitude das formas é o que se trata não apenas de empreender, mas de assinalar ao leitor no instante mesmo em que se dá o processo de fixação da forma evanescente da carcaça, em vias de desintegração: “As formas fluíam como um sonho além da vista, / Um frouxo esboço em agonia” (BAUDELAIRE, 1985, p. 175). Idêntica preocupação com a possibilidade de a memória poética reter a forma das percepções acústicas e visuais, é demonstrada no poema “Crepúsculo Matinal”: “O ar incorpora as pulsações da noite em fuga” (BAUDELAIRE, 1985, p. 371). E a escrita, em razão de seu regime de construção sucessiva do sentido, parece render-se ao ritmo instantâneo da percepção dos múltiplos signos visuais e acústicos mencionados no poema: “Cansa o homem de escrever” (BAUDELAIRE, 1985, p. 371). Com efeito, as écfrases baudelairianas parecem querer cativar o leitor com a potência das imagens, para, em seguida, apresentar-lhe a visualização paulatina da forma descrita e, por fim, uma reflexão sobre sua contingência no tempo da vivência e sua rememoração no tempo da literatura.

OS TRÊS TEMPOS DA IMAGEM EM “A UMA PASSANTE”

Para a abordagem da écfrase nesse soneto, não tratarei da transposição das aquarelas de Constantin Guys em que são retratadas algumas transeuntes em vias públicas, das quais as roupas e o detalhe do pé à vista por baixo da saia dialogam com a descrição do poema. O imagético, no *corpus* deste artigo, constitui-se, portanto, daquilo que Louvel (2006, p. 198) considera uma presença implícita, uma “indistinção da ‘figura

pictural' *in absentia*", metodologia na qual "o crítico deverá se esforçar para recuperar no texto os indicadores que assinalarão sua picturalidade" (2006, p. 198). Por outro lado, consideramos o fato de os poemas de "Quadros Parisienses" terem sido redigidos na época em que o poeta preparava o ensaio sobre Constantin Guys. Parto da incidência de índices picturais no texto como sendo "dispositivos específicos do descritivo" (LOUVEL, 2006, p. 203). No soneto, há três deles: a comparação do corpo da mulher com a estátua, a construção de um plano geral (a rua e a multidão) – no qual se insere a figura feminina em primeiro plano – e a referência pictórica do subtítulo "Quadros Parisienses", seção de *As Flores do Mal* em que figura o poema. Meu entendimento é que a descrição da mulher passante não consiste em um mero dispositivo imagético e descritivo inserido na narrativa. Trata-se, a meu ver, de uma descrição pictural no sentido que lhe empresta Louvel (2006, p. 205), pois ela "marcará [uma] mudança de regime", configurando um verdadeiro "iconotexto em unidade" (p. 205), com alcance reflexivo, sim, porém sem função narrativa nem didática. Logo, a descrição não tem outro fim, senão satisfazer o deleite visual do leitor e a motivação do eu lírico enquanto aquele que concebe a descrição de seu objeto, o que o texto, aliás, trata de anotar: "o prazer que assassina". Adoto, enfim, pela via de Louvel (2006), uma metodologia que não se atém à relação entre um texto e uma obra visual determinada, concebendo uma intersemiose constitutiva do olhar intertextual implícito, na qual estão empregados procedimentos singulares do visual.

Isto posto, verifica-se que a visualidade, em muitos textos, extrapola tanto seu descritivismo quanto os dotaria de feitos imagéticos, tornando-os obras literárias plásticas, ainda que não sejam fundamentalmente ecrásticas, no sentido tradicional da transposição verbal proposital de uma obra pictórica ou de um objeto do mundo sensível. Por outro lado, o fato de a figura pictural estar "*in absentia*" não impede que sejam empregados recursos tipicamente picturais, sendo isso o que propõe Louvel (2006). Poderíamos também evocar a hipótese segundo a qual quanto maior for a ligação de um escritor com as artes visuais, mais plausível seja a ocorrência de dispositivos característicos oriundos delas. É conhecida,

por exemplo, a presença substancial da pintura na obra balzaquiana, desde a novela *Sarrasine*. Na obra baudelairiana, essa presença é um dos pilares, não apenas dos textos críticos e teóricos, como dos poéticos, tanto os essencialmente efrásicos quanto os das figuras pictóricas *in absentia*. A esta última categoria pertence o soneto “A Uma Passante”.

Tal postura metodológica, que não se atém a casos explícitos de éfrase, poderia importar ainda assim, fazendo da própria éfrase, paradoxalmente, uma ausência *in praesentia*, ainda segundo Louvel (2006). Nesse sentido, interessou-nos também a compreensão da realidade visual da escrita em Didi-Huberman. Já em *O que vemos, o que nos olha*, cuja publicação original é de 1992, é da literatura que se extrai a imagem inspiradora do vazio do olhar, nos capítulos iniciais, a partir do *Ulisses* de James Joyce, ainda que nos posteriores a análise se volte para obras visuais. Em 2018, com *Imagens-ocasiões*, a visualidade do literário virá expandir ainda mais a abordagem intersemiótica, considerando-se como imagens as percepções da vivência, sobretudo as das vivências literárias: “a imagem é como um vagalume, um pequeno clarão, a *lucciola* das intermitências passageiras. Nalguma parte entre a Beatriz de Dante e a “fugaz beleza” de Baudelaire: a *passante* por excelência.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 23, grifo do autor). Assim, a relação texto-imagem pressuposta na *apercebença* consiste menos na transposição de uma obra pictórica por meio da descrição pictural, do que em uma espécie de textualidade poética autorreferente, autônoma com relação à função fática do discurso:

O que o mundo visível propõe à escrita é uma chance de formar “éfrases”, frases que saem delas mesmas e nos fazem sair das convenções nas quais o discurso tende tão frequentemente a repousar. É claro, “sair da frase” tem seus riscos [...]. Tais riscos, porém, formam sem dúvida o preço a se pagar, não somente para que coisas apercebidas tenham alguma chance de achar seu lugar na língua, mas também para que nossas frases ouvidas em demasia tenham, simetricamente, alguma chance de achar suas próprias saídas poéticas (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 83).

No mundo visível baudelairiano, três ações estão compreendidas no iconotexto: apreender a forma, descrevê-la, indagar-se sobre o estatuto de finitude ou permanência na memória da forma apreendida e descrita. São esses os três momentos do tratamento da visão da mulher passageira. Quanto à minha proposta de um primeiro tempo, é importante assinalar o entendimento mais incidente na fortuna crítica da imagética baudelairiana, evocando-se *en passant* dois autores significativos: Walter Benjamin e o próprio Didi-Huberman. A imagem dialética do primeiro pressupõe a convergência de duas temporalidades, percepção e a cognição, isto é, a vivência, experiência da evanescência do objeto percebido, e a rememoração, na qual irrompem imagens anacrônicas e utópicas: “A imagem é a dialética na imobilidade: Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética” (BENJAMIN, 2006, p. 505). Didi-Huberman, por sua vez, ao tratar da vocação do olhante para a invenção de “ficções” com as quais faça frente ao vazio material do objeto, fala igualmente de dois momentos sucessivos: a percepção do vazio e fixação da imagem favorecedora da suplência imaginária: “O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, [...] para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para conformar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48, grifo do autor).

Como vimos, um primeiro tempo (a tomada ótica) não é levado em conta por esses autores. Não haveria, portanto, um momento que tivesse precedência com relação ao arrebatamento estético e à formalização poética. Ambos concebem dois momentos, independentes e justapostos. O próprio Baudelaire, no ensaio *O pintor da vida moderna*, descreve o instante do abalo perceptivo e da ordenação formal da visão.⁷ Nessa ótica, a notação relativa à tomada perderia interesse em proveito da descrição e da reflexão que o contato visual e imaginário desencadeia. Porém, em minhas leituras de Baudelaire, mostrou-se frequente o registro do ato de

⁷ Retomarei, adiante, a questão temporal da imagem nesse texto de Baudelaire.

captura ótica, em situações em que o sujeito poético parece fazer questão de destacar que um objeto foi desentranhado de sua imanência, da contingência que poderia fazer com que ele nem fosse percebido. Uma sucinta demonstração disso em *As flores do mal* corrobora minha proposta de análise. Para tanto, mencionarei poemas dos *Quadros parisienses*, seção na qual figuram poemas com cenas de rua, cuja temática urbana parece impor a notação de um espaço-tempo muito propício à visão profícua das coisas, mas paradoxalmente dificultador. Em “O Cisne”, o animal é avistado no “briquabrique confuso”⁸ onde se vendiam peças arquitetônicas da demolição de Paris. Em “Os Sete Velhos”, a percepção da presença de um ancião parecia improvável pelo desenho arquitetônico da cidade e pelas condições meteorológicas: “Certa manhã, quando na rua triste e alheia, / As casas, a esgueirar-se no úmido vapor” (BAUDELAIRE, 1985, p. 331). O *enjambement*, que faz com que a ação verbal da aparição do velho seja isolada da ordem sintática e remetida ao próximo verso, cria uma delimitação visual no espaço gráfico do poema, como a tonificar a casualidade do encontro: “Me apareceu.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 331) No poema “As Velhinhas”, uma idêntica improbabilidade da percepção é relatada: “No enrugado perfil das velhas capitais, / Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais” (BAUDELAIRE, 1985, p. 335). Por sua vez, o sujeito poético de “Crepúsculo matinal” faz notar que, por pouco, as coisas não seriam percebidas: “O ar incorpora as pulsações da noite em fuga”. Segundo Carpenter, a tônica de Baudelaire na anotação das condições urbanas para a captura ótica está relacionada com sua crítica ao modelo haussmanniano e a “[...] imposição da racionalidade à cidade caótica” (CARPENTER, 2006, p. 58). A rua baudelairiana, ao contrário, “multiplica, na forma de encontros fortuitos, os acidentes. Constata-se, então, um divórcio entre as funções do bulevar e as funções do olhar poético”⁹ (CARPENTER, 2006, p. 58, tradução minha).

⁸ “Le bric-à-brac confus”.

⁹ “multiplie, sous la forme de rencontres fortuites, les accidents. On constate ainsi un divorce entre les fonctions du boulevard et les fonctions du regard poétique.”

Logo, essas ênfases nas condições espaço-temporais da tomada ótica permitem falar do primeiro tempo, o da emergência do objeto no campo visual. Isto posto, ocupemo-nos do soneto “A Uma Passante”, cuja notação introdutória é o destaque da possibilidade de a imagem emergir no contexto urbano, tão favorável quanto impeditivo:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

No plano da enunciação (o da composição poemática), a captura é relatada primeiramente enquanto obra do acaso perceptivo, sendo já este último a manipulação do eu sobre o objeto, ocupando-se de seu enquadramento. Então, o imagista contextualiza a tomada ótica, e o foco recai sobre o desentranhamento da coisa vista do plano mais geral em que está contida: “a rua em torno”. A *écfrase* baudelairiana raramente prescinde de tal enquadramento; nas cenas urbanas necessariamente ele comparece, sendo a rua o espaço da percepção, inicialmente desconcentrada, no qual o olhar do *flâneur*, posteriormente concentrado, focalizará o objeto. Na rua, paradoxalmente, apesar do “frenético alarido” e da multidão do entorno, ele desempenha uma atividade de enquadramento. Portanto, a delimitação espacial da tomada da passante seria uma espécie de “substituto da moldura” (LOUVEL, 2006, p. 205), e poderíamos entendê-lo, com Louvel (2006, p. 205), como espaço que “servirá para projetar o imaginário do sujeito que olha”. A captura ótica (primeiro momento), tem a duração de um relance, expressa pela finitude da ação verbal do pretérito perfeito, em uma frase graficamente isolada, iniciando a terceira estrofe do

primeiro quarteto: “Uma mulher passou”. A anotação ecfrásica (segundo momento) sobrevém já no segundo verso, com o emprego de adjetivos (alta e sutil), na descrição do todo, e de substantivos (a barra do vestido, pernas de estátua), na descrição partitiva. E, no segundo verso do segundo quarteto, já se inicia a reflexão sobre a imagem (terceiro momento), com o relato do impacto sofrido: “Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia”. Dessa maneira, no espaço-tempo dos dois quartetos, os três tempos já se encontram conectados, como a sugerir que, no enunciado, (instante da experiência vivida), a captura e a descrição tivessem sido sucedidas por um juízo crítico, como se o *flâneur*, imediatamente após a euforia da percepção, já avaliasse o quão mortificador havia sido olhar a imagem, mas perdê-la para a rua, que a rouba em fração de segundos.

Uma primeira ação, a captura-fascínio, é descrita no ensaio *O pintor da vida moderna*: “A criança vê tudo como novidade. Está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...]” (BAUDELAIRE, 1995, p. 856, grifo do autor). Talvez a analogia com o pensamento infantil tenha sido feita por ele ser hiperestético, imensamente mais permeável aos estímulos ambientes (a forma, a cor) do que o pensamento adulto. A aptidão para associar o primeiro e o segundo momentos caracteriza o trabalho poético, alternando-se ele entre o não limite do fascínio e o limite da linguagem: “Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada” (BAUDELAIRE, 1995, p. 856).

O processo imagético dá-se pela combinação de distintos momentos, o do tremor (*secousse* no original) e o da ordenação. No primeiro, sobrevém um “estremecimento nervoso [...] que repercute até no cerebelo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 856), instante da tomada ótica do objeto, à qual já é concomitante o tempo da interpretação, isto é, da percepção interessada, advinda entre o fisiológico e subjetivo. A imagem seria, então, desde sua tomada, aparição, o que Didi-Huberman (1998) entende como um olhar reverso, dirigido ao sujeito da visão, que resulta captado,

olhado. Esse olhar, que o referido filósofo buscará da esquizo do olhar na psicanálise lacaniana¹⁰, é um dos destinos da pulsão escópica, a saber, o retorno em direção ao sujeito escópico, cujas reações físicas (sintomas, na leitura de Didi-Huberman) seriam uma espécie de visualidade latente do desejo, a qual também é anotada na descrição ecfrásica, na forma da crispação muscular do gozo: “Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A doçura que envolve e o prazer que assassina.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Os três tempos conjugados nos dois quartetos referem-se ao relato do instante em que o sujeito havia deparado a passante. Como se pôde observar, o momento reflexivo já está incluído no instante mesmo da captura, ou seja, ver o objeto (a tomada, o fascínio) conteria um esboço de reflexão, mas será nos tercetos que esta dominará, no momento da enunciação do vivido, quando a escrita possibilitou aprofundar o pensamento sobre a perenidade da visão a ser poetizada. A escrita ecfrásica, enquanto simbolização de uma experiência mortificadora com a imagem, pertence ao momento da enunciação do imagista, sendo fruto do “espírito analítico que lhe permit[e] ordenar a soma de materiais” (BAUDELAIRE, 1995, p. 856). A análise ocupará integralmente os tercetos, tempo de uma filosofia da imagem, feito um momento de concluir, este que, segundo Freud, em um processo psicanalítico é aquele em que o sujeito se desvencilha da repetição e logra acessar um conteúdo inconsciente e simbolizá-lo. No soneto, é como se o choque, a *secousse* descrita em *O pintor da vida moderna*, fosse sucedida pela tomada de um conhecimento sobre a castração, um saber sobre não possuir o objeto, pois a possessão é uma ação irrealizável (teria amado), na forma do futuro do pretérito composto:

¹⁰ “Mas não é entre o visível e o invisível que, nós outros, temos que passar. A esquizo que nos interessa não é a distância que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige, donde os limites que encontramos na experiência do visível. O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração.” (LACAN, 1998, p. 74).

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

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Os tercetos são introduzidos por uma imagem-síntese do instante do alumbramento: clarão-noite. A partir de então, o delineamento do objeto cederá lugar ao da reflexão sobre a relação daquela visão com a contingência do retorno do vivido, quiçá da impossibilidade de realização deste último, o que melhor não se poderia exprimir, senão como uma pergunta metavisual dirigida à própria imagem: “Não mais hei de te ver senão na eternidade?” (BAUDELAIRE, 1985, p. 345). Aqui, remetemos à introdução deste artigo, na qual abordávamos a indagação feita pelo eu do poema “O Amor à mentira” à sua musa, a qual só lhe havia restado enquanto “retrato”, “máscara” e “ornato”. De fato, as indagações lançadas, nos dois poemas, às amantes – não às referenciais, mas às autorreferenciais, ou seja, a estas que são puro simulacro na fatura falseadora dos textos – corroboram a hipótese do terceiro tempo da imagem baudelairiana.

É ele que prepondera nos tercetos, nos quais os recursos visuais descritivos e narrativos serão abandonados em prol daqueles adverbiais temporais, em uma longa sequência que, como resposta à pergunta dirigida à imagem-passante, reforçará o caráter potencial e impossível de um reencontro com ela: “Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 345) A mulher, por fim, resultou estetizada, catalogada no repertório imagético da escrita, produto do desentranhamento poético, que logrou “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). O fundamento reflexivo da éfrase baudelairiana é uma aposta imagética e filosófica na imagem e na metaimagem: “[...] pura hipótese poética, conjectura, trabalho de imaginação” (BAUDELAIRE, 1995, p. 854). O tempo da imagem exige e

proporciona maior duração do que a brevidade do vivido, o que, aliás, está expresso em forma de máxima estético-filosófica no poema “O Azar”: “A Arte é longa e o Tempo é breve.” (BAUDELAIRE, 1985, 133)

O terceiro tempo, o de lidar com a possibilidade de rememoração poética do objeto, é evocado em uma passagem ecfrásica de *O pintor da vida moderna*, num nítido intratexto com “A Uma Passante”:

Um regimento passa, ele vai talvez ao fim do mundo, diluindo no ar dos bulevares suas fanfarras sedutoras e diáfanas como a esperança; e eis que o olhar de C. G. já viu, inspecionou, analisou as armas, o porte e a fisionomia dessa tropa. Arreios, cintilações, música, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto. E sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como se fosse um único animal, altiva imagem da alegria na obediência. (BAUDELAIRE, 1995, p. 858)

Há uma relação de causa e efeito entre o ato da composição da cena e o registro desta na “alma” do observador. Assim como o enxame dos elementos visuais do regimento submetem-se à ordem do pelotão, ele deve ser “composto” para que se torne “altiva imagem” contra a inexorável extinção da visão do desfile que passa, assim como a imagem acústica das fanfarras se dilui no ar. Nesse sentido, é relevante considerar a presença das sonoridades em muitas écfrases baudelairianas, como se o som, devido a sua natureza temporal, servisse para reforçar sua preocupação com a temporalidade da imagem, sua preservação, sua anamnese. Não nos esqueçamos que é justamente o som a abrir a cena intersemiótica de “A Uma Passante”, a oferecer-lhe a moldura de primeiríssimo verso: “A rua em torno era um frenético alarido.” Como se pode perceber, Baudelaire descreveu em seu ensaio o trabalho imagético como conjunção de dois momentos distintos, teorizando aquilo que havia realizado em suas composições poemáticas. Sendo assim, na obra desse autor, teoria e poesia compartilham écfrases. Se numa teoriza-se imageticamente, na outra poetiza-se teorizando.

A reflexão ordenadora da escrita (enunciação) é o que resulta de uma experiência (enunciado) análoga a um alumbramento (éclair, no original). Didi-Huberman, comentando o método da *montagem* que Walter Benjamin propõe ao analisar a imagética baudelaireana, retoma, de certa maneira, a relação tremor-ordenação de Baudelaire (2015, p. 131):

[...] a imagem seria, portanto, a malícia na história, a *malícia visual do tempo* na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos do conhecimento.

A imagem-montagem organiza-se entre a “queda turbilhonante” e a “desconstrução estrutural” (BAUDELAIRE, 2015, p. 132). Da fascinação desagregante, que, no poema “A Uma Passante”, é “prazer que assassina”, chega-se ao pensamento, e salvam-se, da perda da memória inerente à experiência moderna, experiências antigas que falam do trauma presente. A inscrição do vivido, sob a forma de lembrança, exigiria uma continuidade entre o sujeito do sentir e o objeto. Ao contrário, a experiência moderna é descontínua, fazendo da imagem um signo constituído pela dissociação entre forma e sentido, o que somente o símbolo poderia evitar. Contudo, Baudelaire postula, em “O Cisne”, que sua imagem é alegórica: “tudo em mim é alegoria” (BAUDELAIRE, 1985, p. 327). Ou seja, ela refere-se a um sentido resgatado, pelo sujeito do ver, de contextos arbitrários e anacrônicos, “daqueles tempos nus” (BAUDELAIRE, 1985, p. 327), como se diz no poema *Amo a recordação* daqueles tempos nus, anteriores à noção judaico-cristã de pecado e queda, e que o imagista deverá evocar a fim de fazê-las emergir no presente do *spleen*. Por conseguinte, o fascínio da visão leva tanto a uma fantasia que sutura quanto a uma consciência do trauma. Na visão do cisne, por exemplo, o contato com a imagem é da ordem de uma hiperestesia cujos efeitos – ou sintomas, para usarmos um termo de Didi-Huberman – se fazem sentir no corpo: “uma imagem me oprime” (BAUDELAIRE, 1985, p. 329).

O fascínio pressupõe sofrer a imagem, sua investida reversa contra o sujeito contemplador. Estar fascinado pelo objeto, em Baudelaire, é uma

experiência feita nos limites da linguagem e tangencia uma textualidade radical, na qual provém da imagem a apreensão, o distúrbio e o controle, como se o fascínio apenas pudesse ser controlado por meio de um recurso de simbolização emanado de sua própria forma constitutiva. Nas palavras de Didi-Huberman (2015, p. 132), “a imagem ressurgente, originária, turbilhonante, intermitente, sintomal” (p. 132) constitui-se “[n]o objeto e [n]o momento heurístico de sua própria constituição” (p. 132). Aqui vale lembrar que *fascinum* é o vocábulo latino que designava a efígie de formato peniano com que se era protegido de malefícios na Roma Antiga. Na operação simbólica de conversão do pavor ao respeito pela imagem, o falo ameaçador, potencialmente desestruturador para o sujeito, ofereceu a própria forma da simbolização. O fascínio baudelaireano pelas imagens conserva algo dessa semântica, transposta de sua valência sagrada e arcaica para uma situação secular e moderna. O sagrado, na experiência desencantada do *spleen*, é como um resto de sentido que se tenta recuperar e que só se recupera mediante a simbolização do trabalho poético. Não mais gozado pelo tempo finito e cronológico, é o imagista que goza nos limites formais da experiência visual a ser eternizada.

APERCEBENÇA: A ÉCFRASE HUBERMANIANA DA IMAGEM-PASSANTE

A presença de Baudelaire na filosofia de Didi-Huberman verifica-se em diversos textos. Em *Diante da imagem*, dedicado à imagem dialética de Walter Benjamin, essa presença impõe-se per se. Em *O que vemos, o que nos olha* (1998), ao tratar do potencial de suplência imaginária da imagem – considerada como um “modelo fictício” – diante da ausência real com que ela confronta o sujeito olhante, o filósofo alude ao poema “A Uma passageira”:

Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e benfeito, cheio de substância e cheio de vida – e compreende-se aqui o horror do vazio que gera uma tal ficção –, simplesmente será sonha-

do, agora ou bem mais tarde, *alhures*. É o ser-aí e a tumba como lugar que são aqui recusados pelo que são verdadeiramente, materialmente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40)

Ainda que o poema seja citado por meio do itálico no vocábulo *alhures* – *ailleurs*, no original – e que, estando ele antecedido pelos advérbios *mais e tarde*, a referência ao *ailleurs, trop tard* do soneto baudelairiano possa ficar mais identificável, trata-se de uma intertextualidade implícita, pouco extensa, esparsa e vaga (baudelairianamente, aliás). O trecho citado pertence ao segundo capítulo, *O evitamento do vazio: crença ou tautologia*, que tem na visão desconcertante do mar, ocorrida ao personagem joyciano Stephen Dedalus, a imagem-mote da proposta conceitual, para ser introduzido, então, o “sentido inelutável da perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Em todo o primeiro capítulo, o leitor havia tido contato com excertos do *Ulisses* de James Joyce, em torno dos quais Didi-Huberman apresenta a tese de seu livro, a de que “[...] o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31, grifo do autor).

No entanto, a predominância do romance joyciano não apaga a cintilação quase imperceptível da alusão ao poema baudelairiano. Pelo contrário, depois dela o ensaísta evoca o meio pelo qual o olhar do vazio é recusado pelo sujeito olhante quanto ao que ele é “materialmente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 41). E o que percebemos é que o tímido intertexto com o tópos baudelairiano da passagem permite a Didi-Huberman introduzir a função da linguagem no trato imagético, como se a matéria poética fizesse face à condição “materialmente” destrutiva da morte e propiciasse a materialização dessa evitação: “É uma vitória obsessiva – igualmente miserável, mas de forma desviada – da linguagem sobre o olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 41). Desse modo, poderíamos dizer que o “*alhures*” e o “*bem mais tarde*”, aos quais, na proposta de Didi-Huberman, é postergado o real da perda, correspondem ao tempo da literatura, experiência linguageira e estética

que desvia a pulsão de morte a um outro destino, o da sublimação¹¹. Na sequência da exposição, será proposto que “[...] o que nos olha se ultrapassará num enunciado grandioso de verdades do além, de Alhures hierarquizados, de futuros paradisíacos e face a face messiânicos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 41). Nessa passagem, a sintaxe do adjunto adnominal não faz outra coisa senão corroborar a ideia de que o “enunciado” é a fonte formal dos “escapes” imaginários e imagéticos. Logo, o lugar onde se refugia o sujeito imagista didi-hubermaniano é o mesmo onde se situa o eu lírico do poema “A Uma passante”, a linguagem, na ação da forma, do simulacro. O simulacro da imagética tumular, para Didi-Huberman, tem por paradigma o esvaziamento material da tumba do Cristo. A partir de tal consideração, poderíamos sugerir que a plenitude (etimologicamente, a condição de cheio) do vivido ficará postergada ao alhures da ressurreição.

Uma vez mencionado o intertexto efrásico com Baudelaire no ensaio *O que vemos, o que nos olha*, dediquemo-nos à *apercebença*, essa espécie de não conceito, esboçado de forma imensamente mais visual em *Imagens-ocasiões*, uma vez que essa obra se estrutura menos como um texto teórico do que um ensaio poético-estético sobre a imagem. Ainda assim, uma definição é apresentada:

Da experiência vivida no tempo da pura passagem, a apercebença vira, então, uma prática de escrita intermitente, meu “pequeno gênero” literário célere-disperso, multiforme e sem projeto [...] Apercebenças, do verbo aperceber. É um pouco menos do que ver. É ver um pouco menos bem, menos bem do que quando a coisa a se ver virou objeto de observação, essa coisa doravante imobilizada ou posicionada em alguma prancheta de estudos, como o cadáver sob o olho do anatomista ou a borboleta alfinetada em sua prancheta de cortiça. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 35)

Além de dialogar com o tema das imagens passantes e de apresentar a conexão entre a vivência e a composição poemática, Didi-Huberman

¹¹ Remeto ao conceito freudiano de sublimação. (Cf. FREUD, 1998, p. 137-168).

(2018) analisa sua própria escrita no ensaio: ela não chega a se configurar como um gênero – nem ensaio, nem poesia, nem diário íntimo – mas, como se pode verificar, são notas diárias incontínuas, poéticas e subjetivas, sobre filosofia da imagem, tão ousadas estruturalmente que trazem indicações bibliográficas para alguns dos temas desenvolvidos. É justamente essa ausência de coerência tratadística que abre o texto didi-hubermaniano a aparições esparsas da passante baudelairiana, tanto nas leituras do filósofo (ele discorre sobre sua relação com a obra *Rastros*, de Ernst Bloch), quanto nas imagens-ocasiões propriamente ditas:

Não deveria eu dizer, sobretudo, que na realidade eu não pude esquecer-me dela, como se ela não parasse de passar e de repassar nas travessias do meu não-saber e das minhas não-lembranças? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 51)

Dessa maneira, a éfrase intertextual com o soneto baudelairiano, feito uma metáfora conceptual continuada, desaparece e aparece no texto, como a mimetizar, em sua forma, a própria imagem de que se trata: “Eis que reaparece nossa *apercebença*, aquela que Baudelaire tinha nomeado “uma passante”, aquela cujo encontro alvoroçante havia tomado a forma de “um clarão... depois a noite” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 95). O encontro dessa escrita híbrida de Didi-Huberman com o poema de Baudelaire mimetiza de forma acurada a relação do *flâneur* com a passante, compreendida entre o primeiro contato visual, passando pela concretização poemática e, em seguida, pelas potenciais memórias que o registro poético viabilizaria. De fato, ao iniciar a leitura, o leitor depara com a *apercebença* de abertura, intitulada justamente *Tu passavas*, sendo que as outras referências ao poema surgirão esparsas e descontínuas pelo texto:

Tu passavas, num relance eu te fiz apercebida. Te aperceber: te ver sem te pegar nas redes da imobilidade. Te ver sem nem mesmo querer te “ter”, sem nem saber o que eu teria visto de ti. Tua imagem, eu não a “posso” então. Mas ela fica em mim. É mesmo ela que me “possui”.

Ela virou como que um fóssil em movimento que ritma meus trabalhos e meus dias. Eu a experimento como uma espécie de “arrasto” visual que flutua e que duplica – estranho duplo fundo cuja profundidade, consistência, duração, potência, extensão, eu mesmo ignoro – meus olhares sobre o mundo doravante. Quando eu olho, faço como cada qual: pisco os olhos. Porém, no tempo tão breve em que se abaixam minhas pálpebras e me isolam no escuro, o que se dá, de por tudo, entre dois estados do visível, não é a escuridão: é antes a frágil superposição, todavia tenaz, de tua soberana *apercebença* [...] (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19)

A *apercebença* retoma a temporalidade presente no soneto baudelairiano, a convergência entre o átimo da visão e a rememoração da forma. A dialética hubermaniana do olhante-olhado, na forma do retorno pulsional escópico, desenvolvida em *O que vemos, o que nos olha*, é retomada: “ela [...] me possui”. Também dessa obra, retoma-se a imagem conceptual do fechar dos olhos, que representa a entrada no tempo de delineamento da coisa vista, que seria associada, por condensação metafórica ou substituição metonímica, tal como ocorre na imagética inconsciente: “Fechar os olhos para que adiante – ou adentro – os nossos olhos jamais tenha [sic] uma única imagem, mesmo que movida pela lógica de sua história, mas um milhão de imagens associadas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 81-82) O poema “O Cisne” ilustra melhor a cadeia associativa dos exilados aberta pela percepção do objeto. Andrômaca, a negra saudosa de sua África natal, os marinheiros ilhados, os cativos, os vencidos, acabam por se associar a partir do cisne fugindo de sua gaiola, o qual, por sua vez, alegoriza a presença-ausência do poeta Victor Hugo na cena literária e social, a quem Baudelaire dedicou o poema e que se encontrava exilado por Napoleão III. Por outro lado, ainda que sem expor uma cadeia de associação de imagens, em “A Uma passante” a cadeia de associação dos tempos e espaços anacrônicos sugere que, “talvez”, a passante fosse revista – na acepção de reeditada –, mas que revestisse uma imagem diversa nos diferentes instantes de sua reaparição: eternidade, longe daqui, tarde demais, nunca talvez.

Tendo passado pela obra de Didi-Huberman, o soneto baudelairiano chega ao texto *Imagens-ocasiões* para o “possuir” em sua substância e estrutura. Então, a passante faz-se olhante do texto didi-hubermaniano, e este é olhado, posto no polo passivo da relação escópica. É como se a filosofia e a teoria fizessem da imagem a própria condição de enunciação e metaenunciação de seu discurso, uma lição aprendida, diga-se de passagem, na escrita ecfrásica de Baudelaire.

CHARLES BAUDELAIRE’S “A UMA PASSANTE”: THE THREE TIMES OF AN IMAGE

ABSTRACT

In the sonnet “A Uma Passante”, the pictorial description occurs in three stages: the report of the instant of the object’s capture, the description of the form, and the reflection on the contingency of vision as an experience and its recollection in the time of literature. The implicit intertext between the sonnet and the essay *O Pintor da vida moderna* is considered, raising the hypothesis that such times constitute an iconology that is both dedicated to describing images and to reflecting about its relationship with modern temporality. We look at Liliane Louvel’s considerations on pictorial description, as well as Didi-Huberman’s “aperçues” concept-image.

KEYWORDS: Charles Baudelaire. French Poetry. Pictorial Description. Ekphrasis. Image.

“A UMA PASSANTE” DE CHARLES BAUDELAIRE: LOS TRES TIEMPOS DE LA IMAGEN

RESUMEN

En el soneto “A Uma Passante”, la descripción pictórica se da en tres etapas: el relato del momento de captar el objeto, la descripción de la forma y la reflexión sobre la contingencia de la visión como experiencia y su recogimiento en el tiempo de literatura. Se considera el intertexto implícito entre el soneto y el ensayo *O pintor da vida moderna*, planteando la hipótesis de que tales tiempos constituyen una iconología que se dedica tanto a describir imágenes como a reflejar su relación con la temporalidad moderna. Utilizamos las consideraciones

de Liliane Louvel sobre la descripción pictórica, así como el concepto-imagen “apercebença” de Didi-Huberman.

PALABRAS CLAVE: Charles Baudelaire. Poesía francesa. Descripción pictórica. Écfrasis. Imagen.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du mal. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1983.(v. 1).

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Tradução Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BARROSO, Ivo (org.). *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução e coordenação Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006.

CARPENTER, Scott. Entre rue et boulevard: les chemins de l'allégorie chez Baudelaire. *Romantisme*, v. 4. n. 134. p. 55-65, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. Tradução Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: SALOMÃO, Jayme (dir.). *Edição standard das obras completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (v. 12).

FREUD, Sigmund. A pulsão e seus destinos. In: SALOMÃO, Jayme (dir.). *Edição standard das obras completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (v. 14).

LACAN, Jacques Lacan. *O seminário: livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faculdade de Letras-UFRJ, 2004.

Submetido em 30 de setembro de 2021

Aceito em 06 de dezembro de 2021

Publicado em 30 de janeiro de 2022
