

CHARLES BAUDELAIRE: UMA IMAGO NA ENSAÍSTICA DE DIDI-HUBERMAN

CHARLES BAUDELAIRE: *An Imago*

in Didi-Huberman's Essays

Júnior Vilarino 

Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, Brasil

Resumo

Evidencia-se um percurso de alegorias baudelairianas na ensaística didi-hubermaniana, buscando evidenciar seu papel de matriz imagética. Demonstra-se, em ensaios de Didi-Huberman, a conjunção de escrita analítica, textualidade ekfrástica e imagética metaensaística. Postula-se o marco de *Aperçues* no conjunto da obra, em que a *passante* baudelairiana fomenta a intensificação da sugestibilidade metafórica, o experimentalismo do ensaísmo literário, a motivação do signo linguístico, enfim, a constituição da negatividade de uma “construção epistêmica padrão”. Recorre-se teoricamente a Jean Starobinsky e Brian Dillon.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Didi-Huberman; ensaio literário; imagem.

Abstract

A trajectory of the Baudelairean image is constructed, highlighting its matrix relevance in Hubermanian thought. In Didi-Huberman's works, the combination of analytical writing, ekphrastic textuality and metaessayistic imagery is demonstrated. The landmark of *Aperçues* is postulated in the entire work, in which the *passante* provides the intensification of metaphorical suggestibility, the instigation of literary essayism, the motivation of the linguistic sign, the constitution, at last, of the negativity of an “standard epistemic construction”. Theoretically, Jean Starobinsky and Brian Dillon are mentioned.

Keywords: Charles Baudelaire; Didi-Huberman; literary essay; image.

Résumé

Nous retracçons une trajectoire d'images baudelairiennes, soulignant sa pertinence matricielle dans la pensée didi-hubermanienne. Nous chercherons à démontrer, dans certains essais de Didi-Huberman, la combinaison d'écriture analytique, de textualité ekphrastique et d'imagerie métá-essayiste. Nous postulons le bouleversement de l'essai *Aperçues* dans la totalité de l'œuvre, où la *passante* baudelairienne favorise l'intensification de la suggestibilité métaphorique, l'exacerbation de l'essayisme littéraire, la motivation du signe linguistique, la constitution, enfin, de la négativité d'une “construction épistémique standard”. Nous nous basons sur les présupposés théoriques de Jean Starobinsky et Brian Dillon.

Mots-clés: Charles Baudelaire; Didi-Huberman; essai littéraire; image.



O pensamento imagético de Didi-Huberman, alinhado à imagem dialética de Walter Benjamin, restitui a matriz de ambos: a imagística de Charles Baudelaire. Se o filósofo alemão bebeu a seiva do conceito teórico no poeta, o filósofo e historiador da arte francês acabou tomando, diretamente da fonte baudelairiana, imagens-conceitos relevantes em seu pensamento, do *joujou à passante*. Neste artigo, pressupomos que o diálogo de Didi-Huberman com Benjamin, mas também Freud, Warburg e Pasolini, indo ao núcleo de uma *mise en abîme* teórico-imagética, remete a uma matriz, as imagens baudelairianas. O retorno a Baudelaire ocorre mediante intertextualidades explícitas, nos ensaios *O que vemos, o que nos olha* (Didi-Huberman, 2010) e *Diante do tempo* (Didi-Huberman, 2015b); por outras, entre explícitas e implícitas, como em *Ninfa moderna* (Didi-Huberman, 2016) e *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Didi-Huberman, 2011); e naquelas radicalmente implícitas, no caso de *Aperçues* (Didi-Huberman, 2018), em que a imagem baudelairiana, para além do estatuto de conceito-imagem, se funde com uma escrita alçada à dimensão do poético.

Partindo dessa premissa, objetiva-se ler o ensaísmo didi-hubermaniano como um pensar imagético, híbrido e experimental. Demonstraremos que tal ensaística conjuga escrita analítica (a análise das imagens historiadas), textualidade ecfrástica (a figuração solidária com imagens) e reflexão metaensaística. Postula-se que a imagem permeia a construção do arcabouço conceitual, até adquirir potência teórica e estatuto de imagem autônoma em *Aperçues*: radicalizando as possibilidades da prosa poética, intensificando a sugestibilidade metafórica, pervertendo a arbitrariedade do signo linguístico com a invenção neológica, constituindo-se, enfim, como negatividade de uma “construção epistêmica padrão” (Didi-Huberman, 2015, p, 134).

Traçaremos um percurso da imagem baudelairiana, nos referidos ensaios, sem pretender exaurir as citações explícitas de Baudelaire, tampouco as implícitas, abundantes no palimpsesto didi-hubermaniano. Abordaremos ensaios em que a presença baudelairiana sugere relevância, propondo um sucinto traçado cronológico até *Aperçues*. A imagem baudelairiana percorre a obra didi-hubermaniana, iluminando o pensamento teórico com conceitos imagéticos, para, posteriormente, elevar-se autonomamente a imagem-conceito apropriada, extrapolando a citação explícita. Erige-se, pois, como “apercebença”,¹ imagem condensada e difusa, o que nos permite cogitar ser ela inaugadora de uma nova imagética conceitual no conjunto da obra. A fonte de tal conceito, o soneto “A uma passante”, consistirá não

¹ Tradução do neologismo *aperçue*, em publicação brasileira na qual foram traduzidos alguns excertos da obra homônima (Didi-Huberman, 2018b). Quanto a nós, citaremos o neologismo e passagens do ensaio no original, sem traduzi-los, pela poeticidade do texto e pela análise de sua materialidade linguística.

apenas em matriz do pensamento imagético, mas permitirá a exacerbação de marcadores da linguagem ensaística: a invenção imagística, a intersubjetividade, o experimentalismo e a imbricação com o literário.

Borboletear: uma autoimagem do estilo didi-hubermaniano

Iniciemos pelas incursões metaensaísticas. No ensaio *Ninfa moderna* (2016), em que aborda o imbricamento passado-presente na concepção dialética benjaminiana, Didi-Huberman o entenderá como um *panejamento*, uma dobra. Acabará por desviar-se brevemente do foco conceitual, deixando emergir, então, um comentário metatextual revelador de sua sensibilidade às relações entre ensaio e poesia: “Claro está que Benjamin caminha aqui sobre os passos de Baudelaire, a ponto de ser por vezes difícil distinguir, no *Livro das Passagens*, as frases do Baudelaire-filósofo das do Benjamin-poeta” (Didi-Huberman, 2016, p. 70).

O interesse pelo potencial poético-imagético da escrita ensaística será também evocado em *Falenas* (Didi-Huberman, 2015a), quando se aborda a instabilidade do conceito-imagem borboleta enquanto imago. Didi-Huberman (2015a, p. 10) desvia-se novamente da explanação teórica, desta vez para comentar seu próprio fazer ensaístico, inscrevendo-o no campo do pensar por imagens. Num extenso parágrafo, a escrita-saber mimetizaria um processo análogo ao da imago-conceito:

Quase poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores: a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas (Didi-Huberman, 2015a, p. 10).

A analogia da própria escrita com a imagem concretiza-se apenas no fim do parágrafo. Entretanto, desde o *incipit* delineia-se, feito metamorfose, o que nos autoriza antecipar comparações. Assim, num “paradoxo da forma”, o ensaio-falena voleia, de “uma larva se torna múmia, ninfa ou crisálida para depois ‘renascer’ no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente, imago” (Didi-Huberman, 2015a, p. 10). Vão-se transpondendo mais aspectos constitutivos do inseto ao ensaio: “o jogo da pregnância e da saliência, da simetria e da simetria quebrada; o poder da semelhança e as rasteiras do mimetismo” (Didi-Huberman, 2015a, p. 10). De fato, numerosas vezes não é a imagem o elemento mais saliente no texto didi-hubermaniano, como a destronar o discurso mimetista de uma “ciência” da imagem? Não se lê, na progressão textual, “o batimento em torno de um eixo de simetria”? (Didi-Huberman, 2015a, p.10). Afinal, o ensaísmo didi-hubermaniano

nunca prescindirá, como diria Dillon sobre a coerência do texto ensaístico, da “quintessência ou o *quid* do assunto”, (2023, p. 19, tradução nossa).² Mas não se lê, igualmente, o aspecto “errático da imagem-borboleta”? (Didi-Huberman, 2015a, p. 10) Tratar-se-ia, pois, de uma coesão textual que assume “o fracasso ou a negativa de coerência” (Dillon, 2023, p. 15, tradução nossa).³

Assim, não se poderia sugerir que a simetria, em Didi-Huberman, entre historicização e análise é costumeiramente deposta em nome do refúgio total do pensamento, abrigado na imagem? Que ela suporta uma “fenda psíquica”? (Didi-Huberman, 2015a, p. 10). Enfim, a constituição assimétrica da falena se aplicaria “até ao próprio tipo de escrita, de saber, que tudo isto supõe” (Didi-Huberman, 2015a, p. 10). E, concluindo o parágrafo, o eu, autoanalítico, emerge:

Eu próprio poderia acabar por estabelecer uma ligação entre a minha obstinação na instabilidade – cada vez que, em âmbito acadêmico, me julgam amargamente “mas tu borboleteias!” – e o simples fato de consagrar a minha escrita às imagens (Didi-Huberman, 2015a, p. 10-11).

A consciência da forma aberta e do experimentalismo manifesta-se. O risco epistemológico é assumido: escrever na contramão da ortodoxia científica; uma voz outra é reclamada: o imagismo do conceito teórico. O hibridismo metatextualizado em *Falenas* dificulta ao leitor o discernimento do caráter conceitual do inseto de seu aspecto argumentativo profundo, isto é, o lepidóptero é alçado à categoria de imagem-conceito autônoma, sem a menor remissão à coleção de imagens inicialmente apresentadas no ensaio.

Forma aberta, experimentalismo, hibridismo e pensamento imagético são alguns traços da imago-borboleta que Didi-Huberman sugere serem os da própria escrita. Seriam eles, portanto, imagos de texto, o outro da escritura, seu *paneamento*, uma dobra. Esse pensamento que borboleteia, encontramo-lo na tradição ensaística a que o autor se vincula e que ele próprio reconhece: a teoria de Benjamin está para a poesia tanto quanto a poesia de Baudelaire está para a teoria. Interessar-nos-á, neste artigo, a presença do poeta francês na obra didi-hubermaniana, considerando-se a bivalência insolúvel da própria imagística baudelairiana, em cuja estrutura o ensaio convoca a imagem e a poesia não prescinde de reflexão metaimagística, pela prática iterativa da intersemiose imago-conceitual.

Baudelaire, uma imago na ensaística de Didi-Huberman. Em que consiste uma imago? Ele remete a estádios originários, fornecedores de

² No original: “quintaesencia o el quid de su assunto”.

³ No original: “el fracaso o la negativa de coherencia”.

conteúdos atuantes sobre o psíquico. Associada ao complexo, a imago instaura uma crise, é fonte de angústia a ser sublimada, simbolizada; gera identificações, construtos pelos quais o sujeito se posiciona diante do outro. A função da imago encontra-se na definição de Didi-Huberman (2010, p. 148) para um dos aspectos da aura benjaminiana, “que é o de um poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’”.

Esse “caráter evidentemente fantasmático” (Didi-Huberman, 2010, p. 148) constitui o núcleo da experiência da imago em *Falenas*. Experiência simbolizada, mas insistentemente redefinida, pois a história de um sujeito (seu texto) contém cenas reeditadas das imagos. Poder-se-ia considerar a imagem baudelairiana uma das imagos do pensamento didi-hubermaniano, desempenhando ali função simbolizada, feito uma identificação; mas sendo, igualmente, algo reeditado (imago que retorna), um brinquedinho (*joujou*), uma passante, os quais, análogos à falena, fundam o desejo e a inquietude da escrita.

Se Didi-Huberman considera a imagem uma captura que confronta o olhar à própria imago, as apropriações baudelairianas jamais amalgamaram a fenda pela qual ressurgem. É como “quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta” (Didi-Huberman 2010, p. 80). Por esse prisma, a imagem baudelairiana olharia o texto didi-hubermaniano como passante que “não para [sic] de não se escrever” (Lacan, 1985, p. 127), aparecendo e desaparecendo, ora apreensível (nos intertextos explícitos), ora despótica e intratável (nos textos implícitos).

O que escre-vemos, o que nos olha

Quanto a essa dialética da visibilidade (sensível) e da visualidade (psíquica), considere-se o ensaio em que tal problemática se formalizou, *O que vemos, o que nos olha* (2010). Para o desenvolvimento da tese, que a operação imagética seja uma obra de perda, o *joujou* baudelairiano é associado à imagística freudiana do *Fort-Da*. Cabe mencionar, inicialmente, a ênfase de Didi-Huberman dada ao pensar imagístico de Freud: “[...] a introdução metapsicológica da ‘neurose traumática’ cujo enunciado Freud subitamente abandona... para oferecer, sem transição, o famoso paradigma infantil” (Didi-Huberman, 2010, p. 80). Isto é, a coesão é rompida em função do potencial argumentativo da imagem, que irrompe no discurso freudiano.

Didi-Huberman repete o idêntico processo apontado em Freud: uma imagem emerge em seu texto, a de uma boneca destruída por uma criança, que parece ao leitor ser de fonte didi-hubermaniana. É significativa a utilização do artigo “a”, em função anafórica, como se o leitor conhecesse os referentes: “Então a criança se voltará talvez para sua boneca. A boneca imita, dizem” (Didi-Huberman, 2010, p. 83). Somente ao fim do extenso

parágrafo conhecer-se-á a autoria da imagem: “É o que Baudelaire chamou a ‘moralidade do brinquedo’, estritamente compreendida como um *acting out* do olhar e ao mesmo tempo como ‘uma primeira tendência metafísica’” (Didi-Huberman, 2010, p. 83).

Aqui a referenciação linguística confere à citação uma intertextualidade implícita inicial. A referência, usufruindo a liberdade ensaística, infringe parcialmente a intertextualidade mostrada: antes a imagem, depois a fonte, o que lembra a prática citacional de Montaigne: “[...] a menção ao autor, necessária para ‘autorizar’ a opinião expressa, pode, aliás, desaparecer” (Starobinsky, 1982, p. 134, tradução nossa).⁴ De fato, o efeito de continuidade se perderia – vinha-se tratando a imagística do *Fort-Da* – se Baudelaire fosse referenciado antes da exposição da boneca. Não se procede assim na identificação autoral das imagens? O nome não vem abaixo do objeto, assinatura ou legenda da obra em exposição? De fato, a imagem, tal qual a passante, primeiramente vampiriza o texto didi-hubermaniano; em seguida, referencia-se-lhe o autor; somente depois o poema “*La morale du joujou*” será citado.

Importa aqui a imbricação teórico-imagética da *mise en abîme*: Freud, Lacan, Fédida... e Baudelaire são evocados num raciocínio que não preza pela distinção entre teoria e imagem. Essa é, aliás, a estrutura híbrida da “*La morale du joujou*”, associando-se tese (moral) e imagem. Cumpre destacar que o hibridismo é constitutivo dos textos baudelairianos, não apenas em *Le Spleen de Paris* – cuja estrutura narrativa talvez se prestasse à explanação teórica –, mas também em *Les fleurs du mal*. Pensemos no comentário metalinguístico em “O Cisne”: “tout pour moi devient allégorie” (Baudelaire, 1975, p. 86), ou, ainda, na organização do soneto “A uma passante”, no qual o sujeito lírico, após a visão da mulher, elabora uma moral estética da experiência.⁵ O pensar poético de Baudelaire, disruptor das fronteiras de gênero, é uma lição de hibridismo, portanto. A imagística baudelairiana não é apenas o fundo, mas a forma como Didi-Huberman exerce o próprio ensaísmo. *O que vemos, o que nos olha* configura-se, estruturalmente, deixando-se afetar pela ensaística baudelairiana, pela absoluta ambivalência quanto ao estatuto da imagem como conceito e vice-versa.

Após abordar psicanaliticamente a imagem enquanto “índice de uma perda”, Didi-Huberman (2010, p. 148) interessar-se-á pela imagem dialética benjaminiana. Destaca, então, a “essencial função crítica” (Didi-Huberman, 2010, p. 178) depreendida por Benjamin de Baudelaire. Didi-Huberman lê a relação entre o poeta e o historiador postulando-a como uma formação

⁴ No original: “la mention de l'auteur, nécessaire pour ‘authoriser’ l'opinion avancée, pourra, de plus, disparaître”.

⁵ A imbricação entre reflexão e imagem em Baudelaire foi explorada em artigo de nossa autoria (Vilarino, 2022).

discursiva híbrida, como se considerasse impossível cogitar qual deles teria precessão na concepção dialetizante do anacronismo constitutivo da imagética moderna:

A imagem dialética será a obra de Baudelaire, que cria no século XIX um novo cristal poético na beleza do qual – beleza “estranha” e beleza “singular” – brilha a “sublime violência do verdadeiro”? Ou será a interpretação histórica que dela oferece Benjamin no duplo feixe de considerações sobre a cultura antes de Baudelaire e sobre a modernidade inventada por ele? (Didi-Huberman, 2010, p. 177).

Levanta-se uma incerteza: o historiador não teria propriamente formulado o conceito, visto que a obra baudelairiana estava diante dele, imanente, tendo-lhe fornecido as condições de produção do discurso conceitual: “Baudelaire inventa uma forma poética que, exatamente enquanto imagem dialética – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes” (Didi-Huberman, 2010, p. 178). Novamente, Didi-Huberman demonstra preocupação metaensaística; em vez de simplesmente comentar a apropriação de Benjamin das alegorias baudelairianas sobre a temporalidade moderna, detém-se na forma híbrida do discurso do historiador, isto é, a imagem poética exerceria efeito estrutural, mobilizador da história a campos discursivos outros, no caso a imagística: “[...] o próprio historiador terá produzido uma nova relação do discurso com a obra, uma nova forma de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes” (Didi-Huberman, 2010, p. 178).

A imagem, portanto, na visão didi-hubermaniana, é “comum ao artista e ao filósofo”. O primeiro promove a “criação como conhecimento”; o segundo, o “conhecimento como criação”. A resolução dessa ambivalência – que restituiria a imagem ao “poema ou ao quadro”, dissociando-a do “mental” do discurso historiográfico e conceitual –, negaria a potencialidade filosófica da arte, reforçando sua dimensão de “mito”; bem como a produtividade da teoria com a imagem, fixando seu caráter de “discurso sobre a coisa” (Didi-Huberman, 2010, p. 179).

Em *Dante do tempo* (Didi-Huberman, 2015), “*La morale du joujou*” ressurge no pensar didi-hubermaniano e fundamenta o conceito de imagem-malícia. Permanece a dupla modalidade citacional empregada em *O que vemos, o que nos olha*: Benjamin impõe um retorno a Baudelaire, e a imagem baudelairiana destaca-se com autonomia conceitual. Retorna também o comentário metaensaístico, apontando-se o experimentalismo da linguagem benjaminiana.

Da vasta argumentação, destaca-se o paradoxo fundante da malícia do olhar moderno diante do objeto, submetido à “desconstrução estrutural”, numa operação de “discernimento” (Didi-Huberman, 2015, p. 131). Essa operação relativa ao tempo é “a própria operação histórica: a montagem supõe a desmontagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 132). Didi-Huberman (2015, p. 133) identifica esse procedimento escritural nas *Passagens*, na iconoclastia relativa às fontes não citadas explicitamente. Assim, “a montagem difere de uma construção epistêmica padrão” (Didi-Huberman, 2105, p. 134), pois a intermitência da imagem funciona, nos dizeres de Benjamin, citado por Didi-Huberman, como o “inconsciente do século 19” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 134).

A analogia da linguagem do inconsciente pela epistemologia histórica, geradora das celeumas com os frankfurtianos (Didi-Huberman, 2015, p. 134), é esclarecida:

Benjamin não faz tanto da desrazão uma pretensão ao conhecimento, mas reconhece ao historiador o dever de interpretar a desrazão na história – “emaranhados do delírio e do mito”, tendo em mãos a “foice afiada da razão” e da crítica (Didi-Huberman, 2015, p. 135).

Introduz-se o tema da fantasia, historicamente rechaçada, desde Aristóteles, em proveito do conhecimento objetivo. Abordar fantasia e dialética, em Benjamin, permite escavar, na arqueologia dessa relação, a teoria baudelairiana das correspondências: “A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias” (Didi-Huberman, 2015, p. 135).

A imagem-malícia consiste, portanto, no anacronismo de um objeto, que permite o vislumbre do passado no presente, sem causalidade fenomênica, atuando na desmontagem do conhecimento histórico: “a malícia organiza os principais paradigmas desse pensamento da imagem-tempo”. Trata-se da relação entre “o turbilhão e a estrutura” (Didi-Huberman, 2015, p. 136), ou seja, do real pulsional, estruturado como inconsciente ou uma imagem sintomática. A malícia opera no corpo-montagem da cena histérica freudiana (Didi-Huberman, 2015, p. 137). Na arte, consiste no “paradigma de sua magia própria” (Didi-Huberman, 2015, p. 138). Eis o que, segundo Didi-Huberman, subjaz às análises benjaminianas de obras de arte visuais: *A esperança do Batistério de Florença*, o *Angelus novus*, de Paul Klee.

A argumentação didi-hubermaniana sobre a malícia culmina na imagética do jogo. Ironicamente menos “grave”, (Didi-Huberman, 2015, p. 139) – as aspas são do autor para demarcar ironia –, o jogo fundamenta-se no truque. Convoca-se a imagística baudelairiana, que “forneceria, sob o ângulo do jogo, uma expressão adequada da dialética das imagens, segundo Benjamin”

(Didi-Huberman, 2015, p. 139). “*La morale du joujou*” propõe uma “teoria do conhecimento”, teoria em suspenso, pois elabora uma “*puzzle question*”, desfilando imagens expressivas das “potências dialéticas do brinquedo” (Didi-Huberman, 2015, p. 140).

Evidencia-se, então, uma precedência da arte, não cronológica, mas relativa à originalidade no entendimento do luto e da agressividade subjacentes ao brincar: “Bem antes de Schlosser e Benjamin, portanto, Baudelaire teria esboçado uma antropologia desse mundo infantil” (Didi-Huberman, 2015, p. 140). Para Didi-Huberman, a anterioridade heurística da teoria baudelairiana teria alcançado uma “ontologia infantil do brinquedo”; seria, por assim dizer, uma concepção *avant la lettre* do escópico freudiano relacionado com o saber, isto é, uma “inflexão estrutural de um autêntico desejo de conhecimento” (Didi-Huberman, 2015, p. 141).

O caleidoscópio, por sua vez, comporta na estrutura a dialética da desmontagem. Didi-Huberman considera “significativo” que, na moralidade baudelairiana - centrada nos brinquedos manuais, propícios à destruição –, também se mencione o “brinquedo científico”. Aqui o objetivo é inscrever o poema de Baudelaire no contexto da fotografia e do advento do cinema. Assim, a temporalidade da imagem telescópica é originalmente baudelairiana: “A fenomenologia do brinquedo terá, portanto, permitido a Benjamin, via Baudelaire, articular melhor o duplo regime temporal da própria imagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 142).

Ninfa moderna (Didi-Huberman, 2016) continua o diálogo com Baudelaire de “O pintor da vida moderna”. A apropriação dá-se em dois níveis: um imagético, por meio de uma écfrase *in absentia*;⁶ e outro metaimagético, detido na tese baudelairiana sobre a imagem moderna. Ao contrário da abordagem da “*La morale du joujou*”, nos ensaios *O que vemos, o que nos olha* e *Dante do tempo*, não se retoma uma imagem. Explora-se, antes, o argumento contido na célebre passagem referente ao paradoxo temporal constitutivo das imagens modernas. O fragmento é posto na epígrafe da obra: “Para que toda modernidade seja digna de tornar-se antiguidade, é preciso extrair dela a beleza misteriosa que a vida humana coloca involuntariamente nela” (Didi-Huberman, 2016, p. 43); posteriormente, é citado no capítulo sobre moda. Inicialmente, Didi-Huberman resgata o Baudelaire metaimagista, construtor da hipótese sobre um modo crítico de leitura e de construção de uma imagem moderna.

Caminha-se na seara metodológica do historiador da arte Aby Warburg, que em 1893 demonstrou que a indiferença das expressões fisionômicas das ninfas, em telas renascentistas, contrastava com o movimento e o *pathos* de

⁶ Procedimento textual caracterizado pelo emprego de elementos picturais sem referência a uma imagem específica (Louvel, 2006).

elementos acessórios, roupas e cabeleiras. Nessa trama visual, o panejamento não é mero emblema, mas “adquire autonomia figural” (Didi-Huberman, 2016, p. 49). Elemento menor ante a grandiloquência das imagens, ele é portador de significação relevante sobre a constituição do olhar moderno, sempre confrontado, na obsessão por originalidade, com o originário da morte.

O projeto warburgiano oferece o ensejo da história das (in) significâncias. Ele é mote para a associação com Benjamin, de cujo método se frisa a precessão imagética baudelairiana: “As sobrevivências agem nos ‘refugos da história’: nesses ‘farrapos’, ‘trapos’ de que Walter Benjamin, muito mais ainda do que Warburg, fez o objeto da sua constante investigação, investigação de historiador-trapeiro” (Didi-Huberman, 2016, p. 69). Eis as formas de que a ninfa-imagem moderna se faz paradigma: a confrontação do olhar ao “resto, [ao] magnífico resto” (Didi-Huberman, 2016, p. 49).

A moda figura a dialética moderna. Abordando-a, Didi-Huberman retorna novamente à matriz baudelairiana, à célebre formulação sobre a extração do eterno do transitório em “O pintor da vida moderna” (Didi-Huberman, 2016, p. 71). Textualmente, a metaimagética baudelairiana é o núcleo de uma *mise en abîme*: o mote de *Ninfa moderna* é Warburg; abordá-lo reconduz Didi-Huberman a Benjamin, e este, a Baudelaire, matriz imagética. Além desse retorno, a tese baudelairiana é apresentada imageticamente, mediante a estética do monstro, estabelecendo-se um diálogo *in absentia* com a imagística do poeta.

Primeiramente, a formulação baudelairiana é lida como uma “frase assombrosa e complexa”; atribui-se-lhe, após, o epíteto de “monstro” (Didi-Huberman, 2016, p. 71). E Didi-Huberman insiste na plasticidade, justificando-a: “Porquê [sic] um monstro? Porque no âmago da famosa originalidade – moderna ou modernista – é a morte que intensamente labora” (Didi-Huberman, 2016, p. 71). Aqui o texto didi-hubermaniano deixa-se envolver nas malhas imagísticas baudelairianas. Se o conceito é delineado enquanto “monstro”, é porque apenas essa visualidade expressaria a dimensão espectral e fantasmagórica das formas sobreviventes, alusivas das formas horripilantes e fantasmagóricas de Baudelaire, daquelas esparsas que este poeta destaca no ensaio sobre Constantin Guys, na abordagem do panejamento de Warburg, na metodologia histórica trapeira de Benjamin.

Com o monstro, Didi-Huberman constrói um pensamento ecfrástico *in absentia*, isto é, que incumbe o leitor de intuir imagens apropriadas. Os autores e suas imagens até são citados, mas o monstro refere-se implicitamente a todo um repertório de imagens modernas, recorrentes na estética baudelairiana, afeita a monstruosidades. Curiosamente, em “O pintor da vida moderna”, a relação entre presente e passado horripila o pensamento: “o imortal apetite do belo sempre foi saciado, mesmo nos séculos aparentemente mais monstruosos” (Baudelaire, 1995, p. 852). E outra imagem fantasmagórica do passado

advém: “O passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente” (Baudelaire, 1995, p. 852). Percebe-se, portanto, a latência de alegorias baudelairianas em *Ninfa moderna*, como se a imagem ali brotasse, incorporada e imperceptível; e o pensar do ensaísta sugerisse conter um inconsciente imagético, uma heterogeneidade não mostrada, porém constitutiva do vasto painel didi-hubermaniano.

Em *La ressemblance par contact* (Didi-Huberman, 2008), Baudelaire comparece na condição de teórico da arte e imagista. Expõe-se a postura anti-impressão do escultor David d’Angers. Ao romantismo classicizante deste último contrapõe-se a defesa baudelairiana de marcas corporais análogas às de certo primitivismo escultórico (Didi-Huberman, 2008, p. 137). Cita-se e analisa-se o *Salão de 1846*, fonte dessa defesa do escritor francês. Passa-se, então, às imagens cutâneas das musas do poeta. Porém, antes delas e dos fragmentos do *Salão*, no *incipit* do capítulo mesclam-se teoria e imagem poética:

La peau, c'est aussi le sujet de la caresse. Champ et véhicule des signes désirants, si j'ose dire: ils supposent, symétriquement aux versions mélancoliques de l'empreinte, l'existence de versions plus hystérisées, qui réinventent, qui érotisent l'organisme à partir d'une passion pour sa texture même. Ici, l'adhérence n'est plus étouffement, mais baiser; et le contact n'est plus pétrification, mais mise en mouvements virtuels des corps les uns vers les autres (Didi-Huberman, 2008, p. 136).

A imagética erótica não se revela um eficaz expediente teórico do anacronismo do toque na superfície do objeto? Aqui, é como se Didi-Huberman quisesse seguir *pari passu* com a expressão lírica, enunciando com e por ela; dando, já no primeiro parágrafo, o tom do capítulo e fornecendo um índice da matriz poética da argumentação, pautada na relevância estética da ruga cutânea em Baudelaire. Assim, a escritura acolhe o grafo da poesia, impresso na própria pele do texto didi-hubermaniano. Teoria e poesia emaranham-se feito estruturas desejantes, mimetizando a abertura do objeto do saber numa textualidade híbrida: “*La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement 'pré-visible': elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte*” (Didi-Huberman, 2008, p. 33). E se, para David d’Angers, lido por Didi-Huberman, “*l'être n'a pas de plis*” (Didi-Huberman, 2008, p. 135), a dobra e o duplo são os modos escriturais da ensaística didi-hubermaniana, sobre cuja materialidade o historiador deixa impressões de imagista.

Sobrevivência dos vaga-lumes (Didi-Huberman, 2011) detém-se nas possibilidades de uma imagem fulgurante e espectral, em contexto de violência política e perda da experiência, resguardando a sobrevivência da memória, do passado, do desejo. A luminosidade do vaga-lume encarnaria o jogo extinção-ressurgência; eis a tese de Didi-Huberman via imagem de Pasolini. Em carta de 1941 ao amigo Franco Farolfi, o cineasta italiano reflete sobre o

empobrecimento da experiência erótica pelo cerceamento fascista, relatando-lhe haver avistado, certa noite, a livre cópula de uns coleópteros. Não que Pasolini tenha positivado o genocídio fascista, Didi-Huberman faz questão de frisar, mas destaca que, para o então jovem cineasta “ainda era possível, nos tempos do fascismo histórico, resistir, ou seja, iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento” (Didi-Huberman, 2011, p. 28).

Já em 1975, Pasolini, diagnosticando a perenidade da ideologia fascista em uma estrutura social religiosa e burguesa, retoma o vaga-lume para lamentar-lhe a morte. Entretanto Didi-Huberman destacará a dialética inerente ao lamento: “o esplendor dos vaga-lumes não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite” (Didi-Huberman, 2011, p. 30). Para sustentar a persistência da dialética mesmo na morte dos insetos pasolinianos, o ensaísta convoca dois filósofos:

Agamben sentenciou a destruição da experiência e o luto de toda infância, como Pasolini o desaparecimento dos vaga-lumes, projetando sobre o presente o que ele conhecia de diferentes situações de guerra mundial, notadamente as descritas por Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2011, p. 130).

Nesse intertexto, Didi-Huberman acabará entrelaçando Baudelaire, identificando nele o ponto-matriz do tecido conceitual. A menção ao poeta é mínima, porém contundente: a passante será considerada síntese do raciocínio dialético de Benjamin, que supõe a sobrevivência de uma escapatória ético-política em pleno fascismo: “a imagem desta ‘porta estreita’ messiânica que encerra ‘cada segundo’ de tempo investido pelo pensamento” (Didi-Huberman, 2011, p. 116).

A figura do lampejo, diz Didi-Huberman, Benjamin revelou havê-la extraído de Dante, mas a fonte com autoridade da imagem é Baudelaire, a cuja alegoria nos remete o ensaísta, pois ela dialetiza a sobrevivência do passado no presente: “ela faz da imagem, [sic] algum lugar entre a Beatriz de Dante e a ‘beleza fugaz’ de Baudelaire, a passante por excelência” (Didi-Huberman, 2011, p. 117). Novamente, como nos outros ensaios aqui analisados, irrompe o poder sintetizador da imagética baudelairiana no pensamento didi-hubermaniano.

Aperçues: ensaiando a passagem ao literário

A passante converte-se no mote da construção de todo um ensaio, *Aperçues*, de 2018. Curiosamente, o fragmento citado anteriormente, de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, encontra-se *ipsis litteris* em *Aperçues*, já que um dos traços deste ensaio é a intratextualidade. Destacam-se dois níveis de influência de “A uma passante”: um estilístico, pela intensificação da

poeticidade e da forma breve; e outro intertextual, pelo reconhecimento da matriz baudelairiana no paideuma imagético-conceitual do conjunto da obra.

A potência da “fugaz beleza” exige a radicalidade do neologismo *aperçue*, emergindo num fora-dentro do significante. A ocorrência de vocábulos femininos intensifica a ontologia da *aperçue*: *image, luciole, lueur, bribe, écharde, épave, singularité, trace, pensée*. O gênero não é uma questão anódina para Didi-Huberman, que justifica a infração da língua, pois somente ela evita sentidos calcados na noção de sistema, aos quais o substantivo masculino *aperçu* pode remeter: “*un résumé, une table des matières, un programme*” (Didi-Huberman, 2018a, p. 18).

A feminização também se relaciona com eventos biográficos: “*la mort de la mère, l'attente de l'amour*” (Didi-Huberman, 2018, p. 19). Haveria, quanto a isso, uma analogia com a situação de Baudelaire: a passante seria a encarnação linguístico-discursiva do império feminino, da eterna espera imaginária do poeta pela mãe, arrebatada pelo padrasto odiado; pelas musas poetizadas, umas platônicas, outras reais e infernais. Ademais, Didi-Huberman assume-se *alter ego* do poeta: “*jeune homme [qui] scrute dans une foule l'apparition de l'être aimé*” (Didi-Huberman, 2018, p. 19). A poetização da vida embaralha os limites entre o vivido e a obra, tanto no poeta quanto no ensaísta. Baudelaire é, portanto, “*le grand maître de l'aperçue*” (Didi-Huberman, 2018, p. 19), e sua incorporação radical lembra a relação que, segundo Starobinsky, Montaigne estabeleceu com as fontes greco-latinas, qual seja, uma “completa identificação de pensamento” (Starobinsky, 1982, p. 134, tradução nossa).⁷

Aperçues possui um substrato mnemônico-filosófico: “À cette nymphe en mouvement répond un autre motif, celui de la pensée qui affleure au bas de sa traîne” (Didi-Huberman, 2018, p. 19). A intratextualidade recupera o ensaio sobre as falenas, cuja dialética metamórfica simboliza, como vimos, uma escrita que “borboleteia”. Também a passante estampa uma prática escritural do ínfimo: “Écrire quelques phrases, quelques paragraphes, quelques ‘aperçues’, ne serait rien d'autre, alors, que chérir les traces d'évenements minuscules mais décisifs, c'est-à-dire ouverts sur des champs de possibilités infinis” (Didi-Huberman, 2018, p. 19).

Possibilidade de motivação do signo, forçando os limites da linguagem além da referencialidade, espraiando-se na poesia do ensaio. Por fim, é o gênero ensaístico em si que se motiva, numa relação dialética com o literário. *Aperçues* é, antes de tudo, a concretização de um projeto híbrido; a escrita de romances é associada à própria escritura: “*Chaque parcelle du monde mérite son livre. Et même chaque instant de chaque parcelle. Il faudrait une infinité de romans pour cette infinité de personnages que sont les choses les plus ténues*”

⁷ No original: “complète identité de pensée”.

(Didi-Huberman, 2018, p. 15). Não seria a passante essa parcela experiencial, personagem literária que enuncia literária e ensaisticamente?

Uma coexistência entre o ensaístico e o literário converte-se na forma ensaística híbrida, fundada numa enunciação pelo duplo. Onde fala a imagem romanesca ou poética, justamente a partir daí o ensaio didi-hubermaniano enuncia: “*J'ai tendance à regarder mon propre travail comme cet artisanat de l'impossible arrachement de toute apparition à l'oubli*” (Didi-Huberman, 2018, p. 15). *Aperçues* formalizaria, assim, a tangência do literário, operação estruturalmente aberta na qual restam motivados, e motivando-se um ao outro, a imagem e o conceito, a literatura e o ensaio, o grafema e a biografia.⁸

A coextensão entre literatura e ensaio é *sui generis*: “*Singularités multiples, s'il est vrai que singularités et multiplicités constituent les éléments les plus cruciaux de l'exploration littéraire (depuis Proust) ou philosophique (depuis Bergson)*” (Didi-Huberman, 2018, p. 18). Didi-Huberman desincumbe-se:

Je ne désire pourtant ni dresser le système des singularités multiples où se dessineraient une physionomie de ma sensibilité, ni écrire un roman du personnage que mes expériences de regard finiraient par dessiner (Didi-Huberman, 2018, p. 18).

Sim, em nome do duplo recusam-se tanto a inscrição da pura sensibilidade quanto a entrega ao puro literário.

Recusa irônica, já que a escrita, em *Aperçues*, inaugura, a meu ver, além da simbiose com a imagem, a possibilidade acentuada – ainda não verificada em textos precedentes do autor – de alguns marcadores do gênero ensaio: i. a inserção da subjetividade marcada pela alteridade constitutiva de Baudelaire; ii. a adesão a uma forma fragmentada e poética; iii. a elaboração metalinguística da inquietação não apenas relativa ao estilo que “borboleiteia”, mas à declaração de um projeto literário, embora denegado. Não sugerimos que *Aperçues* atenda a apelações contemporâneas, contra as quais Dillon adverte, sobre ser “o ensaio o novo romance” (Dillon, 2023, p. 14-15, tradução nossa).⁹ Entendemos o caráter literário como exercício de liberdade formal, o que “se poderia desejar da arte ou da literatura em geral” (Dillon, 2023, p. 14, tradução nossa).¹⁰

Logo, se “as experiências do olhar” não constroem um personagem, metonimicamente é o próprio olhar que se vai tornando personagem-conceito na ensaística didi-hubermaniana, antropomorfizado enquanto *aperçue*, a-personagem. Em suma, Didi-Huberman ressignifica o estatuto da imagem

⁸ Entende-se “grafema” segundo Souza (2002, p.113), como criação biográfica em que “não se acredita mais no estereótipo da totalidade nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole.

⁹ No original: “el ensayo la nueva novela”.

¹⁰ No original: “se podría desejar del arte o de la literatura en general”.

no ensaísmo de vertente literária, entre poesia e ciência, conferindo-lhe uma hibridez que tangeia o impossível do olhar em uma narrativa, que rastreia a forma visual da metamorfose, das percepções em devir: “*Il reviendrait justement à la littérature de savoir composer le récit de tels “changements invisibles à l’œil nu”*” (Didi-Huberman, 2018, p. 140).

O romance não escrito está inscrito num devaneio teórico-imagético que aspira a uma experiência total da literatura-imagem:

J’imagine un roman qui n’aurait pas comme héros un personnage quelconque, mais le devenir imperceptible lui-même [...], un récit de ce qui change à peine dans la matière, dans un visage ou dans un corps: ne semblent-ils pas demeurer les mêmes? Oui, mais ils sont en pleine catastrophe (Didi-Huberman, 2018, p. 140).

Essa catástrofe não seria a do ensaísmo de Didi-Huberman, alçado ao ponto de *Aperçues*, como a ensaiar o salto mortal da história e da filosofia da imagem no abismo medusante da escrita literária e da imago baudelairiana? Esse romance imaginado talvez apenas se insinuasse no ancoradouro da imagem, no sorvedouro da écfrase, no miradouro do ensaio... enfim, a *aperçue* faria suplêncnia simbólica ao ficcional, na qualidade de “*petit genre littéraire multiforme et sans projet*” (Didi-Huberman, 2018, p. 18).

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1975. v. 1.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 851-881.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Falenas. Ensaios sobre a aparição. Lisboa: KKYM, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Paris: Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna*. Lisboa: KKYM, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Minuit, 2018a.

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

DILLON, Brian. *Ensayismo*. Barcelona: Anagrama, 2023.

LACAN, Jacques. (1972-73). *O Seminário, livro 20*: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

STAROBINSKY, Jean. *Montaigne en mouvement*. Paris: Gallimard, 1982.

VILARINO, Júnior. “A Uma Passante” de Charles Baudelaire: os três tempos da imagem. Texto Poético, [S. l.], v. 18, n. 35, p. 21–45, 2022. DOI: 10.25094/rtp.2022n35a850. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/850>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Júnior Vilarino. Possui Licenciatura em Língua Francesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000), Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), Mestrado em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004) e Doutorado em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Atualmente, é Professor Associado de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal de Viçosa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Francesa e Literaturas de Língua Francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia e romance do século XIX, poéticas da modernidade, pós-colonialismo e homoerotismo. Suas pesquisas abordam especialmente as obras de Charles Baudelaire e Abdellah Taïa.

E-mail: jrvilarino@ufv.br

Declaração de Autoria

Júnior Vilarino, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 14/05/2024

Aceito em: 15/12/2024