

“AS JANELAS”, DE CHARLES BAUDELAIRE: RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E IMAGEM NO OITOCENTOS

DOI:10.47677/gluks.v24i3.501

Recebido: 05/09/2024

Aprovado:11/11/2024

VILARINO, Júnior ¹
OLIVEIRA, Isabela Santos ²

RESUMO: Inserida no contexto de mudanças técnicas que impactaram as artes no século XIX, a literatura de Charles Baudelaire (1821-1867) torna-se receptiva ao diálogo com as imagens, podendo-se constatar o caráter imagético/pictorial de seus poemas. Neste artigo, formula-se a hipótese da intensificação das relações entre literatura e artes visuais nesse período, proporcionada por novas maneiras pelas quais a imagem se inscreve no imaginário artístico e social. Desse modo, busca-se, mediante a análise da obra poética e ensaística do escritor francês, levantar índices picturais que ilustram tal perspectiva analítica. A metodologia perfaz, assim, um breve estudo das aberturas intersemióticas presentes em sua obra, notadamente no poema “As Janelas”, inserido na coletânea *Pequenos poemas em prosa* (1869), com base na tipologia iconotextual de Liliane Louvel. Tal discussão, fundamentada pelos estudos de Philippe Hamon e Walter Benjamin, traçará um panorama das relações entre modernidade e representações imagéticas na literatura produzida no Oitocentos. Espera-se, enfim, situar a estética baudelairiana no contexto do século XIX, relativamente à intensificação da intersemiose texto-imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire, Literatura do século XIX, Poesia Francesa, Literatura e Imagem.

Considerações Iniciais

Todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos.
(Baudelaire, *Salão de 1859*)

¹ Doutor em Letras Neolatinas - Estudos Literários Franceses pela UFRJ. Professor Associado de Literatura Francesa na Universidade Federal de Viçosa (UFV). E-mail: jrvilarino@ufv.br. Orcid iD: <http://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

² Graduada em Letras pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Pós-graduanda em Literatura, Artes e Filosofia pela PUCRS. E-mail: isha.oliveira@gmail.com. Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0003-1745-851X>

O século XIX, segundo o historiador Philippe Hamon (2007), assiste a uma “promiscuidade das imagens”³, e o sujeito, neste período de produção e circulação superabundante de imagens, experimentou uma atração profunda pela visualidade. Na literatura, na pintura e nos eventos da vida moderna, a emergência pulsante do imagético está intimamente ligada a transmutações do conhecimento, cujas modalidades de construção e divulgação visuais se amplificaram. Assim, panoramas, museus, vitrines, daguerreótipos⁴, exposições, salões, livros ilustrados, jornais, cartões postais e fotografias consistem em novos lugares, técnicas e objetos ligados à visualidade, o que ocasiona mudanças profundas nas relações sociais com a imagem.

No plano das ações cotidianas, por exemplo, as viagens de trem passam a permitir novas experiências de captação ótica ao sujeito espectador, numa sociedade que passará a ser marcada pelos deslocamentos e pela velocidade. A alteração da percepção das paisagens vislumbradas pelo viajante deve-se a uma intensa abreviação temporal entre as tomadas de objetos, cujas imagens se filtram e desnaturalizam pela atividade frenética do olhar. Nesse contexto, a circulação de informações também se modifica: a consolidação e a popularização da presença dos periódicos são seguidas pela invasão da imagem no campo tipográfico – ilustradores se puseram a trabalhar como correspondentes, e suas produções figuraram nas páginas antes preenchidas, majoritariamente, por textos. Dessa maneira, o discurso da imprensa também se torna índice de aguçamento das experiências imagéticas do indivíduo. O jornal começa a exigir uma modalidade de olhar apta a lidar com a disposição do texto e da imagem em suas páginas, de modo a alterar experiência física da leitura, ziguezagueando o próprio movimento da vista ao percorrer o papel, possibilidade, aliás, que Mallarmé desenvolveria amplamente, anos depois, em seu poema visual *Um Lance de dados* (1897).

Nesse momento, na esfera das produções artísticas, o choque entre o paradigma racionalista, ora tão consolidado, e a insurgência da estética romântica, na literatura e na pintura, representam uma modificação do regime estético em escala ainda não vista, bem como a perda dos princípios coesos que os sustentavam. Nas artes, o olhar, que anteriormente

³ Promiscuité des images.

⁴ O daguerreótipo é um dos primeiros processos fotográficos, inventado por Louis Daguerre em 1839.

se apoiava em saberes coletivos para se orientar, encontrou-se diante de novas situações sem referências claras (Coli, 1988).

Desse modo, na busca por compreender e interpretar a nova imagética da modernidade, o ver se fortalece na perspectiva subjetiva, fazendo com que o olho se torne um órgão privilegiado para o entendimento e a recepção dos estímulos dessa realidade. O Romantismo, quanto a isso, em razão da liberdade formal que lhe é constitutiva, favoreceu a linguagem de estofa imagético, resgatando as possibilidades da subjetividade e da expansão das metáforas, das imagens e da imaginação. Consequentemente, posturas estéticas disruptivas, como a arte pela arte, ganham forças ao longo do século e, ao libertarem a literatura das amarras estéticas, sociais e morais, abrem outras possibilidades também para o pacto entre as artes, numa reformulação do tradicional primado do *ut pictura poesis*⁵. “O século XIX literário deve, portanto, ser considerado como um campo de batalha perpétuo, no qual se confrontam sistemas e subsistemas de representação que são, ao mesmo tempo, complementares, solidários e concorrentes.” (Hamon, 2007, p. 20, tradução nossa).⁶

Portanto, ao longo dos Oitocentos, o diálogo intersemiótico entre literatura e artes plásticas é consideravelmente aprofundado. Na literatura francesa, inúmeros são os representantes das relações interartes, como Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Émile Zola, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Inserida nessa ambiência, a literatura de Baudelaire se mostrará extremamente permeável à intrusão das imagens, de modo que salta aos olhos de um leitor atento o caráter imagético/pictural de seus poemas.

Também a esse respeito, não podemos desconsiderar o papel do poeta como importante crítico de arte, dos textos dedicados a exposições, intitulados *Salões*, e de ensaios acerca da obra de artistas plásticos (Delacroix, Manet, Méryon, Constantin Guys). Segundo David Scott (1988, p. 25), a propensão ao diálogo interartes, que ficaria a cargo de escritores-críticos como Charles Baudelaire, imprimiu marcas profundas na produção literária desses artistas. Ao atuar como críticos de arte, tais escritores desenvolveram uma

⁵ Horácio, em *Arte Poética* (c. 20 a. C.), cunha o termo - cuja tradução, “como a pintura, é a poesia” -, para designar um princípio de similaridade entre a pintura e a poesia.

⁶ Le XIXe siècle littéraire doit donc être considéré comme un champ de bataille perpétuel mettant aux prises de systèmes et sous-systèmes de représentation à la fois complémentaires, solidaires et concurrents.

sensibilidade estética apurada e um olhar mais atento aos detalhes visuais, que refletiram em sua experimentação com a linguagem e na incorporação, em sua literatura, de técnicas descritivas e sensoriais que se assemelhavam à experiência imagética da arte visual.

Assim, o trabalho crítico de Baudelaire, além de indicar sua familiaridade e preocupação com diferentes regimes de produção de imagens, pode ser visto como um processo de interpretação no qual a linguagem visual das obras de arte é convertida em linguagem escrita, como uma tradução poética daquela visualidade experimentada nos *salões* e exposições. Com efeito, este esforço estético de transposição conflui para o expediente adotado em muitas de suas produções poéticas. Prova significativa disso foi a inserção, na segunda edição de *As Flores do Mal* (1861), de uma seção inédita de poemas, intitulada “Quadros Parisienses”⁷.

Outros sintomas dessa confluência entre escrita crítica e poética são as manifestações de poemas eufrásticos⁸ por excelência, como “Os Faróis” – no qual as estrofes são dedicadas a mestres da pintura universal: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Watteau, Goya e Delacroix. Sem contar que despontam, em *As Flores do mal* e em *Pequenos poemas em prosa*, representações reiteradas em que o sujeito poético e as personagens estão inseridos em cenas de predominância visual e contemplativa, a exemplo de “O Porto”, e outros nos quais o eu lírico se estabelece como pintor, “Um Fantasma” e “Sonho parisiense”. Como se nota, há abundantes elementos dessa convergência.

Ademais, as imagens que passam a circular na atmosfera urbana alimentaram a imaginação e capitalizaram o empuxo moderno ao ato de olhar. O espaço urbano do século XIX se constituiu, então, em uma seara propícia ao florescimento e à saturação da experiência do ver. Philippe Hamon (2007, p. 22-23, tradução nossa) descreve que a sociedade é, então, testemunha da “hipertrofia do olhar”:

O que está em jogo não é somente o livro, nem o jornal. São os muros e as ruas da cidade, bem como as paredes dos apartamentos, que se cobrem de imagens e objetos figurativos. [...] A hipertrofia da exposição e a hipertrofia

⁷ A primeira edição de *As Flores do mal* (1857), não contava com a seção “Quadros Parisienses”, que foi acrescentada à segunda edição, de 1861.

⁸ Textos poéticos que ou dialogam com obras de arte visual, como pinturas, esculturas e fotografias, ou que empregam procedimentos linguísticos e estilísticos que mimetizam a linguagem visual.

do olhar parecem caminhar juntas desde então. A cidade, novo ator coletivo de toda a literatura do século, doravante não parece ser outra coisa senão o lugar em que se encenam numerosos rituais encadeados portadores de signos, ícones e emblemas [...] ou o lugar dos ciclos sucessivos de exposições.⁹

De fato, variados são os movimentos e posturas estéticas que elevam as oscilações da urbe à matéria artística. Escritores realistas e naturalistas, bem como poetas de diferentes estirpes, colocam-na como centro para o desenrolar dos enredos: “Balzac admira a moderna metrópole”, alimentando o “mito de Paris como a nova Babilônia, a cidade-luz, de segretos paraísos, o lar de Baudelaire e Verlaine” (Hauser, 1995, p. 776). Nas artes plásticas, os impressionistas produzem uma arte de inspiração urbanista, retratando a realidade através dos olhos do “cidadão” da cidade moderna (Hauser, 1995, p. 897). Em sua produção poética, Baudelaire, tendo-se inspirado na literatura citadina de Poe e, a partir daí, criado um princípio relativo ao desentranhamento do poético dos contingentes cenas urbanas, elevará o espaço citadino à categoria de potencial repositório imagético, com suas ruas, seus tipos, sua massa, seus movimentos cambiantes.

Baudelaire se interessa pelo mundo que o envolve, e este mundo se caracteriza pelas cenas, aparatos e técnicas ligadas à experiência urbana do ver, característicos do século XIX. Na dedicatória de *Pequenos poemas em prosa* (1869), à Arsène Houssaye, o poeta deixa claro que o estar em ambiente citadino moderno influi diretamente na concepção de sua obra poética, sendo ele sua matéria e raiz:

Qual de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical mesmo sem ritmo nem rima, flexível e compósita a ponto de se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequentação das cidades enormes, é do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsedante (Baudelaire, 1980, p. 14).

⁹Le livre n'est pas seul en jeu, ni le journal. Ce sont les murs et les rues de la ville, ainsi que les murs de l'appartement, qui se couvrent d'images et d'objets figuratifs [...]. L'hypertrophie d'exposition d'images et hypertrophie du regard semblent aller désormais de pair. La ville, ce nouvel actant collectif de toute la littérature du siècle, ne semble plus être que le lieu où se mettent en scène de nombreux rituels processionnaires porteur de signes, d'icônes et d'emblèmes [...] ou le lieu des cycles successifs d'expositions.

O ambiente citadino, no plano das experiências sociais e estéticas apela para a redução das cronologias. À velocidade e à intensidade temporais, corresponde, aos olhos de Baudelaire, uma poesia lírica que seja permeável aos “sobressaltos” da percepção. Assim, como contrabalançar a leitura com a rapidez e o acaso, novos fatores da vida contemporânea? Nas aberturas enunciadas pela poesia em prosa (sem métrica e sem rima), está a possibilidade de permitir, até certo ponto, que o texto escrito, e, portanto, lido, mimetize, no tempo da leitura, a velocidade do olhar. “A imagem, com seu modo de leitura próprio, caracterizado por um ziguezague rápido do olho na superfície plana, propõe um desafio ao texto literário, cujo modo de leitura é linear e lento” (Hamon, 2007, p. 38, tradução nossa).

Logo, no extremo oposto da rigidez do texto poético em verso fixo, apresenta-se a flexibilidade da prosa poética, que reinterpreta o regime de recepção textual das imagens em uma temporalidade dinâmica e fluida. Talvez não se alcançasse tal liberdade rítmica nos poemas em forma fixa de *As Flores do mal*, ao passo que, nos poemas em prosa, a rítmica sugere uma relação entre os movimentos das imagens urbanas e a cadência da sucessão das frases. Nesse sentido, se já há uma relação intrínseca e profícua entre texto e imagem nos poemas de *As Flores do mal*, a inclinação ao visual dos *Pequenos poemas em prosa* vê-se intensificada pela cadência narrativa e sintática, do que se beneficia a representação estética do ritmo profícuo e instantâneo da produção de imagens na modernidade.

Figurações do Pictural

Na busca das emergências do pictural na poética baudelairiana, revela-se produtora a adoção da tipologia iconotextual para tratamento do texto literário desenvolvida por Liliane Louvel nos ensaios *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto* (2006) e *Nuanças do Pictural* (2012). Dessa maneira, embasados nos critérios levantados nesses estudos, compreendemos a produção de Baudelaire inserida no estrato do *iconotexto*, “um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem” (Louvel, 2006, p. 195). Ademais, a categorização proposta pela autora indica a existência de elementos textuais que permitirão a classificação de passagens literárias como descrições picturais, em maior ou menor grau. Para tanto,

concebem-se marcadores, chamados “índices picturais”, que se buscará destacar na materialidade do texto poético.

Nessa perspectiva, o interesse da proposta de Louvel está na possibilidade de considerar como aparições do “pictural” toda presença, em um texto literário, não apenas de referências explícitas a obras e artistas do campo imagético, mas de alusões às artes plásticas, às técnicas e aos procedimentos propriamente visuais, sob diversas formas, geradores estes de efeitos de sua saturação pictural. Ou seja, a presença da imagem no texto é assegurada por um olhar pictural que guia as descrições nele presentes, tal como ocorre em “As Janelas”¹⁰, aqui citado na íntegra:

Quem olha, de fora, através de uma janela aberta, não vê jamais tantas coisas quanto quem olha uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante do que uma janela iluminada por uma vela, O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida.

Além das vagas do teto, percebo uma mulher madura, enrugada mesmo, pobre, sempre inclinada sobre qualquer coisa e que nunca sai de casa. Por seu rosto, por seus vestidos, por seus gestos, por quase nada eu refaço a história dessa mulher, ou antes, sua legenda e, às vezes, conto a mim mesmo, chorando, essa história.

Se tivesse sido um pobre velho, eu, também, refaria a dele, facilmente.

E me deito orgulhoso de ter vivido e sofrido nos outros como se fosse em mim mesmo.

Talvez vocês me dirão “Estás certo de que esta fábula seja verdadeira?” Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se ela me ajuda a viver, a sentir que existo e o que sou? (Baudelaire, 1980, p. 94)

No poema, o eu lírico, ao contemplar uma janela fechada e as sombras que emergem de seu interior, recria, imaginariamente, uma emoção estética, como se estivesse diante de uma grandiosa história. É importante frisar que as imagens que compõem esse quadro não correspondem às aparências do real, elas são uma reinterpretação — uma faceta da visualidade do mundo transposta para a magia verbal poética, através do olhar do eu. Tal expediente de criação literária, no qual o observador transfigura o real através da imaginação

¹⁰ Adotaremos a tradução de Aurélio Buarque de Holanda, 1976. Em virtude da argumentação, vez ou outra nos reportaremos a trechos do texto original, 1869, cuja materialidade venha a se mostrar relevante para a análise. Nesse caso, citaremos o poema na edição La Pléiade (Baudelaire, 1975, p. 339)

recriadora, remete ao que Baudelaire, enquanto crítico de arte, preconiza no *Salão 1859*: “Todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar” (Baudelaire, 2006, p. 809).

Com esse poema, Baudelaire inverte a dinâmica do espectador urbano. Se em Poe, o sujeito, inscrito no espaço fechado de um café, observa a cena urbana. Em “As Janelas”, o eu, como *flâneur*, se lança ao exterior, explorando novas possibilidades para a subjetividade e pontos de vista: o caminhante, agora, se interessa pelo ambiente privado, projetando, neste último, sua imaginação na tentativa de tatear a cena desenrolada na intimidade daquele espaço ocluso. A relação com a massa urbana, no entanto, não se perde de vista, é para “além das vagas do teto”, imagem por excelência da coletividade urbana, que a atividade olhante se desencadeia. O eu lírico externo, assume a postura de *voyeur*, cuja atividade se dará, sobretudo, nos espaços externos da cidade, e a partir do seu olhar a cena se constituirá como objeto visual, é dele que parte uma operação de esquadramento e detecção do pictórico no plano difuso da paisagem citadina.

Nesse sentido, o movimento de focalização depreendido pelo *voyeur* será entendido como “o ato de ver e colocar-se inteiramente nesse ato” (Louvel, 2006, p. 211). Não basta somente direcionar a vista para a cena, é preciso senti-la e pensá-la esteticamente, uma ação de olhar dotada de sensibilidade apurada, da qual não se isenta a singularidade do sujeito. No que tange essa sensibilidade individual, Baudelaire, em *O Pintor da vida moderna*, constata que haverá aqueles indivíduos mais propensos à recepção e tradução estética dos estímulos visuais oferecidos pelo ambiente citadino: “poucos homens são dotados da faculdade de ver, há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir” (Baudelaire, 2006, p. 858)

Certos itens lexicais também contribuem para a modulação da picturalidade dessas linhas, como proposto por Louvel (2006 e 2012). É o caso, no poema baudelairiano, do emprego do termo “legenda” em referência ao produto do trabalho imaginativo do *flâneur*: “por quase nada eu refaço a história dessa mulher, ou antes, sua legenda”. Tal vocábulo designa, em artes visuais, o título ou nota de explicação que acompanha uma imagem, estabelecendo certa metapicturalidade, como a sugerir uma legenda da “*image à lire*” ali

esboçada. Além disso, a dupla significação do termo encaminha-se para a ideia de representação de um fato – histórico, real ou falso – reconfigurado pelo imaginário, referência possível ao trabalho estético de reinterpretação e criação a partir da matéria visual colhida no real. Isso pode ser pensado igualmente por meio da noção de *punctum*, que, em Barthes (1984, p. 46), recobre a dimensão interpretativa da imagem, a qual acessa a subjetividade do olhante, sendo “o *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me *punge*”.

Igualmente, o verbo *apercevoir* (perceber), empregado no original “j’aperçois une femme mûre” (Baudelaire, p. 1975, p. 339), denota a apreensão fugaz de uma pessoa ou um objeto, estabelecida através do olhar, mesmo diante de obstáculos como a distância, a limitação do campo visual ou a pouca iluminação. A denotação desse verbo deixa entrever as raízes visuais que delineiam a experiência do eu poético, construída sob o novo modelo de percepção do século XIX. A tradução manteve “perceber”, que possui, assim como *apercevoir*, origem no étimo latino *percipere*, trazer à consciência pelos sentidos. No poema, essa operação está relacionada com o maior destaque dado pelos Oitocentos a um sentido peculiar: a visão. Tal associação à percepção ótica se confirma na abundância de verbos ligados ao olhar ancorados à atividade do *flâneur* (“quem olha”; “não vê”; “o que se pode ver”; “percebo uma mulher madura”). Com efeito, em Louvel (2012, p. 53), a presença da linguagem ligada à apreensão visual é índice que indicaria a tendência à picturalidade na cena descrita, “a presença do léxico da visão e o ponto de vista identificando em relação a um focalizador fazem da cena um quadro”.

Também figura enquanto marcador pictural a menção à luz, que vai além da descrição da iluminação da cena e passa a relatar as possibilidades da produção daquela visualidade imaginativa: “o que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça”. Ou seja, a qualidade e o modo pelo qual a luz incide sobre aquilo que é observado impacta diretamente no favorecimento, ou não, daquela visão constituída como pictórica. Nesse sentido, a imagem “legível” estabelecida pelo sujeito lírico se aproximaria daquela modalidade de pintura na qual o artista se preocupa em expor as condições da apreensão da imagem quanto à luz que incide sobre ela no momento retratado, como nas pinturas impressionistas.

De fato, diante das condições visuais daquela cena iluminada pela vela, os resultados alcançados na pintura verbal empreendida pelo *flâneur* geram uma picturalidade que o leitor poderá reconstruir em sua imaginação, reforçando a sensação de que a cena descrita é algo concebido para ser visualmente perceptível. Essa impressão estética está ligada ao expediente denominado *efeito quadro*, espécie de forma diluída da saturação pictural no texto, na qual o efeito de sugestão, embora intenso, se forma mesmo sem qualquer referência direta às artes da imagem, ocorrendo no nível da recepção, quando o leitor tem a sensação de visualizar uma obra plástica (Louvel, 2012, p. 50).

Dessa forma, como é dito no poema, se “quem olha, de fora, através de uma janela aberta, não vê jamais tantas coisas quanto quem olha uma janela fechada”, infere-se que esta paradoxal abertura oclusa não se configura como obstáculo, mas serve como anteparo para a projeção da visualidade concebida artisticamente. No arranjo descritivo do iconotexto, segundo Louvel, destacam-se, os *topos* ligados ao enquadramento, entre os quais as janelas:

Os *lugares estratégicos* do descritivo de espaço designaram o espaço assim segmentado como candidato à descrição. Para “poder ver”, o personagem deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar [...] No caso da descrição pictural, tratar-se-á menos de transparência que de uma tela servindo para a “projeção” do imaginário. (Louvel, 2006, p. 204, grifo do original)

Portanto, tal menção é, de fato, central no poema: essa ancoragem espacial é a sua própria razão de ser. Nessa ótica, o título se configura como metarreferência ao expediente poético, já que remete à noção de moldura que suporta a imagem. Ainda, a partir do entendimento da janela como estofa para a projeção imaginária e imagética, a coleção de janelas de Paris seria como galerias em potencial, repletas de quadros a serem descobertos pelo *flâneur*. Através desses espaços, que permitem a comunicação entre mundo interior e exterior, se desvela a alma da cidade ao observador dos seus tipos. O pano de fundo da cena representada em “As Janelas” não poderia ser outro senão a cidade de Paris.

Imagem, imaginação e subjetividade: a cidade em Baudelaire

A descoberta do pitoresco na cidade – entendendo-se pitoresco como aquilo que se revela digno de tratamento imagético – modifica as figurações artísticas desse espaço, que passa a ser ícone da modernidade. Para as artes do XIX francês, a busca por representações artificiais foi-se intensificando: “*os paradis artificiels* parecem não só incomparavelmente mais atraentes, mas também muito mais espirituais e vívidos do que os chamados da natureza” (Hauser, 1995, p. 911). Se a natureza, em sua plenitude, outrora significou a máxima do belo e do ideal estético, nas linhas de Baudelaire, bem como na produção de outros artistas do seu tempo (Balzac, Zola, Manet), a imagética urbana e as ondulações da cidade moderna vêm a ocupar tal posto. No *Salão de 1859*, o autor faz menção a essa nova abertura estética, elevando a representação das cidades a um gênero autônomo, em si mesmo pictórico:

Não são apenas as pinturas de marinha que estão ausentes, um gênero tão poético [...], mas também um gênero que chamaria de bom grado de paisagem das grandes cidades, quer dizer, a coleção das grandezas e das belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e monumentos, fascínio profundo e complexo de uma capital antiga e envelhecida nas glórias e nas atribulações da vida (Baudelaire, 2006, p. 838).

Na visão crítico-poética de Baudelaire, a paisagem urbana deixa de ser representação do meio ou mero adorno, adquirindo uma identidade própria, passando a ser fonte de uma experiência de intimidade humana e poética com o espaço. Essa ambiência oferece, portanto, condições ideais para o método baudelaireano de extração do belo da matéria contingente da cidade.

Em “As Janelas”, o ambiente citadino traz à tona essa nova predileção estética, pois o encontro imaginário com a “mulher madura” está ancorado nessa grande moldura que Paris se torna e da qual a janela é uma metonímia. Por outro lado, se, em Baudelaire, a mulher e a morte se imbricam para representar Paris (Benjamin, 1991, p. 39), podemos inferir que a imagem da figura feminina envelhecida seja uma alegoria da cidade enquanto ruína, ligada ao saudosismo de tudo aquilo que ela já foi. É pelo viés da decrepitude dessa habitante, despercebida e moribunda, que o eu poético, paradoxalmente, recria a imagética e a mitologia

de Paris. Se os traços medievais e renascentistas da cidade são apagados pela ideologia urbanística do novo, de Haussmann, Baudelaire se utiliza da imagem da velha, imaginada pela janela, como uma reminiscência daquilo que não deveria ser esquecido. Logo, a anciã encarquilhada, reclusa, cujo desafio proposto é de ser percebida em condições adversas, é uma imagem alegórica da velha cidade que deixa de existir.¹¹

Dessa forma, perceber o espaço interior, o apartamento em que se imagina estar a longeva senhora, é a face criativa de um processo de compulsão ao olhar que trouxe o sujeito do âmbito de cenas íntimas para o fora do espaço urbano. A modernidade do século XIX impele o observador para o espaço externo: a rua se torna a moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas de prédios, sente-se em casa tanto como o burguês entre suas quatro paredes (Benjamin, 1994b, p. 33). No entanto, no sujeito artístico criador, existe uma espécie de reminiscência do espaço fechado, uma nostalgia da intimidade perdida. A materialização desse “estar dentro e fora de casa” se dá pela janela fechada, a qual deixa escapar uma luz parca, uma fresta que permite uma comunicação entre interior e exterior. Através dela, o observador projeta-se no ambiente onírico do interior. Trata-se do homem realista do cotidiano, que “exige que o *intérieur* sustente as suas ilusões” (Benjamin, 1991, p. 36).

Essa dinâmica do ver dentro-fora está intrinsecamente relacionada com o índice pictural de enquadramento descrito por Louvel (2006, p. 211) e já mencionado na análise do poema, segundo o qual os espaços de ancoragem, como janelas, se transfiguram na tela em branco da página, que se presta à projeção do imaginário. Este, por sua vez, em uma dimensão antropológica, remete à questão do outro, do duplo. A duplicidade da cena escópica contém, em seu germe, a natureza dual da descrição pictórica: “O pictural se impõe, imitando a volta do recalado. A impressão pictural seria, então, como um indício ou rastro, uma evocação, a sombra do texto, como seu duplo.” (Louvel, 2012, p. 50).

A dimensão imaginária é frisada por Baudelaire, e mesmo reclamada por ele, respondendo ao leitor, como a prever a pergunta que expressasse preocupação com o caráter real da cena: “Estás certo de que esta fábula seja verdadeira?”. A essa pergunta, o poeta

¹¹ A imagem dos anciãos como alegorias de Paris é recorrente em outros textos de Baudelaire, como nos poemas “Os Sete velhos” e “As velhinhas”, ambos dedicados a Victor Hugo, integrantes da seção “Quadros Parisienses”.

responde com a defesa do imaginário: “Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se ela me ajuda a viver, a sentir que existo e o que sou?”. Trata-se, portanto, do imaginário enquanto tela para projeção tanto de uma imagem plástica, quanto de uma imagem psíquica.

Desse modo, a janela fechada não se configura apenas feito espaço de uma fantasia que vai conceber a imagem, mas como condição imaginária da formação do eu intersubjetivo. De fato, a cidade moderna apresenta igualmente uma dupla valência: começa a se forjar na condição de um espaço de isolamento e solipsismo, mas também como coletividade propícia à inexorável intersubjetividade do sujeito. Assim, no poema, a mulher imaginada é condição de exterioridade do eu poético, ela é o meio pelo qual sua subjetividade olhante se dialetiza, analogicamente ao estágio do espelho de Lacan¹² (1998). Nesta operação, o olhar extrapola a dimensão física para inscrever o momento em que o *eu* se constitui enquanto sujeito, já que sobre ele incide uma marca do outro. A mulher, com sua legenda invadindo a retina e a imaginação do *flâneur*, ocupa um lugar de alteridade no processo identitário que se instaura na cena escópica. Em *O Pintor da vida moderna*, postula-se a intersubjetividade na constituição do artista moderno:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. 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, 2006, p. 857)

Isso está em total diálogo com a propensão da literatura do século XIX à imagem, o outro da palavra, sua alteridade estruturante:

Em tal mundo de imagens (mentais, para ler, para ver), de imagens a dizer (estereótipos, decalques, clichês), de simulacros (em duas ou três dimensões) ou de reflexos generalizados, é o estatuto em si — psicológico, social — da personagem (e, logo, da pessoa) que é ameaçado [...] Ele é ameaçado no exercício de seu imaginário e

¹² Constituído por três momentos, o estágio do espelho revela a seguinte dinâmica para a emergência do sujeito: a do reflexo do eu no outro, a duplicação - em que o papel de agente e paciente são intercambiáveis para o eu - e a identificação, em que a imagem do eu é integrada ao Outro simbólico, do social, da cultura, da linguagem.

de sua imaginação, ameaçado de não ser senão um ‘refletor’ em um mundo de imagens e reflexos (Hamon, 2007, p. 26, tradução nossa)¹³.

Um mundo repleto de imagens poderia castrar a imaginação artística, sendo o artista refletor um mero copiador da realidade, o que está fora de cogitação para os inventivos sujeitos poéticos baudelairianos. A imaginação, a “rainha das faculdades”, é o primado baudelairiano da abertura ao novo, ao outro, ao duplo. O contato reiterado como o “mundo de imagens”, ao modo de um brincar infantil, revela a construção paulatina de uma obra poética que caminhou a passos largos em direção às linguagens visuais:

É verdade que esse meu amor e esse instinto estavam razoavelmente vivos; pois, desde jovens, meus olhos, cheios de imagens, pintadas ou gravadas, jamais tinham podido saciar-se, e creio que os mundos poderiam acabar, *impavidum ferient*, antes que eu me tornasse iconoclasta (Baudelaire, 2006, p. 807).

A iconoclastia¹⁴ baudelairiana, bem entendido, está longe de ser aquela que destrói simplesmente a imagem. Trata-se, ao contrário, da destruição do compartimento estanque do literário e do visual, provocando o abrandamento das rígidas fronteiras entre ambos os regimes. Assim, Baudelaire situa-se no âmago dos abalos estéticos do século XIX, que estilhaça gêneros, tal qual o *eu* se estilhaça no encontro das alteridades possíveis e imagináveis.

Considerações Finais

Podemos considerar que o poema “As Janelas” se revelou, em nossa leitura, ilustrativo da inserção vertiginosa da imagem no campo da experiência com a linguagem no século XIX, apontada pelo historiador Philippe Hamon. A análise do corpus permitiu-nos entrever que a imbricação entre texto e imagem, na produção literária oitocentista, consiste, a um só tempo, em uma peculiaridade formal, em práxis de uma consciência da liberdade artística e um modo

¹³ Dans un tel monde d’images (mentales, à lire, à voir), d’images à dire (stéréotypes, poncifs et clichés) et de simulacres (en deux ou trois dimensions) ou de reflets généralisés, c’est le statut même – psychologique, social – du personnage (et donc de la personne) qui est menacé [...] Il est menacé dans l’exercice de son imaginaire et de son imagination, menacé de n’être plus qu’un ‘réflecteur’ dans un monde d’images et de reflets.

¹⁴ Iconoclastia é a atitude de rejeição e destruição de imagens sagradas ou símbolos venerados, geralmente por razões ideológicas. Tal postura crítica também se aplica ao campo da estética.

de pisar o terreno da modernidade no que concerne a novos lugares da literatura. Foi possível observar que o poema analisado se situa no coração do pensamento baudelairiano sobre o estatuto da poesia lírica concernente à relação desta última com a arte, a história e a sociedade, relação que dialetiza o papel da industrialização e da urbanística moderna. Nesse sentido, as paisagens urbanas, votadas à perda da memória, da subjetividade e da experiência coletiva, podem erigir-se em matéria verbo-imagética de expressiva carga literária, abrindo caminho para uma estética da sensação, da busca da alteridade das personas cidadinas, das mitologias poéticas urbanas.

Se a intersemiose de Baudelaire o situa no século XIX, conclui-se ser esse escritor um daqueles indivíduos do período a que ele mesmo se refere, “homens que sabem” ver e exprimir as imagens do seu tempo. A tipologia do iconotexto de Liliane Louvel mostrou-se relevante para o levantamento dos índices metapicturais do poema “As Janelas”, por meio do qual foi possível demonstrar a relevância da obra baudelairiana para o século XIX no tocante à intensificação, nesse período, das relações interartes. Demonstrou-se, igualmente, que essa intensificação guarda estreita relação com o primado romântico da liberdade formal. Podemos sugerir, enfim, que se as estéticas modernistas posteriores se valeram radicalmente das possibilidades de imbricamento interartes; que se a arte contemporânea se caracteriza, muitas vezes, pela tentativa de abolição das fronteiras estruturais entre as linguagens verbal e visual, a leitura da obra de Charles Baudelaire permite levar em conta um momento histórico em que tais possibilidades de produção do discurso intersemiótico estavam dadas e foram intensificadas.

Referências

- BAUDELAIRE, C. *As Flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, C. Les Fleurs du mal. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975. (v. 1).
- BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução: Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BAUDELAIRE, C. Salão de 1859. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, W. *Paris, capital do século XIX*. São Paulo: Ática, 1991.
- COLI, J. Manet: O Enigma do olhar. In: NOVAES, A. (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HAMON, P. *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*. Paris: José Corti, 2007.
- HAUSER, Arnold. Naturalismo e Impressionismo. In: *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LACAN, J. O Estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LOUVEL, L. A Descrição pictural: por uma poética do iconotexto. Tradução: Márcia Arbex. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: FALE, 2006.
- LOUVEL, L. Nuanças do pictural. Tradução: Márcia Arbex. In: Diniz, T. F. N. (2012). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (Vol. 1). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SCOTT, D. *Pictorialist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

« LES FENÊTRES », DE CHARLES BAUDELAIRE : RELATIONS ENTRE LITTÉRATURE ET IMAGE AU XIX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ: Insérée dans le contexte des changements techniques qui furent intégrés par les arts au XIX^e siècle, la littérature de Charles Baudelaire s'ouvre au dialogue avec les images, notamment dans les poèmes, où l'on perçoit d'abondants traits picturaux. Dans cet article, nous formulons l'hypothèse de l'intensification des relations entre littérature et arts visuels à cette période, apportée par de nouvelles modalités d'inscription de l'image dans l'imaginaire artistique et social. Nous cherchons ainsi, à travers l'analyse de l'œuvre poétique et essayistique de l'écrivain français, à repérer les marqueurs picturaux qui illustrent cette perspective analytique. La méthodologie comprend une brève contextualisation des ouvertures de la textualité baudelairienne au visuel, basée sur la typologie iconotextuelle de Liliane Louvel, notamment dans le poème "As Janelas", figurant dans le recueil *Pequenos Poemas em Prosa* (1869). Cette discussion trace un panorama des relations entre modernité et représentations d'images dans la littérature du XIX^e siècle. Nous nous appuyons théoriquement sur les études de Philippe Hamon et de Walter Benjamin. Nous espérons, enfin, situer l'esthétique baudelairienne dans le contexte du XIX^e siècle, en ce qui concerne l'intensification de l'intersémiose texte-image.

MOTS-CLÉS: Charles Baudelaire, Littérature du XIX^e siècle, Poésie française, Littérature et Image.