

“O cisne”, de Charles Baudelaire: alegoria, transparência e opacidade

“*The Swan*” by Charles Baudelaire: *Allegory, Transparency and Opacity*

Júnior Vilarino

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Viçosa | MG | BR

jrvilarino@ufv.br

<https://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

Resumo: Situa-se o poema “O cisne” na estética inter-semiótica dos *Quadros parisienses*, seção incorporada à segunda edição de *As flores do mal* (1861), destacando-se sucintamente seus índices de picturalidade. Destaca-se, em seguida, a presença de uma dialética transparência-opacidade no processo de composição imagética descrito em *O pintor da vida moderna*. Postula-se, então, que tal dialética é constitutiva da alegoria, figura estruturante do poema baudelaireano, em que se conjugam elementos referenciais e significantes na construção de um quadro, ora transparente ora opaco, da Paris haussmanniana. Propõe-se, enfim, que as condições materiais da transparência e da opacidade, no poema, se relacionam com o contexto de violência política, censura artística e exclusão urbanística perpetradas pelo Segundo Império. Recorre-se teoricamente a Louvel, Didi-Huberman, Alloo e Hansen.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; poesia francesa; imagem; alegoria; transparência; opacidade.

Abstract: We point out the belonging of the poem “The Swan” to the intersemiotic aesthetics of *Parisian Scenes*, section incorporated into the second edition of *The Flowers of Evil* (1861) succinctly highlighting its pictorial indexes. Next, we highlight the presence of a transparency-opacity dialectic in the process of image composition described in *The Painter of Modern Life*. It is then postulated that such dialectic is constitutive of allegory, a structuring figure of the Baudelairean poem, in which referential and significant elements are combined in the construction of a picture, sometimes transparent and sometimes opaque, of Haussmannian Paris. Finally, it is



proposed that the material conditions of transparency and opacity, in the poem, are related to the context of political violence, artistic censorship and urban exclusion perpetrated by the Second Empire. Theoretically, Louvel, Didi-Huberman, Alloa and Hansen are used.

Keywords: Charles Baudelaire; french poetry; image; allegory; transparency; opacity.

Considerações iniciais

No ensaio *Images, malgré tout*, Didi-Huberman (2004, p. 223) destaca o condicionamento dos recursos materiais precários, bem como da violência característica da situação histórica, na fatura estética de quatro fotografias do crematório V dos campos de concentração de Auschwitz, realizadas clandestinamente por um detento desconhecido: “arrancar uma imagem desse inferno? Por demais impossível, pois a visão dessa cadeia monstruosa, complexa, parecia extrapolar qualquer possibilidade de registro”.¹ O filósofo enfatiza, assim, retirando do complemento de causa “malgré tout” (apesar de), a potência imagética daqueles clichês fotográficos, como se sua expressividade fosse a mais paradoxal resposta, pela via da linguagem, ao total e irrestrito aniquilamento empreendido por um regime de extermínio humano que lançou mão de dispositivos de destruição de provas capazes de atestar a sua existência.

A questão sobre a irrepresentabilidade de Auschwitz foi formulada por Adorno (1998, p. 26) nos seguintes termos: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Num tom irônico análogo a esse, Benjamin sublinhou o paradoxo de Baudelaire ter permanecido um lírico em plena terceira onda do industrialismo. Em certa medida, o que subjaz às concepções de Didi-Huberman sobre as quatro fotografias dos crematórios, de Adorno sobre a arte pós Auschwitz e de Benjamin sobre o lugar da poesia baudelaireana no contexto antilírico da ideologia industrialista, é que as condições de produção material do objeto de arte, em contextos históricos desumanizadores, não logram uma representação mimetista e transparente (Didi-Huberman, 2004), tendo sua fatura estética marcada pela precariedade de condições de produção, numa espécie de truísmo da privação, uma subjacência do irrepresentável, uma opacidade (Alloa, 2015) que exige um olhar interrogativo sobre os meios pelos quais seria possível construir alguma visibilidade.

A partir de tal problemática, é possível indagar em que medida a relação entre opacidade e transparência se manifesta no poema “O cisne” de Baudelaire, que o dedicou a Victor Hugo, quando este último se encontrava exilado por insurgência contra Napoleão III. A violência política e a ideologia urbanista haussmanniana do Segundo Império seriam, pois, em alguma medida, condicionantes potenciais do modo de produção das imagens alegóricas dos *Quadros parisienses*. As críticas nelas contidas a essa ideologia apelaram, então, a um leitor crí-

¹ «[...] arracher une image à cet enfer ? Impossible par excès, car la vision de cette chaîne monstrueuse, complexe, semblait dépasser toute tentative d'enregistrement.»

tico, que fosse além de uma janela aberta que acomodasse o olhar dirigido a cenas urbanas. A alegoria revelar-se-ia uma construção imagética fundada na “dialética transparência-opacidade”, propiciando a abertura da forma do poema à meta-representação das condições de formulação de um discurso sobre a situação de degredo de cidadãos malquistos na Paris saneada, burguesa e imperial.

A picturalidade de “O cisne” na estética dos *Quadros parisienses*

Com a inserção dos *Quadros parisienses* na segunda edição de *As flores do mal*, de 1861, Baudelaire, do ponto de vista poético, aplica a teoria do desentranhamento de algo poético à experiência transitória da vida moderna, tese que ele desenvolvia concomitantemente e se tornaria o cerne do ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863. Do ponto de vista político, com os novos poemas da seção acrescentada, o poeta lança um olhar crítico sobre o projeto urbanístico de Haussmann, apontando efeitos perversos seus, como o uso do trabalho humano empregado na construção da nova cidade, ou, ainda, a expulsão de determinados sujeitos do espaço urbano burguês e asséptico, de que Victor Hugo será o representante e a quem também foram dedicados “As velhinhas” e “Os sete velhos”, poemas igualmente elegíacos sobre a demolição da cidade antiga.

Do ponto de vista das condições de representação, a relevância dos *Quadros* está em fazer da alegoria não apenas um modo programático de figuração por imagens, mas em realçar o potencial alegórico, enquanto tropo linguístico-imagético, de propiciar, pelo método crítico e alusivo, não raro opaco, um intertexto com a história e o contexto político. Enfim, do ponto de vista imagético, os *Quadros parisienses* estabelecem um diálogo ecfrástico com *O pintor da vida moderna*, de cuja redação, inclusive, “O cisne” é contemporâneo, aportando à segunda edição de *As flores do mal* o estreitamento da relação entre texto e imagem. Esse interesse pictural se encontra assumido na escolha do vocábulo “quadro” para o título e desenvolvido por meio de variados outros dispositivos iconotextuais. Não que a dimensão pictural não estivesse presente nos 8 poemas publicados na primeira edição, de 1857, e alocados em 1861 nos *Quadros parisienses*, bem como na totalidade de *As flores do mal*. Portanto, a vocação pictural da poesia baudelairiana já lhe era intrínseca em seus primórdios. Contudo, os novos 10 poemas somados aos já existentes permitiram a intensificação da dimensão intersemiótica da obra. Essa dimensão conta com índices e dispositivos do iconotexto, sendo o título o primeiro que salta à vista, instaurando uma relação programada e sistemática com as artes visuais. Incontáveis marcadores da picturalidade apresentam-se em “O cisne”:

I

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago natal:
“Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!

Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!
(Baudelaire, 1985, p. 325-329).

No texto, o *topos* do olhar é desenvolvido à exaustão. Primeiramente, observa-se a ênfase na ação visual – expressa pelo verbo “ver” – de um *voyeur-flâneur*, em dupla valência temporal: no plano do enunciado, o sujeito poético avistou um fato corriqueiro: “Ali eu vi, certa manhã [...] um cisne que escapara enfim ao cativeiro”. No plano da enunciação, ele rememora o acontecido, conferindo-lhe registro e forma poemática: “só na lembrança vejo esse campo de tendas”. Essa ênfase sobre o ver origina-se, com efeito, de uma “motivação da descrição pictural”, uma disposição ao “(poder-dever-saber)/ver”, que extrapola o que seria, no texto literário, uma “descrição em geral” (Louvel, 2006, p. 210). Tratar-se-ia, pois, quanto ao cisne avistado, de relance, no meio do caos das quinquilharias da feira, de uma “imagem [que] sai bruscamente da sombra, durante uma caminhada” (Louvel, 2006, p. 211). O ver aqui comparece numa tripla temporalidade, conforme apontada por Vilarino (2002): i. a emergência abrupta do cisne no campo visual; ii. a atenção dirigida à imagem percebida (diacronia); iii. a memória atualizada, elaborada *après-coup*, enquanto rememoração, para a execução poemático-imagética (sincronia).

Ocorrem, igualmente, índices que Louvel (2006, p. 215) entende como “termos meta-picturais [que] precisarão os gêneros”, itens lexicais de uma atividade imagética que aproximam o poema da pintura de paisagens. Importa lembrar que a pintura de paisagens urbanas foi um gênero caro a Baudelaire, que intitulou “Paisagem” um dos poemas de *As flores do mal*. Enquanto crítico, nos *Salões*, também demonstra interesse pelo gênero, bem como nos poemas em prosa do *Spleen de Paris*.

Na paisagem de “O cisne”, verifica-se o “recurso aos dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem” (Louvel, 2006, p. 209), primeiramente, no comentário metapictural relativo à apreensão formal do espaço: “de uma cidade a história depressa muda”, ou, segundo o original, a forma de uma cidade (*la forme d'une ville*) aqui sujeita a uma mudança tradutória significativa; ou, ainda, por meio do uso de termo técnico visual: “uma imagem me oprime”, no lugar do qual cogitamos que “cena”, seu sinônimo teatral ou mais coloquial, pudesse figurar, e até mesmo “fato”; enfim, mediante a nomeação do gênero poético-figural: “tudo em mim é alegoria”, e igualmente do formato de objetos paisagísticos circundantes do acontecimento primordial: “capitéis e cornijas de esboço indeciso”. Assim, a forma cambiante e objetos apenas esboçados merecem a atenção do poeta e são nomeados com vocábulos técnicos por ele, como a despertar o olhar do leitor para a materialidade da imagem construída.

Nesse sentido, destacam-se igualmente marcadores arquitetônicos: além dos capitéis e das cornijas, “novos palácios, andaimes, lajedos, velhos subúrbios”, numa enumeração que muito lembra os repertórios e catálogos de imagens. Outro índice significativo no poema é a notação espacial da zona próxima ao museu, ao modo de uma descrição topográfica comparativa: “O novo carrossel” contrasta com “os bichos de uma feira” (*ancienne ménagerie*, no original); “novos palácios” contrastantes com o “Louvre”, referência à demolição, quando das obras haussmannianas, do antigo bairro Doyenné, que oferecia uma antiga ligação com esse

museu, ao qual foi acrescentada uma nova torre. Há igualmente itens linguísticos que reforçam a dimensão pictural da descrição: o uso frequente dos “imperfeitos franceses” (Louvel, 2006, p. 213), tempo verbal descritivo por excelência, desde a matriz latina com tal função, conservada igualmente em outras línguas românicas, como o português. A ação pretérita acabada do evento ótico: “Ali eu vi”, desdobra-se, portanto, sendo descrita por circunstâncias inacabadas em duração: “Ali havia outrora os bichos de uma feira”, seguida de imperfeitos que se demoram, justamente, no gestual do cisne: “arrastava, banhava”.

Outro marcador repertoriado na tipologia de Louvel (2006, p. 204) é a “tela servindo para a projeção do imaginário”. A tela-página do poema baudelaireano oferece suporte para o tratamento da forma imagética, a alegoria, que consiste em uma metáfora distendida na qual a visão do cisne se desdobra profusamente. Assim, formando um imenso painel, alegorias surgem do interior das outras, em *mise en abîme*, o que coloca o cisne em posição *sui generis* entre as muitas figuras humanas evocadas à lembrança do eu poético. Sujeito observador, o *flâneur* demarca o enquadramento, garantido pelo método de desentranhamento do eterno do contingente.

Se, diacronicamente, um foco tenta captar, em primeiro plano e entre a profusão de quinquilharias circundantes, a imagem do cisne fugidio, em seguida ele se expande num plano mais vasto, típico da paisagem, onde pinta as circunstâncias e o entorno da imagem. E após, num compilado inusitado de imagens desconexas, inúmeras imagens humanas, inseridas em cenários específicos, vão-se evocando. Mas como se concebe a imagem na *flânerie*, o que ela comporta de transparente e de opaco no seu museu de imagens a céu aberto e do aparato técnico para seu tratamento? Atentemos, agora, para essas questões, relacionando “O cisne” com a teorização baudelaireana sobre a produção da imagem desenvolvida em *O pintor da vida moderna*.

A imagem é intratável, em um primeiro tempo, no instante da captação do objeto em aparição efêmera; num segundo momento, devido à sua permanência precária e imprecisa na memória; num terceiro, em razão de sua transposição materialmente desafiadora (Vilarino, 2022, p. 30). O desenho resulta, pois, não clarividente, e embora se trate de gravuras feitas por Constantin Guys para ilustrar reportagens de guerras, Baudelaire não acentua seu valor documental, antes o poético e o imaginativo, o que se poderia considerar, do ponto de vista da demanda tácita da ilustração testemunhal, como um traço de opacidade. De fato, Baudelaire situa o artista em uma estética antfigurativa, a mesma que ele havia louvado na pintura de Delacroix. A imaginação é, pois, o cerne romântico a partir do qual Baudelaire concebe a imagem moderna enquanto espaço de um não apaziguamento visual. Ela é a deposição do olhar transparente.

Trata-se de “desenhos improvisados nos próprios locais” (Baudelaire, 1995, p. 855) imagens tão circunstanciais quanto os eventos que elas representam. Menos especialista e infinitamente mais curioso, o artista moderno encarnado por Constantin Guys “aspira os indícios e eflúvios da vida, as impressões tão vivamente coloridas” (Baudelaire, 1995, p. 856). Comparado ao ébrio e à criança, quando recebe a percepção, e a um homem viril, quando registra e relembra a imagem, o artista “homem do mundo” é caracterizado por um “pensamento sublime, acompanhado de um estremecimento nervoso” (Baudelaire, 1995, p. 856). A criação da imagem desloca-a do objeto, tornando opacos o representado e a representação, ferindo o princípio da identidade coesa, também deslocada: “é um eu insaciável do não-eu,

que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (Baudelaire, 1995, p. 857).

Ainda sobre a segunda etapa de abordagem da imagem, trata-se do momento correspondente à absorção e ao registro mnemônico das “paisagens da cidade grande, acariciada pela bruma ou fustigadas pelo sol” (Baudelaire, 1995, p. 858). Quer estejam encobertos, quer se exibam excessivamente, mostrados pela luz natural, os objetos desentranhados pelo *flâneur* contêm, pela própria condição material de sua contingência, certo grau de visibilidade dificultada, de opacidade ambiental. E dá-se a inscrição da percepção: “em alguns minutos, o poema que disso resulta estará virtualmente composto” (Baudelaire, 1995, p. 858). A imagem latente, portanto, esteve em estágio de opacidade em razão da virulência e da irracionalidade do ato de percepção. Abordando-a, o observador não estará de posse de nenhuma transparência. “Beleza estranha, alegrias efêmeras” (Baudelaire, 1995, p. 856), os objetos retidos restarão mais ainda ofuscados, agora em função de uma opacidade temporal estruturante, causada pela dinâmica do desaparecimento da visão no átimo que compreende sua efemeridade fenomênica.

O terceiro momento, da construção poemático-imagética, reitera a intratabilidade; o objeto final não será senão uma fantasmagoria, e o imagista deixará impressos sobre a imagem uma combinação dos traços da esquiva do objeto em se deixar apreender, da violência do gesto criativo e da resistência do material:

Curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando a água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. A fantasmagoria foi extraída da natureza (Baudelaire, 1995, p. 859).

Por meio de efeito e formas fantasmagóricos, a imagem surge dos escombros de uma memória opaca, tal qual o cisne, prestes a ser apagado da lembrança de um sujeito compelido à compulsão ao ver em ambiente urbano tão cambiante. Estabelece-se, então, um jogo de aparecimento e desaparecimento, em razão da impossibilidade tanto da visão quanto da expressão clarividentes, o que resulta em falseamento e ilusão do representado. A imagem concretiza-se enquanto expressão e impressão ao mesmo tempo, conceito comunicado e comunicante que se exprime, paradoxalmente, pelo que poderíamos chamar de um não-gênero, o esboço, levando-se em conta o critério da finalização e do acabamento. De fato, pela ótica da atividade imagista moderna preconizada por Baudelaire, qualquer estágio embrionário da composição, paradoxalmente, pode ser tomado pelo desenho terminado:

C. G. começa por indicações a lápis, apenas indicando a posição que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados em seguida por tons em aguada, massas de início coloridas vagamente, levemente, porém retomadas mais tarde e carregadas sucessivamente com cores mais intensas. No último momento, o contorno dos objetos é definitivamente delineado com tinta. [...] não se pode imaginar os efeitos surpreendentes que C. G. consegue obter com esse método tão simples e quase elementar, que tem incomparável vontade de fazer, em qualquer etapa de sua progressão, com que cada desenho pareça suficiente-

mente acabado. Alguém dirá que isso é um esboço, se se quiser, mas um esboço perfeito (Baudelaire, 1995, p. 863).

Esboçar é assumir uma concepção estética consciente de que a matéria, em sua fonte mesma, é resto, apagamento, e de que seu tratamento deve prezar o caráter fragmentário na totalidade formal. A matéria, em vias de apagar-se, é aquilo de que se trata, pontualmente, num poema como “Une charogne”: “As formas apagavam-se e não passavam de um sonho” (Baudelaire, 1975, p. 32).² Quanto à ênfase nas “formas esboçadas”, cabe lembrar que, no envio do poema a Victor Hugo, Baudelaire juntou uma nota assaz reveladora, que inscreve a captura e o registro da emergência do cisne sob o signo da representação espacial e temporalmente instantânea, como se, ao fim e ao cabo, a forma de “O cisne” contivesse os traços de uma imagem subitamente composta:

O importante para mim era dizer rapidamente tudo o que um acidente, uma imagem, pode conter de sugestões, e como a visão de um animal sofrendo conduz o pensamento a todos os seres que amamos, que estão ausentes e sofrem, de todos os que estão privados de algo irrecuperável (Baudelaire, 1975, p. 1007).³

Evidentemente, trata-se de uma polidez baudelaireana, dirigindo-se a um poeta da envergadura de Hugo, mas a avaliação do poema enquanto uma espécie de esboço sugere a importância concedida por Baudelaire a imagens que ilustram em si mesmas os estágios do pensamento e os processos da representação.

Vale destacar que a redação de *O pintor da vida moderna*, entre novembro de 1859 e fevereiro de 1860, é muito próxima da primeira publicação do poema, a 22 de janeiro de 1860, no hebdomadário *La causeur*. Desse modo, a ênfase baudelaireana no esboço sugere que, em seu pensamento teórico e sua práxis poética, preocupações relativas à imagem revelam-nos que ela consiste num construto dinâmico, insurgente, móvel, segundo um regime de “anarquia” (Baudelaire, 1995, p. 862). O anárquico da imagem diz respeito aos artistas que pintam de memória, subvertendo e negligenciando a gama de detalhes do modelo. Essa pintura circunstancial seria, a nosso ver, uma subversão à autoridade do próprio objeto fenomênico, o cisne na fatura do poema, descentrado de sua função imagética primeira para que outras imagens se façam ver. Sem centro irradiador do sentido e sem linguagem que possua o poder de apaziguar o olhar, “O cisne”, entre transparência e opacidade, faz da anarquia alegórica o cerne da sua potência imagética.

Como se pode perceber, o processo de criação da imagem traz à superfície da própria imagem sua imageidade, isto é, representa sua intratabilidade, o processo turbulento de produção: o que se vê denuncia o processo do ver. Isso é válido não apenas para a esfera do produtor da imagem, mas também para o receptor, que Baudelaire admoesta a compartilhar o modo de produção de Constantin Guys a fim de entender o processo do artista:

² Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve.

³ Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable.

Eu exortava meu leitor ainda há pouco a que considerasse C. G. como um eterno convalescente: para completar sua inteligência, considere-o também como um homem-criança, como um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é embotado (Baudelaire, 1995, p. 857).

É preciso saber ver na imagem algo que extrapola o representado, ou seja, “o modo de formação do pensamento”, a sua porosidade à percepção infantil, irrefletida, das influências do ambiente. Entre o pintar e o como pintar, de que a imagem guarda traços, entre o ver e o como ver, ao qual o imagista confronta o olhar do apreciador, o método baudelaireano “desvia a atenção do mundo representado para o mundo representante” (Louvel, 2006, p. 209). Em analogia com o apreciador das imagens de Constantin Guys, o leitor de “O cisne” deverá olhar para a extensa alegoria do cisne como quem olha para a forma cambiante de Paris, pois, metaimageticamente, o sujeito lírico admoesta-o a isso. Em vez de pressupor a captação/leitura da “imagem amistosa” (Benjamin, 1989, p. 36), o sujeito poético propõe uma espécie de pacto insubmisso de leitura em que o *flâneur*/leitor codifica o processo imagético mediante “arrebatamento” e “choque” (Benjamin, 1989, p. 43).

Aliás, o leitor suposto por Baudelaire é aquele em cuja inteligência o poeta jamais fomenta complacência com a imagem e o próprio autor, uma vez que o fustiga e se deixa fustigar, provocando-o à indolência contra a própria obra, como faz no poema “Ao leitor”, prefácio às *Flores do mal*. Essa provocação de abertura dá o tom ao livro por meio de imagens horripilantes do *Ennui*, que o poeta não deseja apenas que assustem o leitor, mas possam tornar-se o meio pelo qual ele chegue a formular um pensamento: o que causa pavor não são imagens, mas o que delas mesmas retorna à percepção do mal-estar constitutivo de quem olha. O sujeito lírico, no poema de abertura de *As flores do mal*, desmascara o leitor que queira passar uma imagem encobridora da melancolia, como numa intuição metapsicológica mediante a qual Baudelaire estivesse a dizer, como disse Lacan (2005, p. 178), ser a angústia o afeto que nunca mente.

Logo, a opacidade da imagem desencadeia uma revelação do ser em sua incapacidade de atribuir às imagens a condição de fantasia ou fetiche do objeto que substituem. Nesse sentido, num poema elegíaco à velha Paris, em vias de desfiguração, e ao exílio político do poeta Victor Hugo, é menos o *pathos* da imagem do cisne fugidio que se objetiva do que a percepção pelo leitor de um expediente de linguagem, a alegoria, que se revele capaz de dar forma à condição dos expatriados das pretensas benesses da cidade haussmanniana e do regime de Napoleão III.

Em contextos de perda e privação, como a sociedade do Segundo Império, marcada pela ditadura cerceadora da vida pública e artística, da perseguição a sujeitos com ideais republicanos e progressistas, da falácia do direito à cidade urbanizada, da produção de uma periferia urbana, enfim, do autoritarismo, valer-se da opacidade para veicular imagens de protesto e rebeldia contra a ordem vigente representa algo muito além de uma mera burla à censura. Significa optar por uma linguagem de estofo crítico, sem pretensão de vidência, por uma imagética que recusa a complacência e a comiseração do sujeito que olha, que apela não para seu poder de decifração, mas para o descortinamento das precárias condições materiais da sua produção, isto é, sua cifração. Essa abertura no cerne da imagem é antípoda da janela, trata-se menos de acomodação do que de incômodo.

Baudelaire, Louvel, Alloa, Didi-Huberman: opacidade e transparência

Os textos aqui explorados quanto às relações entre opacidade e transparência dialogam em suas singularidades. Provavelmente o mais inusitado quanto à metodologia seja *A descrição pictural*, de Louvel. Ao contrário dos outros dois, que adotam uma perspectiva marcadamente fenomenológica, esse texto dedica-se à construção de uma tipologia dos marcadores de picturalidade de uma descrição literária, que a revestem de uma identidade “pictural”, tipologia esta da qual nos valemos precedentemente.

Entretanto, Louvel (2006, p. 204) recorre brevemente ao olhar da fenomenologia para abordar um dos índices que elenca, qual seja, o olhar do sujeito observador em descrições picturais, quando ele não usufrui de um enquadramento ideal, “o topos da janela e suas variantes, situações elevadas de onde se goza de uma bela/boa vista”. O índice relativo aos “lugares estratégicos do descritivo de espaço” compreende não necessariamente os *topoi* físicos do olhar, mas também um espaço mental projetivo: “No caso da descrição pictural, tratar-se-á menos de transparência do que de uma tela servindo para a ‘projeção’ do imaginário” (Louvel, 2006, p. 204).

Essa modalidade híbrida de elementos transparentes e opacos se aplicaria ao método imagético de “O cisne”, no qual se declinam inúmeras imagens a partir de uma imagem primária, a da ave fugidia, numa complexa trama de alegorias, temporalidades e espacialidades distintas, sincrônicas e anacrônicas, mediante uma abertura do imaginário do *flâneur*. A imagética expandida da alegoria abarca a associação livre rememorativa de inúmeros sujeitos (mitológicos, históricos, ficcionais) em situação de degredo, com a agregação das cenas plásticas em que se acham.

A proposta de Alloa caminha no sentido de superar a dicotomia entre transparência e opacidade. Para o autor, uma concepção de arte mais identificada com a ausência do sentido, como a de Donald Judd, cuja “obra coincide com a sua identidade material” incorrerá na “dicotomia entre matéria e forma” (2015, p. 14) contra a qual ela se opusesse. Pautando-se em Louis Marin, o teórico concebe uma dialética entre o visível e as condições do ver: “Janela aberta, a pintura da representação permite a *visibilidade*, corpo opaco, ela garante a *lisibilidade*” (Alloa, 2015, p. 14). Trata-se, pois, de supor na imagem, a um só tempo, seu traço de ser e seu traçado material, num “duplo registro unificante da ontologia e diferenciador da semiologia” (Alloa, 2015, p. 14). Na dialética do um e do outro, a imagem, em Alloa (2015, p. 14-15), “será pensada sucessivamente na transitividade transparente e na sua intransitividade opaca”, e o autor remeterá à semântica de vocábulos nomeadores de figuras retóricas gregas para ilustrar sua proposta dialética, pensando a imagem “como simples *alegoria* (‘allos agoreúein’, diz o Outro) e como pura *tautologia* (‘tautó légein’, diz o Mesmo)”.

A menção à alegoria corrobora a hipótese que construímos relativa à opacidade constitutiva desse tropo imagético na estética de *As flores do mal*, notadamente no poema “O cisne”, no qual a opacidade ocorreria em dois níveis: pelo expediente alegórico propriamente dito, que associa sub-alegorias incongruentes entre si, o que, se nos reportarmos a Hansen (2006, p. 67), “embaraça ou mesmo impede a continuidade na compreensão do conceito”; pela reflexão metalinguística, que remete ao próprio procedimento: “tudo em mim é alegoria”.

Quanto a Alloa, para chegar a tal proposta e sua justificação filosófica e retórica, ele parte de uma fotografia de Keith Cottingham, integrante da série *Retratos fictícios*, reproduzida

no texto (2015, p. 6). A imagem de três adolescentes, “ligados entre si por uma perturbadora gemeidade” ludibria o olhar, pois é pretensa a “unidade do sujeito representado, [a qual] se difrata em um polimorfismo inquietante” (Alloa, 2015, p. 6). A ontologia da imagem é questionada, a questão do sentido retorna ao sujeito que olha, não apenas gerando opacidade, mas fazendo da opacidade o próprio cerne enunciativo e material da fotografia: “Inegavelmente, os *Retratos fictícios* de Cottingham provocam. Ao desligar o mecanismo identificador e confundir o automatismo da atribuição” (Alloa, 2015, p. 8).

Esses últimos termos, referentes aos princípios da identidade e da semelhança, são igualmente pertinentes para o processo de significação da alegoria em “O cisne”. O procedimento fundamenta-se na analogia entre o cisne fugidio, entrevisto pelo *flâneur*, e sujeitos expatriados, aprisionados, privados de bem-estar emocional, por ele evocados. No poema, dividido em duas seções, com sete e seis estrofes respectivamente, pode-se considerar que a opacidade está presente no nível do (des)vendamento da imagem, anunciada e focalizada no título no qual se faz visível, mas sem ser explorada no início do poema, retornando apenas na quinta estrofe da primeira seção. Esse apagamento momentâneo expressa a dialética mesma do aparecimento-desaparecimento. Ademais, Louvel (2006, p. 207) propõe que, na descrição pictural, “o título pode beneficiar-se de um certo suspense”.

Quando ressurge, a imagem não mais será descrita ou exibida aos olhos do leitor, mas o sujeito poético precisará o contexto de seu surgimento e da sua construção poemática, ou seja, o *flâneur* salientará o quão foi ocasional ter avistado aquela ave e o quão lhe é custoso rememorar tal evento na dinâmica da memória do andarilho de uma cidade cuja forma e cujas paisagens mudam radicalmente. Apenas, então, o leitor descobrirá tratar-se de um fato corriqueiro, a fuga de uma ave, entrevisto pelo sujeito lírico numa andança pela região do Carrossel.

De fato, a primeira seção consiste, sintaticamente, em um discurso direto e narrativo dirigido à Andrômaca, cujo nome é posto em vocativo, sendo a primeira palavra do texto. A personagem da guerra de Tróia é uma das seis imagens associadas à do cisne. Do ponto de vista da coesão textual ortodoxa, bem como da progressão linear da narrativa, revela-se demais insólito que a imagem associada (Andrômaca prisioneira de Pirro) anteceda a imagem originária (o cisne escapando da gaiola). Aqui, Baudelaire faz uso da linguagem onírica, do método de associação livre, com coesão e coerência próprias, intrínsecas a um funcionamento poético, gerador de opacidade, e não mimético, garantidor da relação de precedência do referente.

Outro índice relevante de opacidade é o comentário sobre as transformações arquitetônicas de Paris, na segunda estrofe, quando o sujeito localiza o espaço da travessia do Carrossel. A ruptura ocorre, primeiramente, porque o comentário irrompe na fala do eu lírico enquanto ele se dirige à Andrômaca, solidário a sua situação de prisioneira. Em segundo lugar, resulta também opaca a transferência abrupta do ambiente fluvial do Simeonte, no qual Andrômaca verte lágrimas, para o ambiente parisiense com suas referências. Outro efeito de opacidade é conseguido com mais uma passagem repentina da referência espacial, que ilude o leitor (transparência relativa à geografia urbana), para a provocação de que esse último é alvo quanto à natureza cambiante e à materialidade do espaço, que ele vê, tão somente, na materialidade do texto (opacidade, que converte em literário e descontínuo o literal contido no referente urbano).

Nas estrofes terceira e quarta, o *flâneur* repertoria elementos da arquitetura antiga da cidade, assim como faz alusão aos animais enjaulados que dividiam espaço com as quinquê-

lharias da feira que havia na região. A imagem zoológica, oferece, então, inserida no bricabra-que confuso, uma primeira imagem que o leitor possa associar ao cisne, mas o animal ainda está ausente da cena. Assim, transparência e opacidade novamente relacionam-se. Na quinta estrofe, por fim, o eu lírico reporta a visão do cisne, primeiro traço de unidade e identificação com o título. Mas o que é uma promessa de transparência acaba por revelar-se insólito, esteticamente falando, pela imagética alegórica, que subverte a simbologia clássica do cisne. O cisne baudelairiano é um prisioneiro em fuga, espalmado na “pavimentação seca”, mergulhando suas “asas na poeira”, “perto de um riacho sem água”, dizendo agonicamente à água que chovesse e ao trovão que trovejasse.

A imagem é do maior desespero e aniquilamento, expressa a impossibilidade de sobrevivência num lugar inóspito, o que descaracteriza a representação simbólica clássica e nobre do cisne. O símbolo converte-se em alegoria, inserida no imaginário romântico do rebaixamento humano e da morte. Outra representação dessa ave ocorre em *As flores do mal*, no soneto “A beleza”, pertencente à seção *Spleen e Ideal*, no qual o cisne simbólico converte-se em metáfora do fazer poético formalista: “Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve” (Baudelaire, 1985, p. 145). Porém, o cisne alegórico provoca quebra de expectativa, boicote ao repertório usual, por meio de arbitrariedade e singularidade, as quais exigem do leitor a reformulação de uma imagem cristalizada e universal, provocando seu museu imaginário. O cisne alegórico é antimimético: “Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência” (Hansen, 2006, p. 19). A não aparência, enfim, na sétima estrofe da primeira seção, reside na ironia da situação e no opaco da imagem: “o céu cruelmente irônico e azul” contrasta com a condição aviltante do pássaro, que a Deus “lança[va] um desafio agônico”.

Imagem postergada, o cisne é inicialmente mero título, elemento pretextual, que permite identificar o referente, mas “desliga o mecanismo identificador”, pois descobrir-se-á um cisne opaco para o padrão simbólico; propõe uma primeira significação, mas “confunde o automatismo da atribuição” (Alloa, 2015, p. 8). Imagem adiada, somente num *après coup* o cisne será desvendado, como na linguagem do inconsciente, como nas estéticas *non sense*, para então figurar como imagem não mais parcial, na visualidade introduzida pelo título, mas devolvendo ao olhar uma inquietação relativa às condições adversas em que a ave surgiu e foi composta.

Passa-se, então, à segunda seção do poema, iniciada por uma ruptura narrativa: o eu lírico retoma o tema das mudanças arquitetônicas de Paris, opondo-as à imutabilidade de sua melancolia. Entre transparente e opaca, a ruptura é também manutenção, já que retoma o tema da cidade, tratado na primeira seção. Entretanto, nessa mesma estrofe, estará compreendido um comentário metaimagético, disruptor da unidade figurativa e anunciador do procedimento poemático empreendido: “tudo em mim é alegoria”, no terceiro verso. O *enjambement*, na passagem ao quarto, dá-se pela concatenação da conjunção, que introduz o tema da memória: “e essas lembranças pesam mais do que rochedos”.

Aqui, o elemento mineral antagoniza o protagonismo dos elementos arquitetônicos e de construção civil, preponderantes na cena urbana desenhada, o que provoca um efeito de choque, denotando opacidade. Por outro lado, coordenados sintaticamente em dois versos, a alegoria e a memória, associada ao peso das lembranças, revela a espessura histórica que a alegoria é capaz de suportar imagetivamente. Essa é, por excelência, a imagem baudelairiana: a sobrevivência, a evocação de um passado distante na forma de uma imagem moderna, o que

se verifica em poemas como “A uma passante”: “efêmera beldade / cujos olhos me fazem nascer outra vez / não mais hei de te ver senão na eternidade?” (Baudelaire, 1985, p. 345); e “Paisagem”: “Pois que estarei entregue ao voluptuoso alento / de relembra a Primavera em pensamento” (Baudelaire, 1985, p. 317). Portanto, em razão de sua espessura histórica, sua dialética temporal, a ampla alegoria do cisne evoca o perdido para sempre, “o que o tempo não traz nunca mais”, como está dito na quinta estrofe.

Assim, enquanto índices opacos, o perdido, o evocado, o disruptivo, o associado, o sugerido, irrompem na extensa e espessa montagem alegórica. São opacos em dois sentidos: socialmente falando, por serem disruptivos da homogeneidade e da universalidade pressupostas na ideologia e na imagética da cidade ideal haussmanniana; e textualmente falando, pois, no universo poemático, encadeiam-se ainda que pertençam a universos imagéticos incongruentes entre si. Na cadeia associativa, as faces dos degredados (o cisne, Andrômaca, a negra, os órfãos, os marujos esquecidos, os párias, os galés, os vencidos) declinam-se em modalidades singulares de degredo, análogas e *sui generis* entre si, como os rostos dos adolescentes de Cottingham. Assim como nos retratos desse fotógrafo, de cuja percepção ele ironiza a compulsão à semelhança, convertendo-a num princípio de similitude, os rostos do poema desconcertam pelas razões tão divergentes e aproximativas que os tornam refugio no tecido social e urbano da nova cidade asséptica. Alloa (2015, p. 10), retomando o sentido do *simul* latino, falará da imagem pretendente, que “faz simulacro, faz ‘como se’”.

As faces dos degredados do poema e o cisne são símiles uns dos outros, numa montagem feita de ruptura e continuidade, imagens e metaimagens, similitudes e incongruências, mito e história, progressão narrativa e textualidade truncada. Essa constituição aproxima a forma alegórica do poema da *mala affectio*, alegoria vista pelos clássicos como “inconsequência das coisas, [que] produz hibridismos ou monstros retóricos, juxtapondo determinações distantes, inadequadas, heteróclitas” (Hansen, 2006, p. 67).

A anáfora do verbo “penso”, quatro vezes empregado, fala de uma radicalidade, desejo de ir além dos limites da similitude, da linguagem e da memória. Assim, o sujeito poético resiste ao acabamento de sua imagem, sugerindo deixá-la em estado de esboço, o “esboço perfeito”, como faz o imagista em *O pintor da vida moderna*. Recusando-se a pôr um fim à sua alegoria, ele estende a metáfora às raias do impensável: “Penso em outros mais ainda!”. É significativo que num poema alegórico sobre a alegoria, a palavra “outro” tenha a palavra final e remeta, paradoxalmente, ao início de um processo mental e linguístico infinito e inacabado.

Não seria desarrazoado sugerir aqui a técnica e a estética do *work in progress*, o que só reforça a relevância do pensamento imagético de Baudelaire para a compreensão de fenômenos estéticos contemporâneos relacionados com a transparência e a opacidade. Cabe ao leitor, então, indagar a obra sobre quais seriam aqueles outros, aludidos, mas não referenciados, ausentes e presentes, pensados e impensáveis, que o alegorista lança no espaço sideral da página e que gravitam em torno de um núcleo, onde estão o cisne e Victor Hugo exilado.

O impensável baudelaireano revela a dupla face de uma imagem contra o esquecimento e a ofuscação da situação política periclitante em que se encontravam sujeitos expatriados, simbólica e efetivamente, dos quais o poeta Victor Hugo é o representante historicamente lembrado. Desse modo, pensar adquire a valência da imagem pensante concebida por Alloa (2015, p. 9), pois sua “pensatividade” extrapola tanto o enunciado dos expatriados representados, quanto o espaço memorial e visual do *flâneur*, uma vez que este instiga as possibilidades do impensável aos olhos do leitor: “a ‘pensatividade’ só desenvolve

realmente sua força quando não realça mais o sujeito representado, mas quando se difunde e afeta tudo que a cerca”.

O duplo regime do impensável poderia ser abordado à luz do inimaginável didi-hubermaniano. Para o autor de *Images, malgré tout*, o paradoxo inerente às quatro fotografias feitas nos crematórios de Auschwitz reside na sua capacidade de dar materialidade ao inimaginável programado por um dispositivo de esquecimento, ou seja, ao vazio representacional fruto do aniquilamento da linguagem pela ideologia nazista genocida. Trata-se, pois, de “quatro refutações arrancadas de um mundo que os nazistas queriam ofuscado: isto é, sem palavras e sem imagens” (Didi-Huberman, 2004, p. 228).⁴

Em Baudelaire, o fato desencadeante da imagem é o exílio arbitrário de um poeta, retirado das esferas pública, política e literária pelo ditador imperialista. A violência política é uma violação do corpo do poeta exilado, da sociabilidade, da palavra e da arte. O impensável aqui diz respeito ao estarecimento do próprio Baudelaire, que registrou em textos o repúdio por haver testemunhado a conquista da revolução de 1848, mas ser constrangido a assistir, em 1861, ano da segunda edição, à plena consolidação do “regime de exceção” que o golpe de Napoleão III havia imposto em 1852. É impensável também que Hugo, politicamente conservador antes do golpe de Estado, entusiasta da eleição de Napoleão III à presidência, se tenha levantado como um de seus ferrenhos opositores. Estamos, pois, na seara política e histórica do impensável, em um país que havia experimentado a segunda República e se via, então, sob as botas do imperialismo autoritário.

Guardadas as devidas proporções, uma analogia poderia estabelecer-se com o inimaginável apontado por Didi-Huberman (2004, p. 227) no contexto dos campos de concentração, com relação à crença e ao convencimento de sua existência real: “Se um resistente judeu de Londres – que trabalhava enquanto tal em círculos supostamente bem-informados – pode admitir que era, naquela época, incapaz de imaginar Auschwitz ou Treblinka, o que dizer então do resto do mundo?”.⁵

O inimaginável que se imagina está calcado, pela ótica de Didi-Huberman (2004, p. 234) num “duplo regime”, que estrutura não apenas o funcionamento das quatro fotografias do campo de concentração, mas de “qualquer imagem”. Esse funcionamento diz respeito tanto à identidade do objeto representado, quanto às condições materiais da representação. Com relação a essas últimas, Didi-Huberman reforça o papel relevante e impossível de ser negligenciado da contingência espaço-temporal (a precariedade material da produção dos fotogramas em ambiente clandestino e inadequado a tomadas de vista) na constituição da enunciação das quatro imagens escassamente produzidas.

Desse modo, o que é forçosamente opaco, pelas condições mesmas da política (imagens de perigo para a vida do fotógrafo, uma vez flagrado) e do ambiente (imagens subterrâneas e sem ângulo propício), converte-se, ironicamente, num discurso imagético testemunhal: “Cada sequência constrói uma resposta específica às dificuldades de visibilidade: arrancar a imagem escondendo-se na câmara de gás, arrancar a imagem escondendo o aparelho na

⁴ “quatre réfutations arrachées à un monde que les nazis voulaient offusqué: c’est-à-dire sans mots et sans images”.

⁵ “Si un résistant juif de Londres – travaillant à ce titre dans des cercles supposément bien informés – peut admettre qu’il était, à l’époque, incapable d’imaginer Auschwitz ou Treblinka, que dire alors du reste du monde?”.

mão ou na roupa” (Didi-Huberman, 2004, p. 234).⁶ Tem-se, então, uma dialética do transparente-opaco no campo da produção, que se estende ao campo da recepção e da constatação:

Verdade (estamos irrefutavelmente, diante disto, como no olho mesmo do furacão) e obscuridade (a fumaça esconde a estrutura das valas, o movimento do fotógrafo deixa vago e quase incompreensível tudo o que acontece no bosque de bétulas) (2004, p. 234).⁷

A opacidade, enquanto enunciado e enunciação, deriva do conjunto de condições políticas adversas e desumanizantes, da posição do corpo do fotógrafo, da materialidade precária do aparato, do espaço constrangido, do ponto de tomada impróprio. Evidentemente, não podemos atribuir ao contexto de Baudelaire o mesmo grau de impossibilidade material e terror político. O poeta não correu risco de vida na produção de seu poema. Aliás, à altura, ele já se havia desengajado da luta política, tendo sido um dos ferventes revoltosos de 1848. É fato que a violência do Segundo Império está longe do genocídio praticado pelo nazismo. Por outro lado, além do exílio, há registros de muitas mortes entre os insurgentes, como a de Ailhaud de Volx, deportado à Guiana e ali guilhotinado, entre tantos outros que dali não mais regressaram à França.

A Baudelaire tampouco se impõem, explicitamente pelo menos, coerções sobre sua matéria poética. Entretanto, não se trata, nem de longe, de um ambiente seguro para a expressão de ideais libertários, de uma arte crítica da política ditatorial e da cultura puritana que marcaram o Segundo Império. Por isso mesmo, em 1857, ano da primeira publicação, *As flores do mal* haviam sofrido um processo judicial por ultraje à moral pública. Ou seja, em 1861, ano da segunda edição, o poeta já estava experimentado em matéria de política de repressão à arte. Mas, ironicamente, “O cisne”, assim como “As velhinhas” e “Os sete velhos”, que só constam desta última edição, nos *Quadros parisienses*, são poemas de oposição política, que atacam Napoleão III criticando a ideologia urbanística de Haussmann. Pode ser que nenhuma ameaça mais efetiva de censura pudesse pairar sobre os *Quadros parisienses*, uma vez que o projeto de urbanização contou com uma máquina de capital potente, que, embora já desse sinais de crise por volta de 1860, consistia em uma ideologia urbanística fortemente arraigada no imaginário social.

Por que, então, haver concebido uma linguagem um tanto cifrada para o poema? Aqui duas razões se combinam: de antemão, a política não deixou de impor ao poeta certos pruridos quanto à expressão deliberada de opinião crítica; nisto ela atua, em alguma medida, na dinâmica da opacidade de “O cisne”. A segunda razão a ser levantada diz respeito à teoria e à práxis imagéticas de Baudelaire, em cujo fundamento se encontra a recusa da linguagem dos sentidos manifestos, bem como dos discursos de tribuna e de comiseração social. Seu engajamento é sutil, mas está disseminado pelos poemas dos *Quadros parisienses*, que trazem, por exemplo, críticas à precarização do operariado nos canteiros de obras da Paris urbanizada,

⁶ “Chaque séquence construit une réponse spécifique aux contraintes de visibilité : arracher l’image en se cachant dans la chambre à gaz, arracher l’image en se cachant l’appareil dans sa main ou son vêtement”.

⁷ “Vérité (nous sommes irréfutablement, devant cela, comme dans l’œil même du cyclone) et obscurité (la fumée cache la structure des fosses, le mouvement du photographe rend flou et presque incompréhensible tout ce qui se passe dans le bois des bouleaux)”.

como em “O cisne”, no qual os trabalhadores são aludidos: “quando ao céu frio / E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira / Levanta no ar silente um furacão sombrio”.

Não seriam estes sujeitos, assim como o poeta, na condição de expatriados da e na cidade, referentes potenciais para aqueles “outros mais ainda” aludidos no fim do poema? Logo, entre opacidade e transparência, referências e alusões, mito e história, “O cisne” é uma “imagem que oprime”, alegoria sobre a alegoria, que “arranca” – para usarmos uma imagem didi-hubermaniana – da opressão política a materialidade pensante de suas próprias condições.

Se os detratores de Didi-Huberman o acusaram de enfatizar a natureza imagética, apesar de tudo, das fotografias em nada documentais dos crematórios nazistas, talvez poetas e artistas mais explicitamente engajados, à la Hugo, exigissem de Baudelaire um ataque mais frontal e transparente ao aburguesamento e ao saneamento humano da cidade haussmanniana. Baudelaire, porém, pressupõe um público leitor crítico, cuja consciência não seja despertada pelo *pathos* da mensagem, pela versão comunicante da imagem, mas pela estranheza da forma. Quanto mais inimaginável e pensante, quanto mais impensável, mais um dito demanda formulação, uma imagem, contorno e esboço, indagando o vazio.

Referências

ADORNO, Theodor A. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 7-19.

ANCEAU, Éric. Le coup d’État du 2 décembre 1851 ou la chronique de deux morts annoncées et l’avènement d’un grand principe. *Parlement[s]*, Revue d’histoire politique. v. 2, n. 12, p. 24-42, 2009. DOI : <https://doi.org/10.3917/parl.012.0024>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-parlements1-2009-2-page-24.htm>. Acesso em: 08 jul. 2024.

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

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1975. (v. 1).

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BARROSO, Ivo (org.). *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 851-881.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas III.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2004.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Hedra/Editora Unicamp, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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.

VILARINO, Júnior. “A uma passante” de Charles Baudelaire: os três tempos da imagem. *Texto poético*, 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: 26 jan. 2025.