

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

A CRÍTICA DE ARTE EM CHARLES BAUDELAIRE

Elder João Teixeira Mourão

BELO HORIZONTE

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

A CRÍTICA DE ARTE EM CHARLES BAUDELAIRE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

BELO HORIZONTE

2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Mourão, Elder João Teixeira.

B338.Ym-c A crítica de arte em Charles Baudelaire [manuscrito] / Elder

João Teixeira Mourão. – 2016.

180 f., enc.: il.(color)

Orientador: Georg Otte.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura Outras Artes e Mídias.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 176-180.

1. Baudelaire, Charles, 1821-1867 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Crítica de arte – Teses. 3. Imaginação (Filosofia) – Teses. 4.
Literatura – Estética – Teses. 5. Poesia francesa – História e crítica –
Teses. 6. Arte e literatura – Teses. 7. Realismo na literatura – Teses. I.
Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Letras. III. Título.

CDD: 841.7



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *A crítica de arte em Charles Baudelaire*, de autoria do Doutorando ELDER JOÃO TEIXEIRA MOURÃO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Celina Maria Moreira de Mello - UFRJ

Profa. Dra. Claudia Cristina Maia - CEFET/MG

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2016.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Georg Otte, pelo interesse em ter-me como orientando, pela esclarecedora e bem dirigida orientação, pela generosidade em auxiliar-me nos momentos difíceis, nos quais a dúvida e a vontade de tudo abandonar me dominaram, e pela gentileza em colocar-se sempre ao meu lado para solucionar pendências de ordem burocrática extra-orientação.

Ao Professor Dr. André Guyaux, da *Université Sorbonne Paris IV*, pela recepção no primeiro semestre letivo de 2014 e suas pertinentes indicações, que muito contribuíram para as minhas pesquisas, inclusive a da Professora Dra. Claire Chagniot, pelas indicações bibliográficas referentes às suas pesquisas sobre Baudelaire e a estampa. Aos *conservateurs* da Biblioteca Nacional da França e do Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre e a todos os funcionários e colegas da *Maison du Brésil*.

Às Professoras Dras. Márcia Arbex e Vera Casanova, pelas críticas e contribuições ao meu trabalho por ocasião da banca de qualificação.

Aos Professores Drs. Marcus Vinicius de Freitas, Reinaldo Marques, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Esther Maciel, Emília Mendes Lopes e Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, pelos seminários e aulas que, de maneiras diversas, contribuíram para este trabalho.

À Soraia Mouls, amiga pessoal, e a Leonardo Assis, meus mestres em língua francesa, pela disponibilidade e carinho que são as marcas das suas presenças.

À equipe da secretaria do Pós-Lit e aos funcionários da Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli, pela cordialidade no atendimento.

Às queridas Cláudia e Vivien, colegas de Pós-Lit e, posteriormente, amigas, pelo desprendimento, dedicação, esclarecimentos e momentos de alegria e descontração.

Aos meus pais, irmãos e familiares, por estarem sempre comigo.

À D. Déa e a todos os seus filhos, especialmente à Janice – para mim, Jackie – e à neta Bárbara, pelo carinho, acolhimento e recepção, não só como amigo, mas também como

componente da família, durante os trinta anos que já se vão, pela dedicação e por tudo o que me proporcionaram.

Ao querido amigo Luiz de Melo Alvarenga Neto, pelo carinho, estímulo e amparo nos momentos de dificuldades de toda ordem, mas também de alegria.

À Fernanda Hinke, pela inesquecível e acolhedora recepção em Paris.

À Gil e Sofia, pelos saborosos encontros de muitos sábados e domingos. Ao Mig e Manoel – amigos que nos deixaram órfãos mais cedo –, pela coragem, força e sorrisos constantes diante da dor. Ao Lucas e à Mariana, por muitas e belas surpresas.

Hamilton, Lourdes, Deinha, Luciano, Regina, D. Wanda, Metal, Fred, Marquinhos, Elke, Paloma, Nat, Marcelo, Nelly, Marilaine, Marquim “anarquista”, ao “*Meu amigo americano*”, Jeffinho, Lenoir e Cacá e a todos que, em tantos momentos tensos, densos e alegres, apresentaram-se solidários e participantes, meus sinceros agradecimentos. E às queridas Maria José e D. Helena, pelas comidinhas caseiras que me restabeleceram nas horas de desânimo.

Às ressurreições proporcionadas pela *Symphonie N° 2 “Résurrection”*, de Gustav Mahler (1860-1911).

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da CAPES, na França.

*À memória de minha mãe, Maria Vera,
porque só o silêncio e a página em branco
são capazes de expressar o meu respeito,
a minha gratidão e a minha homenagem, pelo caráter,
a educação, o amor pelos livros e o espólio cultural
com os quais me brindaste.*

*Car ce qu'on retient là-haut, grâce à des témoignages d'âge en
âge plus nombreux, c'est que la souffrance infinie d'écrire et de
vouloir sauver la Beauté dans un monde qui la méprise et la nie, tout cela
est bien de l'amour puisque cette parole est pour un autre, un "semblable",
un "frère" qu'elle sauve, ressuscite, au moins un instant et
cela paraît suffisant.*

Jean-Paul Avice

RESUMO

Análise da crítica de arte de Charles Baudelaire, a partir de sua articulação sobre o romantismo, não somente como crítico, mas também como artista, considerando-se o seu conceito de imaginação como força criadora. À luz dessa formulação, pretende-se examinar suas posições estéticas que, ao contrário da sua criação poética, reveladora de uma transformação de valores, mostraram-se conservadoras em relação às artes plásticas, impulsionando uma intensa discussão que dominou a segunda metade do século XIX, opondo romantismo de um lado e realismo de outro.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; crítica de arte; romantismo; imaginação; realismo.

RÉSUMÉ

L'analyse de la critique d'art de Charles Baudelaire à partir de son articulation sur le romantisme, non seulement comme critique d'art, mais aussi comme artiste, tout en s'appuyant sur son concept d'imagination comme force créatrice. À la lumière de cette formulation, on a l'intention d'examiner ses positions esthétiques qui, au contraire de sa création poétique, révélatrice d'une transformation de valeurs, se sont montrées conservatrices par rapport aux arts plastiques, en stimulant une intense discussion qui a dominé toute la seconde moitié du XIX siècle, en opposant le romantisme d'un côté et le réalisme de l'autre.

Mots clés: Charles Baudelaire; critique d'art; romantisme; imagination; réalisme.

ABSTRACT

Analysis of the art criticism of Charles Baudelaire not only as a critic of art but also as an artist, starting with his articulation about romanticism through consideration of his concept of imagination as creative power. In light of this formulation, it aims to examine his esthetic positions which, contrary to his poetic works that reveal a transformation of values, with plastic arts showed themselves conservative. This drove an intense discussion that dominated the second half of the nineteenth century, opposing romanticism on one side and realism on the other.

Keywords: Charles Baudelaire; art criticism; romanticism; imagination; realism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>La barque de Dante</i> (Eugène Delacroix, 1822).....	95
Figura 2: <i>La Liberté guidant le peuple</i> (Eugène Delacroix, 1830).....	98
Figura 3: <i>Le radeau de la Meduse</i> (Théodore Géricault, 1918-1919).....	98
Figura 4: <i>Pietà</i> (Eugène Delacroix, 1844).....	102
Figura 5: <i>Roméo et Juliette au tombeau des Capulet</i> (Eugène Delacroix, 1850).....	104
Figura 6: <i>Hamlet et Horatio devant les fossoyeurs</i> (Eugène Delacroix, 1843).....	105
Figura 7: <i>La mort de Sardanapale</i> (Eugène Delacroix, 1827-1828).....	109
Figura 8: <i>Portrait de Louis-François Bertin</i> (Jean-Auguste Dominique Ingres, 1832).....	113
Figura 9: <i>Lady Harriet Montagu and Lady Catherine Caroline Montagu</i> (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1815)	114
Figura 10: <i>La baigneuse de Valpinçon</i> (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808)	116
Figura 11: <i>Le bain turc</i> (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1862)	119
Figura 12: à esquerda, <i>Interior with painter, reading lady and maid recurring</i> (Pieter Janssens Elinga, 1668); à direita, <i>Temperantia</i> (Johannes van der Beeck – Torrentius, 1610)	122
Figura 13: <i>Les demoiselles du bord de la Seine</i> (Gustave Courbet, 1857).....	125
Figura 14: <i>Portrait de Charles Baudelaire</i> (Gustave Courbet, 1848).....	128
Figura 15: <i>L'atelier du peintre</i> (Gustave Courbet, 1854/55).....	130
Figura 16: <i>Un enterrement à Ornans</i> (Gustave Courbet, 1849).....	131
Figura 17: <i>Les casseurs de pierres</i> (Gustave Courbet, 1849)	131
Figura 18: <i>La rencontre ou Bonjour, monsieur Courbet</i> (Gustave Courbet, 1854)	132
Figura 19: <i>Dans la rue</i> (Constantin Guys, data desconhecida)	139
Figura 20: <i>La mort de Marat</i> (Jacques-Louis David, 1793).....	140
Figura 21: <i>La musique aux Tuileries</i> (Édouard Manet, 1862).....	142
Figura 22: <i>Le stryge</i> (Charles Meryon, 1853)	150
Figura 23: <i>La Morgue</i> (Charles Meryon, 1854).....	151
Figura 24: <i>Portrait of Charles Baudelaire</i> (Etienne Carjat, 1862)	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 ASPECTOS ANTIMODERNOS E SUAS CONTRAPARTIDAS	18
1.1 O repúdio às ideias iluministas e revolucionárias	20
A aristocracia como ponto de fuga	30
1.2 O ódio ao progresso.....	39
A herança romântica	41
1.3 A recusa do modelo natural.....	48
A defesa do pecado original.....	51
A admiração pelo sobrenaturalismo.....	53
1.4 A fidalguia dandista.....	57
2 FORMA, COR, PERCEPÇÃO: A AURORA DAS SENSACIONES.....	73
2.1 A turbulência da cor em Delacroix.....	89
2.2 A pureza do desenho em Ingres	109
2.3 A alegoria em Courbet	123
2.4 Guys e a fala da modernidade	135
2.5 Erudição e emoção nas águas-fortes de Méryon.....	147
2.6 A câmara escura ou a satanização de Narciso.....	156
CONCLUSÃO.....	173
REFERÊNCIAS	176

INTRODUÇÃO

A crítica de arte de Charles Baudelaire (1821-1867) – os *Salões*, *Exposição universal de 1855* e *O pintor da vida moderna* –, tida por muito tempo como secundária à sua obra poética, ainda hoje possui relevância para a compreensão dessa poética, que, posteriormente, tornou-se referência para aqueles que viriam a exercê-la. A sua reflexão crítica fomentou um grande debate estético a partir do fim da primeira metade do século XIX, quando as principais tendências vigentes, romantismo e neoclassicismo de um lado, e realismo e positivismo do outro, se confrontaram no centro da modernidade nascente. A representação pictural, era para ele a superfície privilegiada, através da qual, os olhares dos artistas e dos espectadores poderiam se entrecruzar e compartilhar sensações. A escultura – por sua natureza, conforme esclarece na seção VIII do *Salão de 1859*, não lhe agradava: “A beleza de estilo e de caráter, [...], não é firme nem perfeita. Dir-se-ia, muitas vezes [...] que se esquece dos músculos e negligencia o movimento tão preciso do rápido modelado, [...] que dá aos membros e ao rosto humano o acabamento e o banal polimento da cera derramada numa fôrma” (BAUDELAIRE, 1995, p. 843).

Marcadamente parcial, Baudelaire expunha opiniões que tendiam a particularizar aqueles que, por suas escolhas, pertencessem à geração dos românticos e, também política por suas relações e leituras daqueles que postulavam contra a Revolução Francesa. Sua concepção levaria em conta as qualidades e os princípios do romantismo e a mudança dos valores de uma época, expressos através de uma escrita poética – que considerava os sentimentos e devaneios pessoais de cada um –, condutora de uma reflexão que é um tratado ontológico-existencial, consciente da sua história contemporânea. Afinal, no *Salão de 1846*, é o crítico que se manifesta: “Quem diz romantismo diz arte moderna – ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressos por todos os meios que contenham as artes” (BAUDELAIRE, 1995, p. 675).

O presente trabalho é composto por dois capítulos. O primeiro capítulo é um breviário dos aspectos constituintes das posturas e condutas que, de algum modo, foram determinantes para a crítica de arte baudelairiana, que mesmo sendo um herdeiro radical do crítico iluminista Denis Diderot (1713-1784), no que concerne ao desenvolvimento e consolidação de um gênero como escola literária e sua posterior sedimentação e relevância na área comparativa da literatura, dele se afasta com relação às premissas críticas: Diderot viveu no século XVIII, no qual prevalecia nas artes a tendência neoclássica e, Baudelaire viveu no século seguinte, que assistiu ao florescimento e fortalecimento da escola romântica. Assim são abordados no capítulo os aspectos antimodernos determinantes da crítica baudelairiana: repúdio às idéias iluministas, ódio ao progresso, recusa do modelo natural e, o elogio do dandismo, em defesa da aristocracia, da herança romântica, do pecado original e do sobrenaturalismo, levando-se em conta, principalmente, o sentimento e a imaginação como fontes do inconformismo romântico e o descontentamento do crítico com o surgimento da era industrial – utilitarismo –, que para ele, defensor da arte pela arte, em nada contribuiu para o avanço da sociedade.

O segundo é um exame da crítica em si, levando-se em conta a presença desses aspectos e, abordará as análises dos textos dedicados às obras de Eugène Delacroix (1798-1863) e Dominique Ingres (1780-1867) – “dois mestres franceses” (BAUDELAIRE, 1995, p. 782) –, a postura distante de Baudelaire em relação à arte “engajada”, mas também alegórica de Gustave Courbet (1819-1877), o aspecto fantástico das águas-fortes de Charles Meryon (1821-1868), os testemunhos da modernidade registrados por Constantin Guys (1802-1892) em suas aquarelas, e o ódio do crítico pela fotografia, para enfatizar a postura romântica do poeta num ambiente onde novas correntes artísticas – o realismo nas artes plásticas e as reproduções fotográficas – começavam a tomar força, que o crítico – um dos fundadores da modernidade – insistia em recusar.

Em 1845, vinte e quatro anos depois de seu nascimento (9 de abril de 1821), numa França sob o reinado de Louis-Philippe (1830-1848), marcado pela supremacia política e econômica da burguesia, Baudelaire, estimulado por Gautier e Hugo e, como meio de sobrevivência, apresenta-se como crítico de arte e publica, em abril ou maio – há divergências –, o *Salão de 1845*, que revela sua notável capacidade de apreciação de obras de arte, num processo cognitivo que reúne imaginação e criatividade. Devido ao uso excessivo de álcool, sua saúde irá se deteriorar até a paralisia. No campo literário, os romances de Balzac e de Stendhal rompem com as fronteiras do romantismo vigente até 1830, e a crítica literária atinge seu apogeu com Sainte-Beuve, um dos amigos mais fiéis. Um ano depois, em 1846, Baudelaire continua sua atividade crítica e publica, em janeiro, no *Le Corsaire-Satan*, *O museu clássico do Bazar Bonne-Nouvelle*. Em maio, com a publicação do *Salão de 1846*, afirma-se como crítico de arte. Nesse salão, além de sedimentar as bases de um projeto estético fundado no romantismo, exalta Delacroix, com quem já havia estado algumas vezes. No mesmo salão, elogia os retratos de David e Ingres. Dois futuros poemas de *As flores do mal* – “Dom Juan nos infernos” e “A uma malabareense” – são publicados. Passados nove anos, em 1855, sob o Segundo Império (1852-1870), a França vive um momento de prosperidade material, com o desenvolvimento da indústria e do comércio. Em literatura, surgem algumas novas tendências, que, pretendendo se opor ao romantismo, procedem, todavia, dele. Na poesia, Gautier, Leconte de Lisle e os parnasianos defendem a arte pela arte, enquanto Baudelaire, Verlaine e Rimbaud contribuem para o nascimento do simbolismo, que tem em Mallarmé sua expressão máxima. No romance, o realismo de Flaubert e o naturalismo de Zola, de Maupassant e dos Goncourt triunfam junto com os dramas de Alexandre Dumas. Vê-se, também, a tradução dos *Contos extraordinários* de Poe. A Exposição Universal de Paris inclui uma exposição de arte internacional. Publicado em partes – “Delacroix”: junho, no *Le Pays*, e “M. Ingres”, agosto, no *Le Portefeuille* (o artigo foi recusado pelo *Le Pays*) –,

Exposição universal de 1855 permite a Baudelaire, desenvolver suas concepções estéticas. Vagamente, ele menciona Courbet, que o retratou em *O ateliê*, uma de suas telas, todas recusadas pelo júri da exposição. Quatro anos mais tarde, em 1859, são iniciadas as obras que transformariam Paris, conduzidas pelo barão Georges Haussmann. É o ano da publicação do *Salão de 1859*, um manifesto a favor da imaginação, que torna evidente a sua concepção de modernidade e no qual dedica a Charles Méryon uma de suas belas páginas. Declínio das atividades literárias intensas. Dívidas, doença, angústias. Em 1863, o ensaio sobre Constantin Guys, “O pintor da vida moderna”, é publicado entre novembro e dezembro no *Le Figaro*, quatro anos antes de sua morte, ocorrida em 31 de agosto de 1867.

O presente trabalho, ao examinar os textos críticos de Baudelaire, teve como objetivo fazer uma abordagem conjunta de cinco pintores entre aqueles que o poeta mais dedicou suas análises, utilizando-se também, para isso, de ensaios, em separado, desse ou aquele entre os mesmos pintores, de outros estudiosos, compondo, paralelamente, um breve panorama da pintura francesa do século XIX.

As pesquisas realizadas na França, tendo como co-orientador o Professor Dr. André Guyaux, da *Université Sorbonne Paris IV*, foram realizadas na Biblioteca Nacional da França, no Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre e no Museu Eugène Delacroix. A edição brasileira usada como referência é: *Charles Baudelaire: poesia e prosa*, organizada por Ivo Barroso, publicada em 1995.

1 ASPECTOS ANTIMODERNOS E SUAS CONTRAPARTIDAS

Nisso o mau gosto do século me dá medo.

Baudelaire

Para Charles Baudelaire, acabamos sendo oprimidos pelos nossos sentimentos de tanto conhecê-los e, por isso, tornamo-nos desatentos aos ventos que sopram. Essa crítica ao que ele denomina, no início do *Salão de 1845*, “heroísmo da vida moderna”, manifesta seu desejo de receber no ano seguinte “cette joie singulier de célébrer l'événement du neuf” (BAUDELAIRE, 1868, p. 76).¹ A crítica à modernidade – que pressupõe uma tradição – implicará uma vontade de ruptura que, quando confirmada, novamente voltará a sufocar e logo decretará sua decadência. Esse paradoxo de uma tradição que se nega e que faz o burguês excluir de seus valores as atitudes burguesas é o mesmo da modernidade estética, que, ao mesmo tempo, é sua afirmação e sua negação. Marcada por esse par de contrários – como ele mesmo, em *Exposição universal de 1855*, aplicou à arte a ideia de progresso, “um absurdo gigantesco, um grotesco que beira o terrível” (BAUDELAIRE, 1995, p. 76) –, a obra baudelairiana expressa o seu tempo: tida como poeticamente moderna, ela pode ser considerada antimoderna quando se trata de sua crítica de arte – o antirrealismo em defesa da imaginação romântica, como ele deixa claro na carta de abertura ao *Salão de 1859*, dirigida ao redator da *Revue française* –, e à fotografia – que disputará espaço com a pintura e a gravura. O seu elogio ao dandismo é também uma demonstração antimoderna de sua tendência aristocrática, face ao horror que mantinha em relação à trivialidade e à vulgaridade burguesas. Sua oposição ao mundo moderno e ao progresso é explicada por Antoine Compagnon, em *Os antimodernos*, pelo “ódio de si

¹ “Essa alegria singular de celebrar o acontecimento do *novo*”. Não havendo indicação em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

enquanto moderno” (2011, p. 12). Todas essas manifestações e suas contrapartidas estão expressas também em dois tratados considerados de higiene moral – reflexos dos seus sentimentos estranhos ao mundo e seus ritos –, compondo um rico painel que retrata os paradoxos do homem Baudelaire: *Projéteis e Meu coração desnudado*.

Em janeiro de 1869, quase dois anos após a morte de Baudelaire, o editor Charles Asselineau (1820-1874) lança *Charles Baudelaire, sua vida e sua obra*. Nesse livro são publicados alguns textos inéditos do poeta, inclusive os *Escritos íntimos* – composto pelos dois tratados, que serão publicados na íntegra em 1887, pela Editora Quantin, junto às *Obras póstumas e correspondências inéditas*, em volume organizado por Eugène Crépet (1827-1892). Tanto um quanto o outro funcionam como uma espécie de confissão no qual o autor, despudorada e fragmentariamente, lança sua ira, usando-a como dardos para atingir todos os que se opuseram às suas convicções políticas e literárias. Não gratuitamente, o tom predominante em ambos os textos é irônico, corrosivo e injurioso, traduzindo a combatividade de um espírito polemista que enfrenta uma nova aventura literária, sem os ditos “credos das vanguardas”, que são seus programas estéticos, bem como suas obras teóricas, estéticas e poéticas, sensíveis aos conflitos da civilização e do mundo modernos. Assim, a zombaria constitutiva dos “manifestos” é também pura eloquência, mas, como queria Baudelaire, o contrário do “famoso estilo fluente caro aos burgueses” (1995, p. 532). Dessa maneira, a obra literária baudelairiana transita entre a tradição e a inovação, esta última entendida como liberdade, refletindo uma das características da literatura do século XIX, que era a busca da novidade expressada como razão de ser da obra de arte – a defesa da imaginação romântica. Tal noção, aplicada à sua crítica de arte, revela a plasticidade de um seu cultivador, o mesmo acontecendo com os simbolistas e os modernistas, lembrando dois dos movimentos que encerram aquele século.

Esses mesmos dois conceitos – tradição e inovação –, como explica Guillermo de Torre (1970, p. 55), em *História das literaturas de vanguarda*, trazem: “primazia da originalidade, entendida como inventiva – susceptível de encaixar na tradição histórica ou então de abrir os caminhos a outra nova – e fidelidade à época, ao *Zeitgeist*, ao espírito do tempo, são fundamentais na formação e valorização da literatura europeia [...] que constitui a chamada literatura de vanguarda”.

1.1 O repúdio às ideias iluministas e revolucionárias

A expansão econômica geral vivida pelos franceses no final do reinado de Louis XV (1715-1774) proporcionou à burguesia a consciência de que as classes privilegiadas estavam aptas a conduzir o país. Paralelamente, com o nascimento do racionalismo descartiano, o espírito crítico e científico também se desenvolveu e, com ele, a análise dos fatos naturais, políticos e sociais.

No início do reinado de Louis XVI (1774-1792), instala-se uma crise financeira, política e social que culminará na Revolução Francesa (1789). A França promulga uma Constituição; os sujeitos são cidadãos. A igualdade civil é estabelecida, o feudalismo abolido e os direitos humanos proclamados. É a passagem de uma época a outra.

Ao deslocamento operado de maneira tão incisiva pela Revolução, contrapôs-se uma oposição conservadora: os contrarrevolucionários e anti-iluministas, fiéis ao culto da tradição, sempre atentos aos antecedentes históricos. Essas posturas estenderam-se à literatura, encontrando nas ideias do antimoderno a sua personificação. Para Compagnon:

Havia tradicionalistas antes de 1789, sempre houve, mas não antimodernos, no sentido interessante, moderno, do termo. [...] Os vencidos e as vítimas nos tocam, e os antimodernos se aparentam às vítimas da história. Eles mantêm uma relação particular com a morte, a melancolia e o dandismo: Chateaubriand, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly

são os heróis da antimodernidade. [...] o gênio antimoderno se refugiou na literatura, e na mesma literatura que qualificamos como moderna, na literatura com a qual a posteridade fez seu cânone, literatura não tradicional mas propriamente moderna porque antimoderna, literatura cuja resistência ideológica é inseparável de sua audácia literária (COMPAGNON, 2011, p. 13-15).

Théophile Gautier, em *Histoire de la littérature française* (1947) via na poesia de Baudelaire uma manifestação do espírito moderno, devido a aspectos deslocados e desusados: gosto pelo macabro, desejo de chocar, procura do raro e do falso, mas que evoca o dandismo em que Baudelaire se refugiou. Muitos dos sentimentos que ele exprime vêm diretamente do romantismo: o sofrimento do poeta, a lembrança, a aspiração ao além e a conseqüente evasão para fora do mundo. No entanto, ele os renova pela intensidade, pelo tom, e pela estranha cor com a qual os adorna. A melancolia torna-se, para ele, tortura física; a lembrança, associações singulares de reminiscências. A natureza apresenta perpétuas correspondências com a alma, é uma infinidade de símbolos, confusa e inquietante, que traz de volta a imagem das angústias humanas. Seu estilo refinado, rico em harmonias, desperta ecos sem fim – a música é essencial. Emanações que o simbolismo evocará.

A sensibilidade de Baudelaire expandiu-se para além dos limites da poesia, e sua obra como crítico de arte resistirá à posteridade, como “uma *onda Baudelaire* que atravessa tudo” (CALASSO, 2012, p. 13), tornando-se um libelo antimoderno contrário às tendências realistas vigentes à época, tanto em literatura quanto em pintura, e também à fotografia. Explica-se: por um lado, Baudelaire acredita que as obras de arte devem ser consideradas a partir dos elementos visuais que as organizam – composição, cor, forma, estrutura espacial –, alinhando a imaginação romântica ao formalismo. Por outro, o cientificismo aplicado às artes levará em conta aspectos éticos e sociais, alinhando o

realismo ao positivismo. A obra de Charles Baudelaire constitui igualmente uma ruptura ética que o afasta da escravidão econômica à qual se submetem muitos dos seus pares, comprometidos com as regras do mercado editorial, e proporciona-lhe uma independência que respaldará as suas contravenções criativas e normativas. Esses movimentos constitutivos das condutas antimodernas, bem como suas contrapartidas, é o que será examinado a partir deste momento.

Baudelaire alinhava-se a outros antimodernos, como François René Chateaubriand (1768-1848) e Joseph de Maistre (1753-1821), contrários às ideias iluministas e revolucionárias, adeptos do tradicionalismo, principalmente numa reação contra o espírito enciclopédico que jogou no ridículo a religião, declarando-a absurda, antinatural e antipoética. Eles sustentavam, também em política, ideias absolutas, pois se debatiam contra a sedutora tese do progresso e da idade de ouro que, mostrando-se à frente, ainda precisava ser alcançada.

O historicismo e o cristianismo – salvo em Baudelaire, em que um desespero mórbido pelo misticismo ardente manifesta-se através de um duelo entre o inferno e o céu –, tão caros aos antimodernos, marcarão muitos fragmentos dos *Projéteis* e de *Meu coração desnudado*. Em *Projéteis*, Baudelaire afirma que “Deus é o único ser que, para reinar, não precisa sequer existir. O que é criado pelo espírito é mais vivo que a matéria” (1995, p. 503). O fragmento condena a filosofia social e humanitária procedente das ideias revolucionárias, opondo-a à fé e à intuição praticadas pelos escritores religiosos e políticos, que, como De Maistre, sustentavam a autoridade do papa. Investindo na mesma direção, o poeta continua: “Compreendo que se abandone uma causa só para saber o que se virá a sentir entregando-se a outra” (BAUDELAIRE, 1995, p. 524), deixando explícito o seu credo contrarrevolucionário, voltado para o passado monarquista absolutista, teocrático e

aristocrático, que alimenta o êxito revolucionário, sobretudo no domínio social. Para ele e seus pares, o Iluminismo é o que diz o ultramontano Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), do alto de sua imponência dandista: um compósito de ideias abstratas, e, como observa Compagnon, o jornalista Antoine Rivarol (1753-1801) “parodiava em seus panfletos a abstração dos decretos revolucionários” (2011, p. 52) que, entre outros devaneios, proclamavam a igualdade de todos os dias e noites sobre a terra, todos iniciando num mesmo horário e a ausência de catástrofes naturais.

Argumento parecido, isto é, utilizando as mesmas razões abstratas usadas para debochar dos decretos revolucionários desprovidos de qualquer sentido, irá compor outra máxima contante dos *Projéteis*. Nela, Baudelaire (1995, p. 513) empregará a imagem do gato, da mesma maneira que em dois poemas de *As flores do mal* (1857), nos quais o animal é exaltado, por sua beleza e higiene, para ridicularizar os revolucionários: “É fácil perceber porque os democratas não gostam dos gatos. O gato é belo; despertam em nós idéias de luxo, de limpeza e de volúpia, etc...”. A exposição de um tema poético pode ocultar um outro pensamento que Baudelaire faz de si mesmo, e que o distingue daqueles que ataca. Isso está expresso nos primeiros versos dos dois quartetos do soneto “Os gatos”, em *As flores do mal*: “Os amantes febris e os sábios solitários [...] Amigos da volúpia e devotos da ciência” (1995, p. 156). Aqui os ecos românticos, através das fruições e da solidão, contrapõem-se à essencialidade realista típica dos democratas, acusando-os de tolos e vazios.

A querela em torno do legado revolucionário e iluminista tinha suas exceções. Baudelaire queria seu nome associado a Denis Diderot (1713-1784), porque via na crítica do enciclopedista uma força irrequieta que lhe permitia comentar os *Salons* de maneira contínua, como se entrasse e saísse de uma pintura imediatamente para outra, sem deixar

vestígios, às vezes se tornando personagem de algumas obras. Trata-se, portanto, de um jogo literário no qual a impetuosidade é o veículo usado pelo filósofo Diderot para, a partir da observação detalhada da obra, comentá-la por inteiro. Essa fluência animava Baudelaire – herdeiro de Diderot ao comentar os *Salões* –, estando presente em seus escritos críticos de maneira apaixonada e partidária. Baudelaire cultuava, além dos “passeios” diderotianos, um outro aspecto ligado aos seus personagens teatrais, muitos deles providos de um bizarro cinismo unido a uma irônica sensibilidade. O olhar para o estrangeiro de Diderot – foram muitas as suas traduções para o francês, dentre elas, textos do empirista inglês Anthony Shaftesbury (1671-1713) e do poeta dramático William Shakespeare (1564-1616) – era também compartilhado pelo poeta parisiense. E ainda outro traço o unia a alguns enciclopedistas: o antinacionalismo. Baudelaire expressa a ausência de sentimento nacional em *Meu coração desnudado*, disparando contra o mais célebre dos expoentes do Iluminismo, que esteve afastado de Paris por alguns períodos e era ídolo de uma burguesia liberal e anticlerical. Não hesita, portanto, em ironizá-lo de uma maneira muito singular:

O que me entendia na França é que todo mundo se parece com Voltaire. Emerson esqueceu-se de Voltaire nos seus *Representantes da humanidade*. Poderia ter escrito um bonito capítulo intitulado *Voltaire ou o anti-poeta*: o rei dos tolos, o príncipe dos superficiais, o antiartista, o doutrinador das porteiras, o *père-cigogne* dos redatores do *Siècle* (BAUDELAIRE, 1995, p. 533).

Baudelaire usa expressões tão mordazes e venenosas quanto o estilo claro de François-Marie Arouet (1694-1778), o Voltaire, que, como ele, era impiedoso ao tocar as feridas dos seus conterrâneos. Com *père-cigogne* Baudelaire distancia-se dele, para parodiá-lo, fazendo alusão a um personagem do teatro de marionetes, cujo nome tem

origem na expressão *mère-cigogne* – mulher que tem muitos filhos –, satirizando a diversidade de assuntos tratados pelo escritor em suas reflexões literárias e filosóficas.

A dedicatória do *Salão de 1846*, “Aos burgueses”, é um dos textos mais sentenciosos de Baudelaire e foi publicado em maio daquele ano, quatro meses depois da publicação de *O museu clássico do Bazar Bonne-Nouvelle*, que já antecipa, em seu último parágrafo, o texto devotado aos burgueses. Nele, o crítico deixa claro que é hora de repensar o comportamento burguês, convocando o leitor a considerar não necessariamente a presença destrutiva do burguês, mas sim a do artista burguês, “que foi criado para se interpor entre o público e o gênio. [...] Não zombem dele por querer sair de sua esfera, e por aspirar, excelente criatura, às regiões altas. [...] Sirvam-lhe uma obra-prima, ele a digerirá e passará ainda melhor!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 669-670). A *dédicace* do *Salão de 1846* é dúbia e inesperada, deixando os leitores e os burgueses perplexos e desconfiados: “VÓS SOIS A MAIORIA – número e inteligência; portanto, sois a força – que é a justiça. [...] um desejo mais ardente, uma imaginação mais ativa vos descansariam então do trabalho quotidiano” (BAUDELAIRE, 1995, p. 671). Estaria Baudelaire fazendo *mea-culpa*?

Pierre Laforgue, em uma análise sobre Baudelaire e a pintura,² parte da suposição de que o crítico leu “Pierre Grassou” – uma das novelas que compõem o romance *A comédia humana* (1840), de Honoré de Balzac (1799-1850). Laforgue se explica destacando a admiração de Baudelaire pelo romancista, primeiramente pelo uso “de l’expression typiquement balzacienne ‘sortir de sa sphère’”³ (2000, p. 55); e também, em *O museu clássico do Bazar Bonne-Nouvelle*, pela tendência “manifestement de nature

² “Pierre Grassou, ou Baudelaire, Balzac et l’amour de l’art”, em *Ut pictura poesis: Baudelaire, la peinture et le romantisme* (2000).

³ “Da expressão tipicamente balzaquiana “sair de sua esfera””.

idéologique, son objet est la relation de l'art et de la bourgeoisie, à travers la personne des bourgeois"⁴ (LAFORGUE, 2000, p. 54). Por fim, na homenagem que Baudelaire faz a Balzac, no último parágrafo do *Salão de 1846*:

Porque os heróis da *Iliada* não chegam a vossos pés, ó Vautrin, ó Rastignac, ó Birotteau – e nem a vós, o Fontanarès,⁵ que não ousastes contar ao público vossas dores sob o fraque fúnebre e convulsionado que todos vestimos; – e nem a vós, ó Honoré de Balzac, a vós, o mais heróico, o mais singular, o mais romântico e o mais poético entre todos os personagens que tirastes de vosso peito! (BAUDELAIRE, 1995, p. 731).

Se o texto de Balzac pode ter servido a Baudelaire para um estudo do aspecto social da arte, em sua hipótese, Laforgue lembra que “*l’Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal est un des éléments importants ayant permis à Baudelaire d’élaborer sa pensée esthétique”⁶ (2000, p. 54). Opinião compartilhada também por Roberto Calasso, em seu *A folie Baudelaire*, onde se lê: “Na corrente de insolência, descaramento e imediatismo que liga os *Salons* de Diderot aos de Baudelaire, há um elo intermediário: a *Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal” (2012, p. 16). Tal destaque é justificado, não necessariamente pelo estudo das obras dos pintores, mas, principalmente, pela disposição de Stendhal em não medir esforços para expor suas ideias argutas, precisas e audaciosas, cheias de sarcasmo, num caudaloso texto, revelador do gosto pela escrita que traz em si uma dedicação à língua através do amor às palavras – o prazer da narração –, como comprovam os mais de cem capítulos de *Histoire*, referentes à escola florentina.

⁴ “Manifestadamente de natureza ideológica, seu objeto é a relação da arte e da burguesia, através da pessoa do burguês”.

⁵ Cf.: N. do T.: “Fontanarès é o herói de um drama de Balzac (*Recursos de Quinola*) em que o protagonista destrói o barco a vapor de sua invenção, cujos segredos lhe haviam sido roubados. A peça estreou no Odeon, a 19 de março de 1842, com escasso êxito. Baudelaire reprova a Balzac o fato de não haver trazido à cena os sofrimentos do inventor na pele de personagens seus contemporâneos. O que Balzac ousava no romance (*Ilusões Perdidas*) não ousava no teatro”.

⁶ “A *História da pintura na Itália* de Stendhal é um dos elementos importantes tendo permitido a Baudelaire elaborar seu pensamento estético”.

Igualmente, para Baudelaire, no capítulo I do *Salão de 1846* – “Para que serve a crítica” –, todas as artes “são sempre o belo expresso pelo sentimento, a paixão e o devaneio de cada um” (BAUDELAIRE, 1995, p. 674), tornando-se o crítico, além de um esteta, um ser ontológico.

Quanto a Pierre Grassou, trata-se de um pintor medíocre, que falsifica telas dos mestres italianos e holandeses, vendidas como autênticas, incapaz que é de se exprimir através de sua personalidade. A esses pintores desprovidos de individualidade e sinceridade, Baudelaire critica duramente no mesmo capítulo I do *Salão de 1846*, pois, além da falta de opinião própria, não seriam, em suas palavras, dignos “de fazer quadros, e – como estamos cansados dos imitadores [...]”, devem se colocar “a serviço de um pintor de temperamento” (1995, p. 674).

Laforgue lembra outras duas passagens do *Salão de 1846*, nas quais Baudelaire censura asperamente artistas que, como Grassou, apresentam ou assinam como seus trabalhos artísticos de outrem – falsificadores. A primeira está contida na seção IX – “Do retrato”, onde o crítico assim se dirige aos *portraitistes*:

[...] sua modelagem é verdadeira e fina. Nela, a parte é bem concebida, executada com facilidade e de um só fôlego; mas com frequência, seus retratos se estragam com uma afetação pretensiosa e inábil. Seu gosto imoderado pela distinção lhes prega peças a cada instante. Sabe-se com que admirável simplicidade eles buscam os tons distintos, isto é, tons que, se fossem intensos, discrepariam como o diabo e a água benta, como o mármore e o vinagre; mas como são excessivamente empalidecidos e usados em dose homeopática, seu efeito é mais surpreendente que doloroso: este é o grande triunfo! (BAUDELAIRE, 1995, p. 707-708).

Laforgue percebe, então: “Ce grand triomphe célébré ironiquement par Baudelaire est celui-là même que connaît le peintre à la fin de la nouvelle de Balzac. ‘Pierre Grassou ne sort pas d’un cercle bourgeois où il est considéré comme un des plus grands artistes de

l'époque”⁷ (LAFORGUE, 2000, p. 58), pois é também um burguês grotesco, orgulhoso de suas falsificações, o que confirma a sua estupidez.

A segunda passagem está na seção XVII – “Das escolas e dos artistas”: “Assim, os filósofos e os críticos devem espancar impiedosamente os símios *artísticos*, operários emancipados, que odeiam a força e a soberania do gênio”. Na sequência, em trecho despercebido por Laforgue, os “símios *artísticos*” devem voltar às escolas, onde prevaleça a autoridade de um mestre: “Havia alunos unidos por princípios comuns, obedecendo à regra de um chefe poderoso, e ajudando-os em todos os seus trabalhos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 727).

Com relação aos burgueses, não fica claro se Baudelaire está fazendo *mea culpa* ou ironizando-os impiedosamente, pois, para Compagnon: “Há muito tempo, na dedicatória do *Salon de 1846*, Baudelaire – mesmo que essa interpretação não seja unânime – ridicularizava o burguês com termos pascalinos” (COMPAGNON, 2011, p. 37). A mesma dúvida tem Laforgue ao destacar a escrita pascalina de Baudelaire, que “*ménage toujours sa place à l'idée de derrière la tête*”⁸ (2000, p. 57), contestando o racionalismo iluminista e a corrente neoclássica que o acompanhou e trazendo com o seu – de Baudelaire – conservadorismo uma maneira de desqualificar as novas ambições burguesas, oriundas dos sentimentos que manteve em relação ao período revolucionário, passando, então, a exaltar o indivíduo, para fugir da opressão social com a qual não concordava.

É difícil imaginar uma retratação de Baudelaire para com os herdeiros das mudanças iniciadas na França no século XVIII. Ao usar um discurso sedutor, o poeta parece estar tentando atrair o público para a sua literatura e para as obras de arte, mas a

⁷ “O grande triunfo celebrado ironicamente por Baudelaire é aquele mesmo que conhece o pintor ao final da novela de Balzac: “Pierre Grassou não sai de um círculo burguês onde é considerado um dos maiores artistas da época”.

⁸ “sempre encontra seu lugar na instância do não-dito, na intenção secreta, não revelada”.

estratégia usada na *dédicace* não alcança o seu objetivo. Prevaleceram os insultos à burguesia vitimada, não convencida do “requinte” a ela oferecido.

Muito além da homenagem a Balzac, Baudelaire explicita a influência do romancista em sua crítica de arte na abertura da *Exposição universal de 1855*, ao expô-la na seção I – “Método de crítica”. Conta que Balzac, estando a observar um quadro – uma pequena e bucólica aldeia repleta de cabanas e pobres camponeses, imersa num rigoroso nevoeiro –, deteve-se em uma choupana que emitia uma rarefeita fumaça. Depois de elogiar a beleza da pintura, colocou-se a pensar no que os moradores daquela cabana estavam fazendo, no que pensavam, quais eram suas aflições, a expectativa sobre as colheitas e se teriam contas vencidas. No parágrafo seguinte, diz desconhecer o pintor que fez o romancista formular tais indagações e que aprendeu com a singeleza de Balzac uma ótima lição de crítica: “Muitas vezes me acontece de apreciar um quadro unicamente pela soma de ideias ou de devaneios que evoca em meu espírito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 774). Observe-se nessa afirmação, o emprego da palavra “ideia”, que evoca imagem e, depois, o vocábulo “devaneio”, ilustrando bem a sua defesa da imaginação.

As repreensões de Baudelaire às mudanças revolucionárias e aos burgueses revelam-no um contrarrevolucionário – segundo Compagnon, aquele que acredita na revolução para restaurar a democracia, diferentemente do antirrevolucionário, que pensa “que a monarquia voltará de fora” (2011, p. 34) –, que não acredita na democracia e, como deixa claro no fragmento XIII de *Meu coração desnudado*, pensa que a aristocracia “é o único tipo de governo seguro e de acordo com a razão” (BAUDELAIRE, 1995, p. 530).

A aristocracia como ponto de fuga

Há duas questões sobre as posições aristocráticas em Baudelaire: uma é de ordem estética, estabelecida no conceito de “aristocracia do talento”; a segunda, de ordem política, está em seu apoio a um governo exercido por uma classe privilegiada e/ou nobre.

Consagrado num restrito círculo da vanguarda, o poeta adota uma postura independente contra as regras impositivas do mercado editorial, já que a sua produção literária, rompendo com as barreiras estéticas então em voga, proporciona-lhe uma autonomia que só os defensores da “arte pela arte” julgam possuir. Essa independência em relação aos poderes econômicos e políticos reguladores das relações de mercado separa a “arte pela arte” da “arte social burguesa”, sendo o espírito legitimador constituinte de uma ordem literária denominada por Pierre Bourdieu como *nomos*, referindo-se à divindade grega das leis, estatutos e normas, e:

[...] nessa empresa coletiva, sem desígnio explicitamente determinado nem chefe expressamente designado, [...] uma espécie de herói fundador, um *nomóteta*, e um ato inicial de fundação, evidentemente não se poderia pensar senão em Baudelaire e, entre outras transgressões criativas, em sua candidatura à Academia francesa, perfeitamente séria e paródica ao mesmo tempo (BOURDIEU, 1996, p. 79).

Um dos inúmeros periódicos destinados aos leitores letrados, *L'Artiste*, publica, em 13 de março de 1859, “Théophile Gautier”, primeiro de dois artigos escritos por Baudelaire dedicados ao poeta de Tarbes, ardoroso partidário do romantismo. No texto, exemplar de uma literatura voltada para si mesma, o poeta expressa sua admiração pela obra e benevolência de Gautier e o seu sentimento de reverência: “mas que não se creia ser o ignóbil respeito humano a origem de meu embaraço; esta perplexidade tem por única fonte o temor de não conseguir falar de meu assunto de maneira suficientemente nobre”

(BAUDELAIRE, 1995, p. 573). O rigor do texto exprime a preocupação com a beleza formal da escrita poética de seu interlocutor, indicando, ao mesmo tempo, uma escrita vertical, que Calasso sinaliza como aquela que permitia a Baudelaire “construir especulações audazes” (2012, p. 26), como se vê, no mesmo artigo, quando compara Gautier ao sol, por isso mesmo incapaz de ser biografado, presumindo-lhe também a humildade diante de sua predestinação: “Desde que o astro deu sinal de vida, a sua história é cheia de monotonia, de luz e de grandeza” (1995, p. 573). A monotonia a que se refere Baudelaire é uma constante na vida do homem de letras, porque, ao contrário do homem da multidão, o poeta se expõe e pode ser ou não literariamente reconhecido, daí seu isolamento. Cabe ao homem de letras apresentar o homem como ele é em seu tempo. Assim, o leitor se vê inserido no mundo que o circunda, de onde a “luz” e a “grandeza” do escritor, cujo talento proporciona ao homem da multidão encontrar-se em um ou mais de seus personagens, entre “aqueles que se perfilam como sua passante inalcançável em meio à multidão”⁹ (CALASSO, 2012, p. 33), e podendo ser, talvez, visto novamente na eternidade.

O peso da responsabilidade lançado por Baudelaire sobre a figura do escritor encontra eco no enigmático “O homem da multidão” (1840), conto de Edgar Allan Poe (1809-1849), gênio atormentado que revela uma assombrosa imaginação nas obras que concebeu, e por quem o poeta francês também mantinha uma fervorosa e profunda consideração.

O homem da multidão, como a passante, traz uma face da poesia de Baudelaire mais próxima aos aspectos da civilização moderna, distante das categorias entre real/imaginário abordadas em algumas outras de suas realizações poéticas: “[...] la division

⁹ Referência ao poema baudelairiano “A uma passante”, de *As flores do mal*.

réel/imaginaire qui est inscrite dans *Paysage* et redoublée dans *Revê parisien*” (LAFORGUE, 1995, p. 83).¹⁰ O indecifrável olhar do estranho homem de Poe é o mesmo olhar “que envolve e o prazer que assassina” (BAUDELAIRE, 1995, p. 179). São, portanto, contaminações literárias, reveladoras de uma altivez não pertencente ao homem comum. Essa espécie de arrogância está expressa no conto “Espanquemos os pobres”, no qual o sarcasmo baudelairiano lança-se sobre a absurda inferência de que o extremo sofrimento pode recuperar espíritos alquebrados, ao que o narrador espanca violentamente um mendigo e, ao ser por espancado de volta, regogiza-se, certo de que: “Com a minha enérgica medicação eu lhe restituíra o orgulho e a vida” (1995, p. 338).

Em *Meu coração desnudado*, nas palavras de Baudelaire (1995, p. 531), os homens do povo, à exceção do padre, do soldado e do poeta, “não passam de indivíduos moldáveis e serviçais, bons para a estrebaria (isto é, próprios para exercer o que chamam *profissões*)”.

Para compreender o que está oculto na elitista sentença, é preciso enxergar em Baudelaire um epígono de Chateaubriand, de De Maistre e dos alexandrinos. Os dois primeiros pela devoção ao cristianismo, sendo De Maistre um defensor convicto da autoridade papal, o que o alinhava entre os ultramontistas franceses, os católicos adeptos da doutrina e política inspirada para além dos Alpes, isto é, na Cúria Romana. Quanto aos alexandrinos, eram cristãos ligados à civilização grega de Alexandria, dos séculos II e III, mas também homens de letras e das artes da decadência requintada. Os artistas simbolistas e decadentes descobriram na poesia de Baudelaire uma imensa riqueza do imaginário e dela fizeram uso abundante no final século XIX, trazendo para a arte aspectos subjetivos e sombrios constitutivos do sonho e da introspecção.

¹⁰ “A divisão real/imaginário que está inscrita na *Paisagem* é reduplicada no *Sonho parisiense*”.

A menção ao soldado – “o que sacrifica e se sacrifica” (BAUDELAIRE, 1995, p. 538) – está ligada à questão da reversibilidade, levando-se em conta a relação carrasco e vítima, que pressupõe uma interseção entre culpas e méritos. Por isso, os valores do inocente podem ser úteis ao culpado, e até libertá-lo. É a análise feita por Calasso a respeito do poema “Reversibilidade”, de *As flores do mal*, no qual “a invocação dirigida a uma amada que aparece como ‘um anjo de alegria’ a um amante atormentado pela ‘desgraça, / Os soluços, o tédio, o remorso, as vergonhas, / E o difuso terror dessas noites medonhas’, faz emergir o fenômeno da reversibilidade, quando o amante diz: ‘Mas a ti só imploro as tuas orações’” (CALASSO, 2012, p. 77).

Baudelaire conclui com severidade a sua posição com relação ao homem da multidão, aos sentimentos mais comuns, e, especialmente, ao arrebatamento tão caro aos que lhe antecederam, pois, para ele, o ato da escrita era uma imposição alheia a agentes externos, de foro íntimo, uma necessidade vital, na qual reaparece a questão da reversibilidade, tida como uma exigência da perfeição literária.

Observados esses aspectos inerentes à produção de um escritor que a todo momento comprazia-se em ser considerado um esteta, nota-se no poeta um desprezo pelo mundo visível, pois assim podia ter domínio sobre a experiência natural, para que os sentidos escondidos pela alma pudessem ser revelados, tal como um impulso em direção ao êxtase, forçando contrastes reveladores de um desespero que transita entre o mórbido e o místico, o céu e o inferno. A correlação com a elite do talento – desafio à ordem literária estabelecida –, o associa ao simbolismo ainda nascente, no qual o valor da obra de arte não está na tradução fiel da realidade e da rigidez das formas – materialismo parnasiano –, mas na recuperação dos sentimentos, sonhos e mistérios, em que os ritmos são proporcionados pela multiplicidade das impressões, regidos por suas próprias e audaciosas leis, em busca

de uma arte mais livre, eco das sensações. Há também a questão da autonomia da arte que, tendo em primeiro plano a estética como único objetivo, definiu-a destituída de valores morais e utilitários. Na França, Théophile Gautier foi o grande divulgador dessa teoria denominada “arte pela arte”, que teve em Baudelaire um de seus grandes seguidores, ao lado, entre outros, de Edgar Allan Poe.

Uma outra face do aristocratismo estético está no olhar atento do poeta, sempre contrário “aos partidários da ordem estabelecida, tanto em sua vida quando em sua obra” (BOURDIEU, 1996, p. 83), porém, sempre consciente da função descritiva da narrativa a que se propõe, seja ela a mais simples ou a mais sofisticada. Esse olhar irredutível encontrará nas formas mais abjetas uma beleza só possível através da escrita. Objetos, fatos, pessoas e animais abominantes, estranhos ao belo, são elementos de peças de uma longa encantação, e o que há de mais repugnante, confuso e desordenado em suas camadas aparentes torna-se uma viva imagem, absoluta, perfeita, colorida e ritmada, distante da caricatura. Ao observar esse aspecto na poética de Baudelaire, notamos que: “Quittant la fonction noble de l’orateur qui vient délivrer un message philosophique, politique ou religieux au peuple en quête de vérités, le poète devient un simple montreur d’images. ‘Il faut proclamer quelque chose, fût-ce la rêverie’”¹¹ (ORTEL, 2002, p. 151).¹²

Baudelaire compreende a mutabilidade da beleza, e seu poema “Uma carniça”, que o isola pela temática, estranha aos motivos mais usuais, é uma evocação mágica da palavra, sendo uma obra que chega “a impor ao público [...] as normas de sua própria percepção” (BOURDIEU, 1996, p. 101).

¹¹ Stéphane Mallarmé, *Poemas em prosa*, OC, ed. Por Henri Mondor, p. 283.

¹² “Abandonando a nobre função do orador que vem proclamar uma mensagem filosófica, política ou religiosa ao povo em busca de verdades, o poeta torna-se um desvelador de imagens. “É preciso proclamar alguma coisa, jarro deste devaneio”.

À nauseante descrição do animal em decomposição:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos [...]
 Uma carniça repugnante.

contrapõe-se uma intensa e libidinosa metáfora:

As pernas para cima, qual mulher lasciva,
 A transpirar miasmas e humores,
 Eis que as abria desleixada e repulsiva
 O ventre prenhe de livores [...]

observada e comparável à experiência de um impulso sexual que se deseja realizar:

Por trás das rochas, irrequieta, uma cadela
 Em nós fixava o olho zangado,
 Aguardando o momento de reaver àquela
 Carniça abjeta seu bocado.

que só o distanciamento permite revelar, imponderável como um canto lírico de amor:

Então, querida, dize à carne que se arruína,
 Ao verme que te beija o rosto,
 Que eu preservei a forma e a substância divina
 De meu amor já decomposto! (BAUDELAIRE, 1995, p. 126-127)

É a literatura presente em tudo ao seu redor, revelando um refinamento decadentista e um embelezamento maneirista, tamanha a força do seu universo iconográfico. Não se trata somente de um tema singular. É também uma outra visão da realidade, conduzida por uma tênue trama que se revela ao final.

Último ato da transgressão estética baudelairiana é sua candidatura à Academia. Em 11 de dezembro de 1861, Baudelaire lança sua candidatura à vaga deixada pelo religioso Henri Lacordaire (1802-1861). Tida para muitos como mais uma de suas inumeráveis investidas tanto no plano pessoal quanto no literário, a decisão do poeta traz dois aspectos concomitantes. De um lado é séria, tamanha a consciência do candidato do valor de sua obra, já então consagrada num restrito círculo da vanguarda. De outro, num

ato de genialidade, a certeza de que, ao recusá-la, a prestigiosa instituição conservadora legitimaria sua incapacidade de reconhecer o que ele chamava de “*litteratura pura*”, em carta, de 31 de janeiro de 1862, a Flaubert. A atitude de Baudelaire é de confronto, pressupondo uma ausência de leis que o conduziria à cadeira vaga. Assim, o poeta “desafia toda a ordem estabelecida. [...] verdadeiro atentado simbólico, e muito mais explosivo que todas as conseqüências sociais que, quase um século mais tarde, os meios da pintura chamarão de ‘ações’” (BOURDIEU, 1996, p. 79). Mais do que *action painting*, pode-se dizer que o ato foi uma sequência de cenas de ações de combate. O episódio rendeu um artigo de Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), publicado em *Le Constitutionnel* numa segunda-feira, 20 de janeiro de 1862: “Des prochaines élections à l’Académie”, que deixou registradas duas expressões definitivamente ligadas ao audacioso ato baudelairiano – a *Kamchatka* e a *Folie Baudelaire*. Ambas por revelarem a loucura inquietante que a obra do poeta desvelava e que Sainte-Beuve, seu apreciador, decididamente evitava, colocando-a além do romantismo, usando uma metáfora na qual ela é a ponta aguda de um lugar desconhecido, tal qual a *Kamchatka*:

[...] uma língua de terra, mas atrás dela se escancara a imensidão da Ásia, que a sustém. [...] Lugar “bastante ornamentado, bastante atormentado, mas sedutor e misterioso”.¹³ quadrilátero de palavras que circunscrevem o *locus* Baudelaire, onde o prazer do ornamento se une à tortura autoinflingida, onde o mistério não pode renunciar a ser frívolo e a sedução erótica descerra as portas do mistério. No meio de um deserto habitado somente por presenças xamânicas, o que se oferece aos olhos, com uma miragem, é uma *Folie* (CALASSO, 2012, p. 315).

Folie que possibilitou a Baudelaire vaguear sem cessar, detendo-se amiúde para olhar Paris – aquela majestade cortada pelo Sena – passando por transformações que se sobrepunham umas às outras, habitada por uma multidão frenética e que o poeta, em sua

¹³ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*. Paris: Michel Lévy Frères, 1863, p. 397.

índole, soube em seus *Quadros* descrever. Na seção VII – “A paisagem” –, do *Salão de 1859*, Baudelaire (1995, p. 838), ao comentar as belas águas-fortes de Paris, feitas por Charles Méryon (1821-1861), manifestou: “Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa”, deixando implícita a abordagem alegórica através do uso das palavras “poesia” e “solenidade”.

Com relação à defesa de um governo gerido por aristocratas, Baudelaire tem uma postura que é a de apoiá-lo como barreira à ascensão burguesa aos poderes da administração, evitando uma contaminação destes pelos antecedentes revolucionários burgueses, ameaçadores da ordem social. Havia também, por parte de Baudelaire, o temor de que a imbecilidade da nova classe emergente dominasse, como acabou acontecendo, colocando a imprensa “sob a ameaça permanente da censura e, com muita freqüência, sob o controle direto dos banqueiros”, e condenando-a “a relatar, em estilo pesado e pomposo, os acontecimentos oficiais ou a submetesse a vastas teorias lítero-filosóficas sem conseqüência ou a prudhomismos¹⁴ digno de Bouvard e Pécuchet” (BOURDIEU, 1996, p. 69). Surgem jornais baratos, a um vigésimo do franco, totalmente apolíticos, e outros, considerados mais sérios, procuram flexibilizar os seus conteúdos, todos difundindo de alguma maneira o anedotário das *mondanités* e os relatos de *boulevard* ligeiros e rápidos. Critica também a tolice do público leitor desse jornalismo leve e supérfluo – uma espécie de *faits divers* cultural –, indignando-se ao ouvir, numa exposição de fotografia: “uma senhora da alta sociedade e não da minha – responder a quem lhe ocultava discretamente tais imagens, encarregando-se assim de ter pudor por ela: ‘Dê-me outras; não há nada forte demais para mim’” (BAUDELAIRE, 1995, p. 802).

¹⁴ Prudhomme (M. Joseph), personagem criada por Henri Monnier (1799-1877) para caricaturar o pequeno burguês tacanho e satisfeito de si, e no qual o conformismo exprime-se em solenes tolices.

Poeta da cidade, Baudelaire circulava por todos os mundos que a constituíam, dentre os quais o *demi-monde*. Trata-se de uma classe equívoca que frequentava dos teatros aos cafés, das redações aos salões. Tinha cuidados para que não fosse confundido com os seus componentes. Não gostava de se vestir à maneira dos demais artistas, tampouco de frequentar a alta sociedade, para ele algo fácil, devido ao pai e à posição de seu padrasto, o general Aupick, que assim o desejava. Todas essas condutas tinham origem em suas relações com os amigos e com membros da *bohème*, que não se incluíam em nenhuma classe social, em razão de dois aspectos que a circundavam:

[...] próxima do “povo” com o qual frequentemente partilha a miséria, está separada dele pela arte de viver que a define socialmente e que, mesmo que a oponha ostensivamente às convenções e às conveniências burguesas, a situa mais perto da aristocracia (BOURDIEU, 1996, p. 73).

O poeta, ao recusar a maioria dos paradigmas das classes com as quais convivia, manifestava uma conduta dandista e deixava transparecer uma “certa aura de desclassificado como acontecia à *intelligentsia* russa que se formava nos mesmos anos e que lhe era irrenunciável” (CALASSO, 2012, p. 52).

Baudelaire demonstra seu apoio incondicional à aristocracia como forma de governo, manifestando seu descontentamento com a ordem moral proposta pelas escolas burguesa e socialista. Assim, nos *Projéteis*, deixa claro que “a imaginação humana não terá dificuldade em conceber repúblicas ou estados comunitários dignos de alguma glória, se estes forem dirigidos por homens ungidos ou aristocratas” (BAUDELAIRE, 1995, p. 516), pois só a razão aristocrata seria capaz de promover um governo inabalável.

Compagnon vê no “ódio contrarrevolucionário à soberania popular e ao sufrágio universal” (2011, p. 36) cultivado por Baudelaire manifestações que demonstram seu apoio às desigualdades sociais, e afirma que o poeta é frequentemente associado a “um rei

decaído, ou até mesmo ‘deposto’, como no *Albatroz*” (COMPAGNON, 2011, p. 35), poema II de *Spleen e Ideal*, de *As flores do mal*, do qual extraiu duas estrofes para ilustrar sua proposição¹⁵:

[...]

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

[...]

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar. (BAUDELAIRE, 1995, p. 107-108)

Em outro fragmento de *Meu coração desnudado*: “Ser um grande homem e um santo *para si mesmo* – eis a única coisa que realmente importa” (BAUDELAIRE, 1995, p. 540), pode-se ler um mártir que tem que conviver com suas questões pessoais e outros sacrifícios a ele impostos, oriundos da burguesia ascendente.

1.2 O ódio ao progresso

A ideia de progresso surge vinculada à outra: à de modernidade. Todas as mudanças produzem avanços que são incorporados à política, às ciências e às artes. Passados os primeiros momentos das novas conquistas, tão logo os conhecimentos sejam integrados aos sistemas vigentes, tornar-se-ão ultrapassados. É o que assinala Hans Robert Jauss (1921-1997):¹⁶ “a palavra modernidade – que pretende expressar a autonomia de nosso tempo como época em oposição ao passado – ao mesmo tempo parece desmentir,

¹⁵ A tradução brasileira de *Os antimodernos*, usou a tradução de Ivan Junqueira utilizada na edição brasileira de *Poesia e Prosa* da Editora Nova Aguilar (1995)

¹⁶ *Tradição literária e consciência atual da modernidade* (1996).

paradoxalmente, essa intenção pelo seu retorno histórico cíclico” (1996, p. 47). Essa diminuição do espaço de tempo que separa o antigo e o moderno será superada pela ideia de tempo presente desvincilhado dos antecedentes históricos dissipados pelo Iluminismo e pela Revolução.

O rompimento será sentido não só no campo político, mas também no campo das artes. Ao otimismo desenfreado das novas ideias, responsável, no plano material, pelo advento do progresso, sobrevêm a desconfiança e o pessimismo dos conservadores, que execram também as virtudes liberais e seus vícios.

Em *Exposição universal de 1855*, o progresso é: “Esse farol obscuro, [...] essa lanterna moderna [que] projeta trevas sobre todos os objetos do conhecimento” (BAUDELAIRE, 1995, p. 775). Por trás da poética antinomia, nota-se a incredulidade em uma causa fadada ao insucesso, uma vez que ela surgiu em detrimento do tradicionalismo e da força da imaginação e a favor da *bêtise* burguesa, a nova impulsionadora da história, desconsiderando experiências anteriores. Essa recente direção desencadeia uma infinidade de comportamentos que levará o homem a mutações contínuas, sempre eliminando tudo que as precedeu, pois o verdadeiro progresso só se realiza no plano individual.

Da mesma forma como odiava os utopistas, Baudelaire também odiava os democratas, os utilitaristas – contrários à ideia de beleza – e os progressistas, porque todos eles eram patrocinadores das mudanças estabelecidas na ordenação social, política e econômica dos fatos já sedimentados. Como Poe, acreditava no que não podia mudar, no mesmíssimo, no eterno. Para o poeta, o progresso é a grande insignificância da

modernidade, enfraquecendo-nos e revestindo a beleza com “cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des mers tropicales”.¹⁷

Ao examinar o fragmento XLIV de *Meu coração desnudado*, constata-se a crueza da desilusão do poeta com relação ao progresso e à civilização, quando os compara às “mais inverossímeis proclamações de honestidade, de bons sentimentos e de caridade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 548) publicadas nos jornais da época, cujas intenções são vãs e nada hão de mudar.

A herança romântica

Por volta de 1820, o romantismo teve início na França, estendendo-se até cerca de 1850, durante a segunda Restauração e a monarquia de julho. O movimento literário no qual a imaginação e a sensibilidade se sobrepõem às outras faculdades do espírito é o oposto da arte clássica dos séculos XVII e XVIII, e, na França, ele se fez sentir tardiamente, tendo nascido quase que simultaneamente na Inglaterra e Alemanha. Porém, suas origens são bem anteriores. Em 1771, conforme observa Diderot, no apêndice *Lexique*,¹⁸ o termo *pittoresque*, que já era usado desde o século XV, significa: “qui est de l’imagination d’un peintre. Qui est propre de la peinture. [...] Se dit de la disposition des objets, de l’aspect des sites, de l’attitude des figures que le peintre croit le plus favorable à l’expression”¹⁹ (DIDEROT, 1996, p. 1.521). O mesmo termo encontra-se presente em toda a obra literária e estética do iluminista, expresso através do seu significado, como nos *Ensaio sobre a pintura* (1765), ou grafado, como em muitas críticas dos *Salões*. Exemplo

¹⁷ “Esta limpidez sombria dos lagos escurecidos e a calma oleosa dos mares tropicais”. Choix de maximes consolantes sur l’amour. (*Le Corsaire-Satan*, 3 mars 1846, p. 3).

¹⁸ *Oeuvres* (Tome IV, Esthétique, Théâtre).

¹⁹ “Que é da imaginação de um pintor. Que é próprio da pintura. [...] Diz-se da disposição dos objetos, do aspecto dos lugares, do modo das figuras que o pintor acredita o mais favorável à expressão”.

se vê em um dos aspectos retratados por Joseph Vernet (1714-1789) no *Salão de 1767*: “tous les préjugés civils et religieux se dissipent, et il est incroyable combien l’incrédulité ôte de ressources à la poésie; les mœurs se policent, les usages barbares, poétiques et pittoresques cessent, et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie” (DIDEROT, 1996, p. 620).²⁰ Já o adjetivo *romanesque* refere-se àquilo “qui tient du roman, qui est extraordinaire, peu vraisemblable, digne de figurer dans un roman, et déjà romantique”²¹ (DIDEROT, 1996, p. 1.523). Pode-se dizer que o adjetivo *pittoresque* que é utilizado quando se trata de pintura, para bem definir uma composição, tem suas próprias regras que visam realçar o que se deseja representar – fisionomia, lugar, vestimentas – enfim, detalhes. Já o adjetivo *romanesque* que é utilizado, como o próprio nome indica, quando se trata de literatura, e que visa expressar o que é fabuloso, quimérico, também tem suas regras para descrever detalhes. Assim sendo, *pittoresque* tem um sentido análogo em obras literárias, o mesmo acontecendo com *romanesque*, usado com o mesmo sentido em pintura.

De qualquer modo, o romantismo explica-se, em um primeiro momento, como uma reação à literatura clássica pagã e austral, por parte da literatura cristã ocidental, portanto, ao classicismo do final do século XVIII e início do XIX. Conforme aponta Jauss: essa nova modernidade “que, passado o início do século, concebe-se a si própria como ‘romântica’ define a sua oposição à Antigüidade com uma palavra apropriada, neste sentido, provavelmente dos irmãos Schlegel: ‘clássica’” (JAUSS, 1996, p. 68). Na contestação da literatura cristã, encontraremos a origem da palavra “romantismo” nas

²⁰ “Todos os preconceitos civis e religiosos se dissipam, é inconcebível o quanto a incredulidade tira recursos da poesia; os modos ficam civilizados, os usos bárbaros, poéticos e pitorescos cessam, é inacreditável o que essa monótona polidez faz à poesia”.

²¹ “Que tem romance, que é extraordinário, pouco verossímil, digno de figurar num romance, e, logo, romântico”.

narrações extraordinárias dos povos romanos, perpassadas pelo espírito medieval carregado de sentimentos religiosos e animado pelas aventuras cavaleirescas, opostas à fórmula clássica da arte. Na Alemanha, as reações contra as velhas regras da arte anterior foram empreendidas por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich von Schiller (1759-1805), cujas obras, impregnadas de paixão e arrebatamento, desorganizaram a razão numa explosão dionisíaca e anárquica. Goethe, que deu voz à linguagem germânica e foi figura central do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), tornou-se, na Europa, representante simbólico do romantismo. Schiller, por sua vez, influenciou os escritores românticos franceses com suas teorias dramáticas. Mais tarde, ambos aderiram a uma passageira fase classicista.

Para o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1914-1998) em *Os filhos do barro* (1984), o movimento romântico ultrapassou as barreiras da literatura para inserir-se no seio da sociedade como forma de linguagem de um determinado momento histórico. Segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *L'absolu littéraire*, os irmãos Friedrich Schlegel (1772-1829) e August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) deixam claro, no fragmento 116 (*Fragments de l'Athenaeum*, 1798-1800), esse importante aspecto do romantismo, ao destacar as outras abrangências sociais à sua volta, e definem a poesia romântica como:

[...] une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, [...] rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz [...] (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 112).²²

²² “[...] uma poesia universal progressiva. Ela não está somente destinada a reunir todos os gêneros separados da poesia e a fazer encontrarem-se poesia, filosofia e retórica. Ela deseja e deve também ora

Na França, houve um pré-romantismo que teve como marco inicial alguns dramas de Diderot, com relação à estrutura do texto e da encenação. Nesses dramas, os modelos da tragédia clássica e de textos normativos de Aristóteles (384-322 a.C.) e Horácio (65-8 a.C.) foram contestados e a prosa substituiu os versos, trazendo-lhes uma linguagem mais coloquial. As encenações passaram a ter mais figurinos e cenários e as ações se tornaram mais movimentadas e tocantes. Do ponto de vista literário, esses dramas, prefiguraram um teatro realista que à época serviu para difundir as ideias iluministas. Seguiram-se outras manifestações, com as influências inglesa e alemã e de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que, com seu individualismo extremo e sua aversão à tradição, possibilitou, através de suas obras um olhar mais atento sobre a sensibilidade de cada ser humano e, por extensão sobre as práticas de ensino, que possibilitaram uma flexibilização da linguagem.

É nesse contexto que surgem duas figuras de proa no romantismo francês: Anne Louise Germaine Necker (1766-1817), a Madame de Staël, que, devido à ira despertada em Napoleão, por suas críticas, viveu vários anos exilada em outras capitais europeias. Seu livro *De l'Allemagne* (1810), país onde passou alguns anos, traz relatos de seu convívio com Schiller, Goethe e os irmãos Schlegel – August Wilhelm tornar-se-ia tutor de seus filhos – e com suas respectivas obras. Esses relatos apresentavam, ao contrário da requintada poesia apreciada na França – didática e graciosa, agradável e zombeteira –, a poesia alemã – individualista, expressão de profundos sentimentos, ingênua e devaneadora, mística e também filosófica. Nessa linha, o pintor francês Anne Louis Girodet de Roucy (1767-1824), dito Girodet-Trioson, neoclássico de estilo, mas de inspiração romântica, deixou-nos *Les Funérailles d'Atala* (1808). A tela reproduz a sensação romântica que Chateaubriand ambientou às margens do lago Ontário e do rio *Meschacébe* (Mississipi),

juntar e ora incorporar juntas poesia e prosa, genialidade e crítica, [...] deixar a poesia vivaz e social, a sociedade e a vida poéticas, poetizar o Saber Absoluto [...]”.

na Louisiana, e que trata do amor de um indígena – Chactas – por uma jovem cristã que se suicida. Nessa internacionalização provocada pelo romantismo na literatura francesa, o pintor Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) ilustrou com litografias a primeira edição francesa (1828) da peça *Fausto* (1797-1832), de Goethe.

Literatura e arte formaram, então, nessa época, uma coesão entre as diversas formas de pensamento, selando um acordo definitivo segundo o princípio essencial de que tudo o que está na natureza está na arte. O romantismo é, desse modo, uma revolução da mentalidade europeia, que, depois de ter renovado as ideias filosóficas do século, revigora também as artes e a literatura, tornando Baudelaire um de seus grandes herdeiros. A arte romântica, como a literatura, fazia exatamente o contrário da arte clássica. Era uma reação contra a fórmula de expressão artística anterior – retomada da literatura antiga e da poesia de tradição popular –, e essa reação era a consequência natural de um individualismo heróico que, quebrando os moldes das doutrinas clássicas, tinha criado um novo pensamento. Era necessário reconhecer que, se as regras anteriores repousavam sobre um sólido fundamento, a liberdade torna-se, doravante, o agente vital necessário para que o romantismo proclame tudo o que a vida tem direito, opondo-se à harmonia, evidenciando os sentimentos mais sombrios e um gosto acentuado pela morbidez – ruínas, necrotérios, paisagens escuras –, numa evocação também do estilo gótico. Assim, os românticos partem em viagens ou se exilam, procurando nesses deslocamentos absorver o exotismo através de paisagens que refletem os seus devaneios e estados de alma. O romântico confunde-se com o dândi, pois o sublime em literatura está associado a um sonho de vida e, ao mesmo tempo, com uma transformação na forma da escrita, o que provoca em Baudelaire, uma vontade de destruir a trivialidade, que só raros homens dotados de orgulho podem reunir, encontrando-se, então, o desejo de uma nova identidade individual e narcísica.

Roberto Calasso encontra entre as páginas dos *Projéteis*, mais precisamente nos parágrafos sete e oito do fragmento XV, indícios de um possível início ou fim dos romances que Baudelaire afirmava ter em mente, mas assinala que a impaciência e a falta de habilidade do poeta em engendrar histórias o afastavam do romance, pois as longas descrições ficcionais que transpunham aspectos da vida para o campo literário, ao contrário da poesia, são propensas ao desfecho. Calasso ressalta o aspecto satânico do texto, no qual a piedade prevalece sobre o amor. Há, também, na narrativa, uma certa melancolia e algumas sublimes exaltações características da união e aspiração mútuas de duas almas inquietas, através dos tempos, e que transformam a natureza exterior dos acontecimentos:

Sensibilizado pelo contato com volúpias que se assemelharam a recordações, enternecido com a idéia de um passado lacunoso – com tantos erros, disputas e coisas cuja vontade de esconder era recíproca – ele se pôs a chorar; e as suas lágrimas, febris, escorreram no escuro pelo ombro nu da amante querida e sempre atrativa. Ela estremeceu e sentiu-se, também ela, emocionada e enternecida. [...] É possível que nunca tenham sentido tão doce volúpia como nessa noite de caridade e de melancolia: uma volúpia saturada de remorso e dor (BAUDELAIRE, 1995, p. 515).

Mas os sentimentos que mais exprimem o espírito romântico encontram-se em alguns poemas d'*As flores do mal*. Em “Benção”, o sofrimento do poeta está presente, entremeando um eu atormentado e orgulhoso:

[...]
Os que ele quer amar o observam com receio,
Ou então, por desprezo à sua estranha paz [...]

[...]
Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos [...] (BAUDELAIRE, 1995, p. 106-107).

No mesmo poema, o gosto pelo exótico que se instala na literatura francesa, desde Chateaubriand, faz o poeta evocar as emoções por meio de um olhar curioso que, talvez, mais interessasse ao pintor ver:

Mas nem as jóias que em Palmira²³ reluziam,
As pérolas do mar, o mais raro diamante,
Engastado por vós, ofuscar poderiam
Este belo diadema etéreo e cintilante (BAUDELAIRE, 1995, p. 107).

Ao mesmo tempo, a estrofe, que traduz uma ideia de resplandecente beleza, remete a um outro Baudelaire, crítico das manifestações realistas, ao tecer na seção II – Ingres –, da *Exposição Universal de 1855*, um comentário à pintura de Courbet, destacando o quanto ela “realiza em proveito da natureza exterior, positiva e imediata” (BAUDELAIRE, 1995, p. 779).

Em “Elevação”, nota-se a aspiração ao além e, em muitos outros poemas, associações singulares de reminiscências, assim como a melancolia a tornar-se tortura física. As correspondências são apresentadas através de relações entre a natureza e a alma, emaranhado de símbolos confusos, inquietantes, porque lá se encontra a imagem das angústias humanas. Tudo renovado pela intensidade, o tom, a cor estranha com a qual Baudelaire adorna seus poemas, pois a imaginação torna-se, com a sensibilidade, a faculdade dominante. O escritor tomará como fontes a história, a natureza exterior e o coração. O poeta é o juiz de sua inspiração, traduzida de maneira pessoal e individual em sua literatura, não levando em conta a verossimilhança. O que lhe é legítimo são suas

²³ Cf. N. do T. Nome da antiga Tadmor, já mencionada no III milênio a.C., oásis e etapa das rotas comerciais de caravanas entre a Síria e a Mesopotâmia. Aliado, depois, de Roma, o pequeno reino de Palmira prosperou graças ao tráfico de produtos da Índia e do Extremo Oriente. Colônia romana no século III, desligou-se do Império para tornar-se Estado vassalo, célebre por suas conquistas, em particular sob as administrações de Odenato e Zenóbia. Dominada por Aureliano em 272-73, foi destruída pelos árabes em 634.

paixões e seu modo de ver e sentir a natureza, que, em Baudelaire, é apresentada em constantes correspondências com a alma.

1.3 A recusa do modelo natural

Quando se fala em antinatureza ou antinaturalismo, compreende-se, no pensamento baudelairiano: primeiro, uma nostalgia do tempo em que o homem era ligado à natureza mesma e essa união lhe proporcionava o domínio de si e da coletividade, não sendo elemento substituível; segundo, uma não vontade em apresentar literariamente uma reprodução integral do real. Baudelaire redefine a natureza, lá recolocando sua personalidade, suas inspirações estéticas, seu estilo. O idealismo impulsivo de Baudelaire vai em direção ao assombroso e brutal realismo que sua natureza expressava. Observa-se, mesmo nessa conduta, uma postura saintsimoniana que preconizava o coletivismo. Claude Henri, conde de Saint-Simon (1760-1825), filósofo e economista francês, assegurava que nesse sistema os meios de produção eram comuns a todos os membros da sociedade, o que repararia os desvios e injustiças do mundo natural. Criticava, portanto, a propriedade privada, porque ela levava a uma organização anárquica e consagrava a exploração do homem pelo homem.

Nos *Projéteis*, ao final do último e extenso fragmento XV, o poeta deixa explodir seu mal-estar, voltando-se, também, mais uma vez, contra a natureza:

E tu próprio, ó Burguês – menos poeta ainda do que és hoje –, tu não terás nada a dizer, não lamentarás nada! É que, com efeito, existem coisas no homem que se tornam mais fortes e prosperam à medida que outras se tornam mais frágeis e ínfimas pelo que, graças aos progressos dos tempos, das tuas entranhas, um dia, não substituirão mais do que vísceras! – Esses tempos talvez estejam bem próximos, quem sabe mesmo se já não chegaram e se não é apenas o caráter grosseiro da nossa natureza que nos impede de apreciar o meio em que vivemos! (BAUDELAIRE, 1995, p. 517).

Sem esclarecer se “o caráter grosseiro da nossa natureza” é o da natureza humana, o que fica claro é que o Burguês e o progresso, transformadores da ideia de natureza, causam no poeta o horror que esse novo naturalismo transbordante provoca na vida humana, impossibilita de enxergar-se em seu meio, de ser única, longe do controle da massificação imaginada e realizada pelo processo de industrialização que tornou o homem moderno uma pequena peça no sistema produtivo, descartada por sua obsolescência.

É o que se percebe quando o Burguês é totalmente despido da pouca poesia que lhe foi concedida e a revelação primitiva de manifestações naturais: “tu não terás nada a dizer, não lamentarás nada!” constitui uma observação profunda, através de uma exposição luminosa.

A esses burgueses, filhos da modernidade e que procuravam incorporar em suas verdades aquelas que, dentre seus predecessores ou contemporâneos, fossem as que mais lhes eram próximas – os ecléticos –, Baudelaire não poupou críticas, porque, como afirma Dolf Oehler, em *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*: “A tais pensadores e pintores palacianos da burguesia o agradável aparece *naturalmente* como útil e o útil como verdadeiro e belo” (OEHLER, 1997, p. 180). A estes, os comentários foram impiedosos, pois a representação de tudo como é os fazia meros copistas de dicionários; tendo memorizado o que leram, eram incapazes de desvendar as escritas ocultas dos significados descobertos; eram preguiçosos e pedantes. O crítico, ao expressar seu pensamento sobre o chique e o lugar-comum, no *Salão de 1846*, deixa claro que “existem na vida e na natureza coisas e seres *lugar-comum*, isto é, que são o resumo das idéias vulgares e banais que se tem desses seres; portanto, os grandes artistas têm horror a eles” (BAUDELAIRE, 1995, p. 710).

O antídoto proposto por Baudelaire contra aqueles que tomaram para si a natureza como “forma de um prazer renovado e refinado” (OEHLER, 1997, p. 181), proporcionadora dos mais belos encantos e das melhores cópias, não obstante uma certa nostalgia da natureza, como nos poemas “Correspondências” e “A vida anterior”, nos quais prevalece uma poesia descritiva, e em “Uma viagem a Cítera”, em que, à maneira de alguns quadros de Antoine Watteau (1684-1721), que não excluem o natural e elementos campestres, é a imaginação. François Lallier, no ensaio *L’Éclair et la nuit*, lembra que:

La ville, la foule, contiennent les figures, dans des êtres réels, et parce qu’ils sont saisis comme réels, qui représentent allégoriquement l’expérience du poète allant à leur rencontre. Paris devient ainsi, comme la forêt de *Correspondances*, ou comme la mer de *La vie antérieure*, le lieu de la fusion, ou transmutation réciproque de l’image et du réel, reflétant comme en son plus profond miroir l’acte par lequel le langage cherche à saisir l’objet de la poésie (LALLIER, 1995, p. 92).²⁴

Com relação à imaginação, essa atividade criadora do espírito não permite a imitação servil da natureza, afastando-nos do tédio da realidade e suas repetições vulgares e enfadonhas, trazendo-nos visões radiantes de um outro mundo, onde a função ativa e o impulso primário, direcionados pela razão, exprimem mais adequadamente a sua expressão, tornando-a “análise e síntese. [...] Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804).

O universo antinaturalista baudelairiano é o que impulsiona a lírica do poeta dividido entre duas épocas, e fará de sua obra a voz angustiada do seu tempo, em que a beleza é marcada pela inescrupulosidade e frivolidade da vida burguesa, causa da opressão

²⁴ “A cidade, a multidão, contêm as figuras, nos seres reais, e porque são tomados como reais, representam alegoricamente a experiência do poeta indo a seu encontro. Paris torna-se assim, a floresta das *Correspondências*, ou como o mar d’*A vida anterior*, o lugar da fusão, ou transmutação recíproca da imagem e do real, refletindo como em seu mais profundo espelho o ato pelo qual a linguagem tenta alcançar o objeto da poesia”.

moderna. Baudelaire, extasiado até a obsessão, torna-se o poeta da cidade febril, pervertida, perturbadora.

Nas artes plásticas, prevalecia uma pintura ligada à natureza, com temáticas rurais por um lado e, também a escola de Barbizon – uma transição entre o romantismo e o realismo –, que distinguia a beleza das florestas antecipando o impressionismo e, por outro lado, representações históricas celebrando as conquistas napoleônicas e as atrocidades revolucionárias, características de um romantismo próprio da Restauração, oposto daquele individualista que celebrava a imaginação. Esse culto ao passado era ensinado oficialmente nas Academias, sendo modelo para as obras expostas nos Salões, associado ao culto a antigos mestres.

A defesa do pecado original

Em Baudelaire, o nu é nostálgico, tratado no âmbito do belo e iluminado por *Foibos Apólon*, entre os gregos, Luz da Vida, o próprio Sol, divindade da inspiração poética. Assim, a nudez é exposta nos primeiros versos do poema V do primeiro livro – *Spleen e ideal* – de *As flores do mal*. No capítulo II – “O que é romantismo” – do *Salão de 1846*, Baudelaire vê o nu através de Rafael, que “compõe criaturas jovens e virginais – Adão e Eva” (BAUDELAIRE, 1995, p. 676).

O lírico não é só lembrança, e a decadência moderna que, do ponto de vista baudelairiano, tem por um de seus aspectos a exclusão do pecado original, privilegiando a natureza como fundamento do belo, desconsidera também a religião “como parte do programa contrarrevolucionário” (COMPAGNON, 2011, p. 95). A origem do mito do pecado original encontra em Eva sua razão e, fazendo dela a representação de todas as mulheres, a martiriza e a louva, em ambos os extremos, como configuração encantadora de

Satã. As mulheres assim são vistas por Baudelaire no fragmento XXVII de *Meu coração desnudado*: “Sempre me admirei que deixassem entrar as mulheres nas igrejas. Que diálogo é que elas poderão estabelecer com Deus? A Vênus eterna (caprichosa, histérica, fantasista) é uma das formas sedutoras do Demônio” (BAUDELAIRE, 1995, 538-539). Os adjetivos usados pelo poeta reafirmam as questões que remetem aos desejos descontrolados. Ao mesmo tempo, as representações de imagens “dessa encarnação do diabo”, tornando-a sua musa inspiradora, dividem o seu cristianismo, fazendo do pecado original fonte do ato poético. Assim, na seção 4 – Pecado original, de *Os andimodernos*, Antoine Compagnon observa:

A beleza data do pecado; é inseparável da melancolia; é satânica. Em 1862, Baudelaire conclui nestes termos dos *Miseráveis*, de Victor Hugo, romance de cujo humanismo ele não gosta nada e que lhe enseja impulsos sádicos: “Oh! Do Pecado Original, mesmo depois de tanto progresso há muito prometido, restarão sempre traços suficientes para constatar a realidade imemorial” (COMPAGNON, 2011, p. 94-95).

À mulata Jeanne Duval (1820-1862), heroína, musa e companheira de Baudelaire, o poeta dedica uma série de seis poemas: “Perfume exótico”, “A cabeleira”, “*Sed non satiata*”, “A serpente que dança”, “Uma carniça” e “A varanda”, reunidos sob o título *Vênus negra* e incluídos também em *Spleen e ideal*. Mas são nos versos de “Hino à beleza” que uma de suas confissões à Jeanne, em que ele se dizia presa de uma dolorosa postulação que o acompanhava, se manifesta. Prisioneiro da eterna luta entre a carne e o espírito, o inferno e o céu, que se trava no coração humano, ele se deixa levar pelos murmúrios da voluptuosidade, do original pecado, que corrói, mas não consome a beleza, pelo contrário, compara-a ao vinho e a sensações que evocam correspondências, tais como o perfume e o ritmo.

Quanto a “*Sed non satiata*”,²⁵ todo o método de Baudelaire é exposto e revelado por Michel Manoll, em *La vie passionnée de Charles Baudelaire*,

[...] comme une affaire de raisonnement, où les sens ne jouaient que le rôle d’un instrument, dans un orchestre. Il était porté comme par un flot puissant par l’admiration et l’appétit du beau. Il maniait le péché en curieux, le tournant, l’examinant, avec la conscience ardente d’un casuiste (MANOLL, 1957, p. 267).²⁶

No poema, a poesia e o amor, como manifestações do desejo, encontram uma imagem que os atravessa, e em que linguagem e consciência, aceitando-se mutuamente, tornam-se uma epifania da outra, e a divindade é sombria, impiedosamente satânica e sensual, qual deusa dos infernos – Prosérpina. Novamente há a presença de duas forças opostas, representadas pela espiritualidade e a animalidade, que não podem ser refreadas para que a poesia, longe das regras condutoras da moralidade, possa ser imperativa, imprevisível e reinventada, mergulhada numa profunda obscuridade que deixa sua imagem emegir, saindo de sua própria natureza. É assim como se fosse a bestialidade da beleza mostrando ao homem a sua condição humana – uma tensão entre duas extremidades opostas.

A admiração pelo sobrenaturalismo

Toda a obra de Charles Baudelaire gira em torno de analogias. Seus estudiosos encontram-nas entre poemas versificados e proseados, entre poemas e textos críticos, entre textos críticos e escritos sobre seus pares. Pode-se exemplificar com o poema versificado

²⁵ N. do T. “Satisfeita, mas não saciada”. Alusão a Juvenal, *Satirae*, V, a propósito de Messalina: “*Et lassata viris, sed non satiata recessit*”.

²⁶ “[...] como uma questão de pensamento onde os sentidos só representavam o papel de um instrumento, na orquestra. Ele era levado como por um fluxo ardente pela admiração e o desejo pelo belo. Ele manuseava o pecado com curiosidade, envolvendo-o, examinando-o, com a consciência ardente de um casuísta”. Com essa afirmação de Manoll, observe-se que, em Baudelaire, os casos de consciência, o pecado original, mais especificamente, apresentavam-se à ação moral como um problema concreto, que era solucionado poeticamente.

“A cabeleira” e o proseado “Um hemisfério numa cabeleira”; o último parágrafo do poema “O tirso”, em que o poeta celebra o compositor romântico húngaro Franz Liszt (1811-1848), com parte do texto escrito pelo pianista a respeito da abertura do *Lohengrin* (1846-1848), do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), transcrito por ele em 1861, no ensaio “Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris”; os mistérios da poesia de Victor Hugo (1802-1885) em artigo escrito no mesmo ano, publicado pela revista *A revue fantaisiste*, junto a outros estudos reunidos sob o título *Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos*, em que a singularidade e a universalidade do poeta clássico das *Odes* (1822) alinham-se ao expoente romântico do *Préface de Cromwell* (1827), com citações esparsas nos *Salões*. Em *A imanência estética*, Georges Didi-Hubermann constata, nesse mesmo artigo sobre Hugo, que ele é quem melhor expressa, por meio da poesia, aquilo que Baudelaire (1995, p. 595) chama de o “mistério da vida”, estabelecendo a relação entre pérfetuas *correspondências* com a alma, que se organizam através do movimento e da profundidade universais, pois “Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam” (BAUDELAIRE, 1995, p. 109).

O templo baudelairiano revela um misticismo regido pela analogia e pela imaginação, que está além da natureza, podendo ser encontrado, como indica Calasso, em vários alquimistas, heréticos, místicos, pansóficos, todos sobrenaturalistas – apologistas da analogia universal –, de épocas passadas e outros mais recentes, como se vê em

[...] Baader ou em Goethe. Baudelaire, porém, quis encontrá-la – inicialmente – ainda mais perto, em alguém que oscilava entre o estro visionário e a insipiência: Fourier. [...] E atrás de Fourier perfilava-se logo a sombra de um outro excêntrico, bem mais afinado com Baudelaire: Swedenborg (CALASSO, 2012, p. 23).

E cita, sobre o visionário sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), autor de obras nas quais expôs sua doutrina sobre a comunicação dos espíritos, o que é exaustivamente

mencionado por todos os estudiosos do poeta e está no ensaio sobre Victor Hugo: “Aliás, Swedenborg, que possuía uma alma bem maior, já nos ensinara que *o céu é um homem muito grande*; que tudo, forma, movimento, número, cor perfume, no *espiritual* como no *natural*, é significativo, recíproco, converso, *correspondente*” (BAUDELAIRE, 1995, p. 595; grifos do original). Completando o seu pensamento, refere-se ao filósofo, poeta e teólogo protestante suíço Johann Caspar Lavater (1741-1801), descobridor da fisionomia – arte de conhecer o caráter das pessoas pelos traços fisionômicos –, argumentando que o estudo da face revela, além do visível, o lado espiritual e a dimensão do que ela oculta, estendendo a demonstração de Lavater à verdade hieroglífica pela qual “bem sabemos que os símbolos não são obscuros senão de uma maneira relativa, isto é, segundo a pureza, a boa vontade ou a clarividência inata das almas” (BAUDELAIRE, 1995, p. 596). O poeta diz, de outra maneira, o que Denis Diderot, em sua *Carta sobre os surdos e mudos*, atribui ao hieróglifo, o poder de fazer “com que as coisas sejam ditas e representadas simultaneamente; [...] e o discurso não é mais um mero encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza” (DIDEROT, 1993, p. 46).

Contemplando os mistérios do invisível, o sobrenaturalismo baudelairiano está assentado não na realidade, mas no artificialismo, na abstração, na irregularidade, na coisa imaginada em oposição ao rigor natural da realidade. No último parágrafo do fragmento VIII dos *Projéteis*, afirma: “Só o que possui uma ligeira deformidade nos desperta profundamente os sentidos: donde se pode concluir que a irregularidade, isto é, a surpresa, o espanto e o inesperado constituem parte essencial e característica da beleza” (BAUDELAIRE, 1995, p. 508). Assim, será fundamentada toda a crítica de arte de Baudelaire: de um lado, a defesa do primado da imaginação, de outro, um manifesto contra a verdade do real, a verdade positiva, na qual a representação mostrada era a da mimese

clássica, às vezes acompanhada de contornos políticos. Baudelaire não tinha a objetividade da obra de arte como mira e não lhe interessava apegar-se aos contornos das imagens concretas. Dessa maneira, ele se afasta do neoclassicismo de Ingres e se distancia dos objetivos do realismo de Courbet, que foi seu companheiro de luta nos anos de 1840.

Em uma de suas mais célebres críticas, feita sobre o quadro *Jovem que chora seu pássaro morto* (1765), do pintor Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), Diderot, no *Salão de 1765*, depois de inicialmente comentar sobre a beleza do rosto da jovem e da elegância de seu penteado, ao final, esclarece ao público “que la tête a été prise d’après un modele et la main d’après un autre”²⁷ (1996, p. 383), apontando para o uso do artifício, tomando de cada modelo as partes mais bonitas para produzir uma beleza idealizada, não existente na natureza, mas no pensamento – expressão de uma vontade formal. Quando o filósofo traduziu para o francês, em 1745, o *Ensaio sobre o mérito e a virtude*, do empirista inglês Anthony Shaftesbury (1671-1713), ele elucida, na apresentação, que a disformidade agradará se for bem representada, pois o que encanta não é a beleza da coisa em si, mas a justeza entre o objeto e a pintura. A constatação diderotiana envolve outra afirmação do poeta, contida no fragmento XI, também dos *Projéteis*: “O sobrenaturalismo implica tanto o aspecto geral como o acento próprio – ou seja, a intensidade, [...] a vibração e a limpidez, a profundidade e a repercussão no espaço e no tempo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 510). Entre os dois fragmentos, VIII e XI, há uma analogia sobre o supranaturalismo. Recorrentes nos textos do poeta, as analogias representam elementos constantes “que habitam regiões sobrenaturais da Poesia” (BAUDELAIRE, 1995, p. 581).

No ensaio XI, “Elogio da maquiagem”, de *O pintor da vida moderna*, Baudelaire radicaliza e enfatiza a sua admiração pela artificialidade, atribuindo à natureza o caráter

²⁷ “que a cabeça foi tomada de um modelo e a mão de outro”.

real de todas as mazelas humanas e ao artificial a origem de todas as virtudes, fazendo desse recurso um componente da imaginação. No fragmento V dos *Projéteis*, o real – “tudo que não é abstrato” (BAUDELAIRE, 1995, p. 506) é tido como vestígio de doença e debilidade, e, no XI, “certos estados de alma quase sobrenaturais” revelam “o caráter profundo da vida” (p. 511). Para o crítico, o feio em nada mudará sua condição se usar do artifício, que só servirá para realçar a beleza.

1.4 A fidalguia dandista

O dândi em Baudelaire é um excêntrico, hostil ao comportamento contemporâneo da burguesia, criando sua própria legislatura, que revela uma sublimidade para combater a mediocridade.

No ensaio “Alguns caricaturistas franceses” (1857), em suas reflexões sobre o pintor, gravurista e escultor francês Honoré Daumier (1808-1879), profundo conhecedor dos hábitos burgueses, célebre por suas caricaturas políticas e sociais compostas por elementos patéticos, Baudelaire ridiculariza o burguês como o derradeiro remanescente da Idade Média, comparando a resistência de sua vida à de uma ruína gótica. Em outro texto, “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”, que compõe *O pintor da vida moderna* (1863), Baudelaire, ao destacar as qualidades do desenhista e aquarelista Constantin Guys (1802-1892), aproxima-o e também o afasta do dândi. A aproximação se dá pelo seu lado aristocrático, enquanto a oposição apoia-se em outro aspecto do dandismo que não a ociosidade, mas a necessidade de sentir: “Eu o chamaria de bom grado dândi, [...] pois a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo”, mas, por outro lado, “o dândi aspira à insensibilidade, nisso se afasta violentamente do dandismo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 857). A ociosidade,

que implica uma manifestação contra as formas de ocupação e produtividade, faz com que a única ocupação do dândi seja a elegância. Sobre esses aspectos, Françoise Coblence, no estudo *Baudelaire, sociologue de la modernité* (2003) esclarece a complexidade do dandismo baudelairiano:

Son luxe n'est jamais ostentatoire, son élégance est l'ascétisme. (...) le dandy est en même temps présenté comme un type éternel et universel. Il done à voir en négatif la société à laquelle il appartient et dont il se sépare comme une société du travail et de l'utilitarisme, mais son oisiveté confine au spiritualisme et au stoïcisme (COBLENCÉ, 2003, p. 18).²⁸

Tomando-se a afirmação de Françoise Coblence sobre a ociosidade espiritualista e estóica do dândi, pode-se constatar que o espiritualismo, em Baudelaire, admite um princípio de imperfeição da sociedade a que pertence, em que a amargura do fim do mundo é tão presente quanto sua crença no que se relaciona à beleza e à superioridade do espírito. Por outro lado, pode-se perceber que o dândi entende como sua situação no meio social é contraditória. Como um atento observador ele incorpora gestos de uma sociedade por ele criticada pela sua futilidade e seus costumes, figurando-a em seus próprios hábitos. Essa postura revela um hábil e privilegiado crítico das condições de um meio social que é aquele no qual ele se desloca. Em *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*, Orna Messer Levin assinala que: “Do alto de sua pose ilustre, o dândi João do Rio não tarda a se revelar um observador atento das falsas aparências, como que a afirmar uma consciência privilegiada do Autor sobre as condições de sobrevivência do ofício que exerce” (LEVIN, 1996, p. 96), o que revela também um comprazimento com refinamentos típicos, em literatura, da decadência, onde havia um “culto” ao estetismo, que levou em

²⁸ Seu luxo nunca é ostentatório, sua elegância é o ascetismo. [...] o dândi é ao mesmo tempo apresentado como um tipo eterno e universal. Ele mostra em negativo a sociedade à qual ele pertence e da qual ele se afasta como uma sociedade do trabalho e do utilitarismo, mas sua ociosidade encerra o espiritualismo e o estoicismo.

conta, nas obras dos artistas decadentes, a graça e o individualismo das expressões deles próprios e dos seus protagonistas e, também, o pessimismo. Os interesses pessoais que regulam a sociedade do trabalho resultam na exclusão e na solidão de Baudelaire. Nada para ele é compreensível em uma sociedade sustentada por uma burguesia medíocre, que proclama a liberdade sem limites e aprisiona os cidadãos, brutalizando-os com o culto à matéria, uma sociedade que se orgulha de seus vícios, “ou suas virtudes, é a mesma coisa” (BAUDELAIRE, 2012, p. 4), como se lê no prefácio à edição do livro *Contos da imaginação*, de Edgar Allan Poe (1809-1849). É desse utilitarismo que o dândi se afasta, pois não existe maior ameaça à beleza, capaz de deformá-la e desviá-la de suas intenções mais nobres. Diante do fim do mundo, “a mecânica nos terá de tal forma americanizado” (BAUDELAIRE, 1995, p. 516) que toda a espiritualidade será tolhida pela crença nos sentimentos de competitividade. Incrédulo, o dândi não aspira à felicidade e tem pavor de ser enganado. Baudelaire, ao descrever aspectos do caráter de Delacroix, enfatiza que o pintor tinha tanto de ascetismo como de refinamento e aristocracia, aliados a uma paixão ardente que lhe tornava uma espécie de “leão” – outro dos nomes dados ao dândi, ao lado de “belo”. A relação do pintor com o sonho é associada à organização espiritual dos belos, já que eles desejam atravessar a vida sonhando.

A ociosidade baudelairiana, de caráter estóico, exprime-se com toda a sua força, pois a condição da virtude é dominar em si as paixões e tender à impassibilidade. O que lhe importa é a vida interior; jamais ser notado, porém, se fazer notar. Dessa maneira, só a simplicidade absoluta pode levá-lo a alcançar essa distinção: a originalidade de não só se fazer conhecer, mas sendo conhecido só dele mesmo, já que ele não é como um outro qualquer, porque seu pensamento é único: “É uma espécie de culto de si mesmo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 871). No entanto, observa Rémi Brague, em *Image vagabonde*:

[...] le moi n'a pas de contenu propre, puisqu'il ne désigne que la place du locuteur, que chacun peut occuper. Le moi devra donc se produire lui-même par une opération originale dans laquelle il sera à la fois prêtre et victime, bourreau (ou chirurgien) et patient, amant et maîtresse. C'est par cette opération sur soi qu'il fait lui-même, en se dédoublant (BRAGUE, 2008, p. 119).²⁹

A simplicidade dandista se desdobra fazendo dele o seu próprio duplo, sendo ele, como num duelo, o desafiante e o desafiado, e o suicídio torna-se a finalidade desse desdobramento, que nunca é um fracasso, mas a sua própria essência. Duelo solitário, pois transposto para a arte, o dândi é a sua obra e, assim sendo, é como “o estudo do belo [...] combate em que o artista grita de pavor antes de ser vencido” (BAUDELAIRE, 1995, p. 280), em “O confiteor do artista”, de *Pequenos poemas em prosa*. Essa dualidade acaba por devolver-lhe permanentemente a sua própria imagem, caracterizada por uma individualidade bastante adversa à burguesia contemporânea. A postura que encerra um pensamento estético e político, Compagnon a vê em Baudelaire: “o antimoderno, que se insurge contra o burguês, torna-se um esteta ou um dândi” (COMPAGNON, 2011, p. 135), pois, como aspira o poeta, o dândi deve ser incessantemente sublime e, mesmo estando dormindo, viver mirando-se em um espelho. Contra a trivialidade burguesa, o aristocratismo dandista age politicamente combatendo o excesso de detalhes, da mesma maneira que o artista obedece às regras às quais deve subordinar-se para o exercício de sua arte, num movimento contrário ao de uma multidão que deseja a igualdade. Distinguindo-se assim da multidão, o dândi de Baudelaire “permanecerá como uma bela figura antimoderna: o individualista refratário e rebelde” (COMPAGNON, 2011, p. 136). Trata-se de uma postura contrária às dimensões de uma nova sociedade emergente – industrial e

²⁹ “[...] o eu não tem conteúdo próprio, já que ele só designa o lugar do locutor, que cada um pode ocupar. O eu deverá então se produzir a si mesmo por uma operação original na qual ele será, ao mesmo tempo, padre e vítima, carrasco (ou cirurgião) e paciente, amante e amásia. É através dessa operação sobre si que ele se faz a si mesmo, desdobrando-se”.

capitalista. Mas o surgimento dessa sociedade implica, ainda, novas condutas e experiências que a caracterizam, dentre elas, o anonimato, expresso ironicamente no poema “Perda da auréola”, no qual o poeta, diante da queda de sua auréola romântica na lama de macadame, apresenta perspectivas excitantes: “Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula [...]” (BAUDELAIRE, 1995, p. 333). Perversão e prazer juntam-se ao desconsolo para estabelecer uma nova conduta, para além do dandismo, devido ao modo como a democracia se constitui. O texto também é o ponto de partida para Walter Benjamin desenvolver o seu pensamento sobre a era da reprodutibilidade técnica, a partir da perda da auréola romântica, em que a singularidade do artista e da obra de arte deixam de existir para dar lugar ao que é coletivo, em suas mais diversas formas, como, por exemplo, a fotografia, que implica o aparecimento da cultura de massa, na qual a obra é reproduzida incessantemente, tornando-se, por um lado, um bem de consumo cultural e prolongamento do mundo do trabalho, e, por outro, “a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (BENJAMIN, 1991, p. 50).

Na seção IX – O dândi –, de *O pintor da vida moderna*, o dandismo não é uma paixão incontrolável pela toalete e pela postura física: “a seus olhos ávidos antes de tudo por distinção, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir” (BAUDELAIRE, 1995, p. 871). Sem pompa, destituída de qualquer moral utilitária e sentimental, que consiste na superioridade e satisfação das inclinações pessoais, a elegância do dândi está comprometida com a dignidade e integridade de sua natureza, colocadas a serviço de seu aperfeiçoamento. O dândi é, portanto, devido à sua constituição, completamente contrário à natureza; ele sempre privilegiará tudo o que está próximo do real porque ele sabe dos resultados incertos, pois “a vida só possui um verdadeiro fascínio: o do *JOGO*. Mas, e se nos é

indiferente ganhar ou perder?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 507). A apatia, que aqui representa um estado de desinteresse social, passa a ser uma condição da vida do dândi, opondo-o à sociedade. O dandismo constitui uma casta autoproclamada, em oposição à sociedade conservadora à qual ele pertence, mas que, por uma questão de princípio – o culto de si mesmo –, dela se distancia. Baudelaire encerra seu pensamento a respeito do sentimento natural que ocupa o coração dos ociosos – o amor próprio – apresentando-os repletos de uma cruel impassibilidade, sentida ao extremo: “Um dândi pode ser um homem entediado, pode ser um homem que sofre; mas, neste último caso, ele sorrirá como o Lacedemônio mordido pela raposa” (BAUDELAIRE, 1995, p. 871).³⁰ Em busca de um constante esforço que sustente o seu lado heróico – abominar o trivial para alcançar um sentimento maior que sua vida espiritual exige –, o dandismo demanda, como realmente observa Baudelaire, uma postura moral diante do mundo, só possível através de um sutil entendimento do próprio mundo. Será necessário ao dândi, então, como esclarece André Ferran (1968, p. 101), em *L'esthétique de Baudelaire* “sans doute se voiler d'étrangeté et de contradiction, sourire parfois et parfois prendre l'air d'un chartreux creusant sa fosse”.³¹

Todos esses aspectos que Baudelaire coloca em evidência no caráter do dândi e que lhe conferem singularidade e elegância, o distinguem do homem comum, pois “essa instituição sem leis escritas, que formou uma classe tão altiva”, é composta por homens “todos ricos em força interior” (BAUDELAIRE, 1995, p. 871, 872), donde a exigência de uma originalidade fundada também na aparência. O dândi não pode ser separado da sua

³⁰ O episódio do garoto lacedemônio é assim narrado por Montaigne: “Um simples menino de Lacedemônia, tendo furtado uma raposa e tendo-a escondido sob o casaco, preferiu suportar que ela lhe roesse o ventre a se deixar denunciar” (*Ensaíos*, I, 14).

³¹ “sem dúvida ocultar-se da estranheza e da contradição, sorrir às vezes e às vezes fazer-se passar por um chartreux escavando sua fossa”. Chartreux: gato conhecido pelo seu sorriso enternecedor; é um gato discreto, menos “falador” que a maioria dos felinos, mas ronronante. Originário da França, tem os olhos dourados a cobre.

toalete, pois, para fugir às normas da sociedade e fortalecer sua conduta, haverá sempre uma vontade próxima da sublimidade e distante da vulgaridade de uma vida banal. A indiferença, estampada pelo semblante do dândi, reflete para Baudelaire a decadência de um igualitarismo que pertence ao reino da mediocridade e é caracterizado por elementos componentes da multidão – igualdade, uniformidade e anonimato. Courbet soube traduzir como nenhum outro dos contemporâneos de Baudelaire esse orgulho que o poeta sentia, ao afirmar que nunca sabia como concluir um retrato do crítico, porque todos os dias ele mudava de aparência; um dândi não pode trazer os traços de uma pessoa vulgar. Jules Husson Champfleury (1821-1889), também escritor e crítico de arte, apresenta de outra maneira a mesma questão, ao afirmar que Baudelaire tinha a capacidade de transformar seu rosto como um banido do meio social. Diante dessas operações, nas quais o dândi é seu próprio artista e sua obra de arte – revelando um aspecto performativo –, onde há uma certa crueldade, existem regras poéticas e de vida que o dândi carrega consigo e que implicam “la décomposition et la recomposition par l’image qui fait l’oeuvre d’art” (BRAGUE, 2008, p. 121):³² “a fórmula terrível: *Perinde ac cadáver!*” (BAUDELAIRE, 1995, p. 871).³³ Ao usar a expressão de Loyola, o dândi faz do seu rosto uma imagem que é a da morte, indecifrável, incógnita. Em *La grandeur sans convictions*, Marie Christine Natta assinala que:

Cependant leur masque ne doit pas être totalement opaque, sinon ils perdraient de leur séduction. En effet, leur beauté, dit Baudelaire, est “un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner”. Le dandy se livre donc constamment à cette difficile gageure qui consiste

³² “a decomposição e a recomposição pela imaginação que faz a obra de arte”.

³³ “Dócil como um cadáver!”. Expressão usada por Ignácio de Loyola, nas *Constituições*, e com a qual prescreve aos jesuítas a disciplina e obediência, excetuando-se as objeções de consciência (N. do T.).

moins à cacher ses faiblesses qu'à montrer sa faculté à les dominer (NATTA, 2011, p. 110).³⁴

Não se trata, portanto, das vulgaridades às quais o gosto burguês está submetido – uma *librè* igual a tantas outras, pois ele – o burguês – também pode ser, dentro do seu universo, excêntrico e banal, talvez um dândi ou até mesmo um herói, a mesma alusão “à fúnebre fanfarronada de um criminoso, um grande protestante, saudável e bem organizado” (BAUDELAIRE, 1995, p. 730). Ironia igualmente utilizada por Balzac, que vê na vida do burguês nada mais que a cobiça por um título de barão ou por um camarote num teatro frequentado pela aristocracia, ou, ainda, “a elegância por um emplumado criado em *librè* de caça” (BALZAC, 2009, p. 30). Marcadamente, o burguês se faz notar pelo seu entendimento da representação que exprime o uso da roupa negra, símbolo da sociedade contemporânea do poeta, representando a igualdade, mas também um enterro acompanhado por um séquito de coveiros. Diferentemente dessa marca da uniformização, a distinção dandista se traduz “sur un versant excessif, élégant et poétique” (COBLENCÉ, 2003, p. 17),³⁵ o que equivale a dizer que, entre os burgueses, existe, como deseja Baudelaire no “Elogio da maquilagem”, uma estética dos não pensantes, que tomam a natureza como fonte de beleza e modelo e, assim sendo, ao copiá-la, copiam-se uns aos outros. Como já observado, a eleição da natureza como fonte de todo o bem e modelo de todo o belo, implica a negação do pecado original, que, em Baudelaire, está ligado à ideia de imaginação que opõe o sobrenatural ao que é visível e cega, deixando de lado o artificial. O artifício é mais que uma virtude para o dândi, ele é “indispensável a toda

³⁴ “No entanto, sua máscara não deve ser totalmente opaca, senão eles perderiam sua sedução. Com efeito, sua beleza, diz Baudelaire, é ‘um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia, mas não quer se irradiar’ [BAUDELAIRE, 1995, p. 873]. O dândi se entrega então constantemente a esse difícil desafio que consiste menos em esconder suas fraquezas que mostrar sua habilidade em dominá-las”.

³⁵ “sobre um derramamento excessivo, elegante e poético”.

beleza” (BAUDELAIRE, 2012, p. 6). Baudelaire o considera entre os selvagens e as crianças, ao observar a fascinação que os adereços lhes causam, com seus brilhos multicores, vistos em vestimentas e outros ornamentos, mas também em antigos generais, cujas tipologias apresentam-nos como homens audaciosos, capazes de fazer prevalecer seus atributos. A “perfeição da indumentária”, já que a “única profissão é a elegância” (BAUDELAIRE, 1995, p. 193, 194), é uma substância embelezadora da qual não abrem mão, pois a vaidade e a astúcia são ilusões que existem universalmente, desde sempre. Na França, esses petulantes – pessoas que trazem com elas essas falsas aparências –, como os chamavam seus contemporâneos, eram conhecidos muito antes de serem nomeados dândis, ou *fashionables*, como *petits-mâtres* ou *muscadins*. Esses jovens de boa aparência, nem um pouco razoáveis, mantinham as cabeças erguidas e narizes empinados, olhando, principalmente, as mulheres abaixo de suas narinas, embora amados por elas. O *petit-mâitre*, sempre elegante, de postura pretensiosa e hedonista, foi definido por Diderot, na primeira edição da *Encyclopédie*, além da sua impertinência, explicitada em suas maneiras afetadas, nas colocações de suas palavras – às vezes para imprimir ironia às suas conversas ou para se dirigir àqueles que não compreendiam bem sua polidez, não a merecendo – e na distinção de seus ornamentos, como “[...] un insecte léger qui brille dans sa parure éphémère, papillone et secoue ses ailes poudrées” (DIDEROT, 1751, *Tome 12*, p. 465).³⁶ Posteriormente, parte dessa juventude elegante passa a se fazer notar pela anglomania, como os futuros dândis: “[...] ont adopté quelques modes anglaises: les gros bas, la cravate bouffante, les cheveux courts, les gants et la badine” (PREVOST, 1982, p. 55).³⁷

³⁶ “um inseto ligeiro que brilha em seu adereço efêmero, esvoaça e sacode suas asas empoadas”.

³⁷ “adotaram algumas modas inglesas: gorduchos, gravata em tufo, cabelos curtos, luvas e bengalinha”.

Avesso à verdade da natureza, o dândi preferirá a maquilagem, os cenários das peças teatrais e as ilusões dos instrumentos óticos – caleidoscópios e dioramas –, urdirá conluios contra indivíduos e instituições cujos objetivos são indeterminados. Há, na seção dedicada à Paisagem do *Salão de 1859*, uma dura repreensão aos artistas que exprimem a natureza como ela é vista, sem expressar seus sentimentos, que só pintam aquilo que o espaço da janela compreende – “árvores, céu e casa” (BAUDELAIRE, 1995, p. 834). O oposto – artificial –, Baudelaire já tinha deixado explícito bem antes, em 1847, quando da publicação de *A Fanfarlô*, num trecho no qual a protagonista, ao falar de Samuel Cramer, com quem manteve uma ligação, lembrará que: “Ele sempre amou o *rouge* e a base, o dourado e os ouropéis de todo tipo. De bom grado *repeindrait* [pintaria novamente] as árvores e o céu, e se Deus lhe houvesse confiado o plano da natureza ele talvez a tivesse estragado” (BAUDELAIRE, 1995, p. 485). A natureza não provoca no dândi a contemplação, porque ele perderá toda a individualidade, diante do impessoal e abstrato que o ar livre evoca.

Os dândis formam, assim, uma casta eletiva que se afasta da sociedade tradicional à qual todos os indivíduos, àquele momento, pertencem, mas da qual ele pode se afastar segundo seus princípios.

Como expressão da liberdade que foi, o dândi, em sua constituição, fez-se sua própria obra de arte “symbolisant la vocation de la nature humaine, au plaisir de vivre, à la joie, à l’amour et à la paix” (PREVOST, 1982, p. III).³⁸ Toda essa celebração, se não determinou, orientou suas condutas e ações, dentre elas, a misoginia, tendo elevado seu egoísmo ao limite, não cedendo ao amor e ao desejo. Não sentimental – não suportava a dramaticidade emotiva das mulheres –, também as considerava inferiores intelectualmente, e, portanto, desprovidas de qualidades morais, pois “la game de leurs sentiments est

³⁸ “simbolizando a vocação da natureza humana ao prazer de viver, à alegria, ao amor e à paz”.

limitée” (NATTA, 2011, p. 120),³⁹ sendo destituídas também de toda dimensão espiritual. Essas considerações de Baudelaire demonstram o desprezo dos dândis pelas mulheres, que as têm como pessoas de estreita visão, sem muito ter o que dizer, representando, como Lord Henry as vê em *Le portrait de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, “le triomphe de la matière sur l’esprit comme l’homme représente le triomphe de l’esprit sur la morale” (WILDE, 1983, p. 70).⁴⁰ Em *Meu coração desnudado*, Baudelaire se manifesta veementemente contra a mulher, para expressar a misoginia dandista, que, segundo Natta (2011, p. 121), “est aussi celui du XIXe. Siècle”.⁴¹ Como Wilde, interroga o por que da presença das mulheres nas igrejas e sobre que conversa elas poderiam ter com Deus: “ela não consegue separar a alma do corpo. [...] um satírico diria que ela só tem corpo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 538, 539). O que Baudelaire ridiculariza também, na voz de uma outra pessoa, expressa uma desconfiança e até mesmo um pavor dos dândis diante da ameaça que as mulheres começavam a constituir na época, especialmente as artistas e aquelas conhecidas como “esclarecidas”, que tiveram origem na mesma ilha que os dândis, que reivindicavam posições igualitárias às permitidas aos homens, tendo em vista a mesma capacidade intelectual. Baudelaire enxerga nessa atitude intimidativa, como expressa nos *Projéteis III*, um “temível jogo, que exige que um dos jogadores perca o domínio de si mesmo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 505). Portanto, toda mulher era uma ameaça, fazendo o dândi defender-se delas com frieza, não permitindo que os sentimentos amorosos lhes atingissem. Tratava-se, para Baudelaire (1995, p. 901), de um “ídolo temível”. Tão temível que assim se pode ler em *Meu coração desnudado III*:

³⁹ “a gama de seus sentimentos é limitada”.

⁴⁰ “o triunfo da matéria sobre o espírito, como o homem representa o triunfo do espírito sobre a moral”.

⁴¹ “é também aquela do século XIX”.

A mulher é o oposto do Dândi.
Deve pois nos causar repulsa.
A mulher tem fome e quer comer – sede, e quer beber.
No cio, quer ser comida.
Que glória!
A mulher é *natural*, isto é abominável.
Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja o contrário do Dândi
(BAUDELAIRE, 1995, p. 525).

Outras vezes, os dândis abandonam o individualismo e, desdobrando-se, aproximam-se da multidão urbana, aquela que enche a cidade de sonhos, com o encantamento dos seus cidadãos ou mesmo daquele homem da multidão de Poe, cuja fisionomia o fascinou, rapidamente, num piscar de olhos.

Assim os valores éticos, estéticos e intelectuais são reafirmados, da mesma maneira que em outros textos, nos quais os méritos transcendem à normalidade, destacando-lhe a superioridade e deixando transparecer um anunciado culto pela iconicidade, reiterado em outros momentos, na sua incansável busca da sublimidade. Os limites da realidade são ultrapassados, tornando o dândi um ícone que não é a imagem do que ele é, mas a representação do que ele deseja exprimir, deixando-nos entrever uma entrega que seria também o culto que o poeta presta a si mesmo.

A exaltação das imagens está expressa com todas as letras no segmento IV – “O poder da imaginação” –, do *Salão de 1859*: “desde jovens, meus olhos cheios de imagens pintadas ou gravadas jamais tinham podido saciar-se, e creio que os mundos poderiam acabar, [...] antes que eu me tornasse iconoclasta” (BAUDELAIRE, 1995, p. 807).

Dessa maneira, o dândi vive de sua imagem e, ao examiná-lo como figura, não é possível enxergar apenas as suas feições; decerto o dandismo está muito além daquilo que sua vestimenta expressa, pois ele é o que ele escolhe para vestir, mas essa eleição não implica o que é visível. A busca do seu culto é a sua individualidade, e esse cultuar-

se é a “encarnação suprema do belo transportado para a vida material” (BAUDELAIRE, 2012, p. 3). Isso é confirmado na seção V de *O dandismo e George Brummell*, em que Barbey d’Aurevilly afirma que a aparência “é toda uma maneira de ser que não se resume ao aspecto materialmente visível” (D’AUREVILLY, 2009, p. 130).

Remi Brague reforça o fato de que a definição de dandismo é a mesma de belo contida no fragmento X dos *Projéteis*. De fato, o belo, como lá está, é o próprio dândi, cheio de nuances que vão da tristeza à volúpia, da melancolia à sedução, da indeterminação ao entusiasmo, de sensações contrárias às muitas impressões que pode causar aos misteriosos segredos da beleza, constitutivos, como nos leões, de uma frieza por vezes distante e muitas vezes surpreendente, relacionada à estética do sublime, associada à ideia de horror – dor e perigo –, capaz de ultrapassar todos os sentidos, pois “o terror é a emoção sublime por excelência” (COMPAGNON, 2011, p. 117). As incertezas são privilegiadas pelo dândi e o imprevisto também pode ser produzido pela excentricidade, manifestando-se através de uma forma contrária às regras estabelecidas tanto socialmente quanto pela natureza. Mas a excentricidade dandista não tem por objetivo provocar essa reação, pois, sendo ele o culto de si mesmo, é de seu interesse o jogo entre opostos – entrar e retirar-se de situações triviais, mascarando rigores estabelecidos, já que o seu desejo de se evidenciar é destituído de conteúdo próprio – o dândi deseja a simplicidade –, dando a conhecer o lugar do outro, tornando-se ele mesmo o seu próprio duplo. Ardiloso e belo, trava com ele mesmo um duelo interior repleto de humores oscilantes, que podem ir da loucura à comicidade. O dândi é o governante de si mesmo, possuidor de uma faculdade inventiva, rejeitada pela sociedade do seu tempo.

Com relação ao aspecto cômico, D’Aurevilly o descreve com impecável engenhosidade, ao comentar uma das razões do declínio de Brummell – as perdas no jogo –,

sublinhando o caráter espirituoso e jocoso de uma das observações do dândi inglês a respeito do seu protetor, o Príncipe de Galles:

O Regente começava a envelhecer. A obesidade, esse pólipó que sequestra a beleza e mata-a lentamente em seus flácidos abraços, a obesidade tinha-o tomado e Brummell, com sua implacável zombaria e com esse orgulho de tigre que o sucesso inspira aos corações, tinha algumas vezes zombado dos esforços de coquete impotente para reparar os desgastes do tempo que comprometiam o Príncipe de Galles. Como havia em Carlton House um serviçal de uma corpulência monstruosa que tinha sido apelidado de *Big Ben* (o Grande Ben), Brummell transferiu o apelido do valete para o amo (D'AUREVILLY, 2009, p. 164-165).

Mas um dândi nunca ri para que seus traços não sejam desfigurados. A sua frieza ultrapassa o prazer, pois sua natureza composta por uma imagem fascinante que ele faz de si mesmo é indestrutível, como os traços das imagens, se se tomá-las como representações de seus ídolos. Sua imagem é imediatamente imagem e tem todos os traços dela mesma refletidos num espelho, tornando-se sua representação visual desprovida de sua própria voz. Na seção que lhe é dedicada por Baudelaire, a voz do dândi nunca é ouvida. Em outros raros momentos, como nos *Escritos íntimos*, pode-se ouvir o dândi falando para si mesmo, de modo a não se dirigir à multidão e nela tornar-se mais um. Então, “ele dirá contemplando o fumo de seu charuto, entusiasmado com o seu sangue-frio e o seu dandismo, orgulhoso de não ter caído tão baixo como aqueles que passam pela rua: ‘Que me importa para onde vão essas consciências?’” (BAUDELAIRE, 1995, p. 517), pensa consigo mesmo no fragmento XV dos *Projéteis*. Mudo, o dândi assegura a sua altivez, a sua integridade e a sua superioridade, pois, mesmo que se dirigisse à multidão para insultá-la, estaria profanando a sua imagem. Melhor “essa aristocracia que provoca solidão em torno de si” (BAUDELAIRE, 1995, p. 576), declaração constante no primeiro ensaio dedicado a Théophile Gautier. Mutismo e ausência de manifestações que deixem

transparecer toda espécie de sentimentos são marcas do dandismo, pois, para o dândi, tudo o que não é ele, é multidão, trazendo em si todos os traços da imagem, exceto uma, que é a de Deus. Brague lembra “que l’homme Baudelaire est mort aphasique” (BRAGUE, 2008, p. 122).⁴²

Quanto às fulgurações mais antigas do dandismo, Baudelaire menciona César, Catilina e Alcibíades, todos homens de estado, numa luta incansável pela conquista de seus ideais, de espíritos fortíssimos e plenos de vida, que escolheram para si próprios, sem nenhuma reprovação à vaidade que lhes moldou, sendo “modelos brilhantes” (BAUDELAIRE, 1995, p. 870) do dandismo. Baudelaire tinha uma predileção especial por Roma, e uma admiração incomum por César, comparando o cuidado que o ditador tinha com a aparência ao mesmo que um dândi com a sua, dedicando-lhe uma exaltação no *Salão de 1859*, que possibilitou a Brague relacionar o dândi baudelairiano ao *surhomme* nietzschiano. No pequeno hino: “Júlio César! Que esplendor de sol poente o nome desse homem lança na imaginação! Se alguma vez um homem sobre a Terra assemelhou-se à Divindade, esse homem foi César. Poderoso e sedutor! Corajoso, culto e generoso! Todas as forças, todas as glórias e todas as elegâncias!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 819). A primeira aproximação está no capítulo dedicado ao dândi e no qual o dandismo é o mesmo sol poente, para, a seguir, relacioná-lo ao *surhomme*, como um príncipe que seria o próprio César e este a própria alma do Cristo. Mas o que mais implica essa aproximação está ligado, em Baudelaire, à imaginação. Então: “Le monde nietzchéen est celui de la volonté de puissance”, enquanto em Baudelaire “la plus haute volonté de puissance supprime la distinction entre le monde vrai (idéal) et le monde réel” (BRAGUE, 2008, p. 125).⁴³ Por

⁴² “que o homem Baudelaire morreu afásico”.

⁴³ “O mundo nietzchiano é aquele da vontade de potência. A mais alta vontade de potência suprime a distinção entre mundo verdadeiro (ideal) e mundo real”.

outro lado, há também uma aproximação que faz do dândi uma sobreposição de “duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, a outra a Satã” (BAUDELAIRE, 1995, p. 529).

Sobre a frivolidade,⁴⁴ em seu tratado dedicado ao dândi inglês, ao atestar que o surgimento do dandismo somente seria possível em um país conduzido por rígidas posturas, D’Aurevilly refere-se a “uma ciência de maneiras e atitudes, impossível alhures, de que Brummell foi a expressão acabada e que nunca será igualada” (D’AUREVILLY, 2009, p. 140).

Muitas são as tentativas de definir o dândi e suas rígidas regras em relação à sua perfeição e também à sua maior obra, que é a própria imagem. Tornou-se, como vislumbrou Théophile Gautier, em *Fortunio*, “celui qui équivaut à l’épanouissement de l’âme dans l’oisiveté, [...] et il eut une postérité qui a traversé tout le XIXe siècle” (GAUTIER, 1876, p. 105).⁴⁵ Ou um “Hercule sans emploi” (NATTA, 2011, p. 193). Mas, o que mais o caracteriza é a máxima estoíca *nihil admirari* [não se admirar com nada] (HORÁCIO, *Cartas*, I, 6, 1), que traz em si o princípio da felicidade, empregada no sentido de “não se emocionar com nada”, tomada como divisa dos “indiferentes”, reveladora de uma conduta que traz à superfície uma questão de ordem moral, que justifica a sua rigidez pessoal e social, diante da desventura e da dor.

⁴⁴ Nome odioso dado a toda uma ordem de preocupações no fundo bastante legítimas, uma vez que correspondem a necessidades reais (D’AUREVILLY, 2009, p. 187).

⁴⁵ “aquele que equivale ao florescimento da alma na ociosidade, [...] e teve uma posteridade que atravessou todo o século XIX”.

2 FORMA, COR, PERCEPÇÃO: A AURORA DAS SENSações

[...] liberdade para os *novos*! De execrar os ancestrais:
estamos em casa e temos tempo.

Rimbaud

Os Salões de Arte surgiram na França, vinculados às escolas de belas-artes, para difundir as tendências próprias dos momentos em que eram realizados, mas também para estabelecer um elo entre as obras exibidas e o grande público, com o objetivo de aumentar a visitação àquelas exposições de um público que começava a interessar-se cada vez mais pelas obras de arte expostas em número cada vez maior. Nesse contexto, o público passa a demonstrar mais interesse pelos cânones acadêmicos e a envolver-se em discussões sobre estilos e correntes ligados ou não à tradição, fomentando um debate que junto com os textos jornalísticos, determinava polêmicas que envolviam transgressões a estilos consolidados, ampliando horizontes para o surgimento de novas tendências. Isso significou um mapeamento da produção artística francesa nos séculos XVIII e XIX.

O *Salão de 1859*, como o solicitou a Charles Baudelaire o diretor da *Revue française*, foi “um apanhado geral, algo como o relato de um rápido passeio filosófico através dos quadros” (BAUDELAIRE, 1995, p. 795). Ao contrário de outros contemporâneos que escreveram sobre o mesmo *Salão*, Baudelaire apresenta cerca de 70 artistas, bem menos, por exemplo, que Théophile Gautier, com 204. Argumentando sobre a satisfação em atender ao desejo do editor, que coincide com o dele, não pela brevidade, pois ela “sempre exige mais do que a prolixidade”, Baudelaire assinala que a forma da escrita – por assuntos –, é a melhor encontrada para se falar de um *Salão* no qual a originalidade, como era esperado, não foi vista: “Mas, felizmente (para mim) nada disso ocorreu” (BAUDELAIRE, 1995, p. 795). Assim sendo, o *Salão* torna-se, para o crítico, a oportunidade de uma bem argumentada defesa da imaginação, em oposição ao primado da

realidade. É o que deixa claro na seção IV – “O poder da imaginação” – do mesmo *Salão*, a respeito das associações dos artistas que: “pode dividir-se em dois campos bem distintos: o que se auto-denomina *realista* [...]. E o outro, o imaginativo”. O primeiro obedece a uma ordem vigente, que é a de copiar a natureza, e nisso está o seu triunfo, tão equivocado quanto a ambiguidade da palavra que usam para se rotularem, “e que chamaremos, para melhor lhe caracterizar o erro, de *positivista*” (BAUDELAIRE, 1995, 809). O segundo deseja que as coisas sejam iluminadas com o seu espírito, refletindo-as em outros espíritos. Nos *Projéteis I*, a confirmação de que tudo “o que é criado pelo espírito é mais vivo que a matéria” (BAUDELAIRE, 1995, p. 503). Essa postura está explícita quando relata sua chegada ao *Salão* e, encontrando um outro renomado crítico, ao indagar-lhe sobre o que tinha achado da exposição, ouviu que ela estava fraca e enfadonha. “Ele estava certo” – como justificará –, “e errado ao mesmo tempo”, pois: “Uma exposição que mostra numerosas obras de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin, não pode ser maçante” (BAUDELAIRE, 1995, p. 796). Em Delacroix, Baudelaire encontrava um homem de uma sólida e bem argumentada conversação, rica em filosofia, espiritualidade e entusiasmo. No pintor, deparava-se com aquele que tinha um domínio profundo do ofício, sem se prevalecer dele, deixando-o a serviço da imaginação, para que ela se manifestasse com toda a sua força. Já de Constant Troyon (1810-1865), que, posteriormente, devido aos admiráveis efeitos de luz, foi considerado um dos precursores do impressionismo: “Pinta, pinta, e fecha sua alma, e continua pintando até que finalmente se assemelhe ao artista da moda, e até que, por sua burrice e habilidade mereça o sufrágio e o dinheiro do público” (BAUDELAIRE, 1995, p. 798). No mesmo *Salão*, apresenta artistas que não expuseram, como Charles Méryon (1821-1868), futuro expoente das artes gráficas, e o desenhista Victor Hugo (1802-1885). Em Octave Penguilly-L’Haridon (1811-1870), Baudelaire

encontra características que dizem respeito à imaginação, embora não a considere prodigiosa, mas de uma sensibilidade e atividade singulares, que revelam curiosidade, bem como a engenhosidade do espírito. O quadro “A pequena dança macabra”, citado na seção V – “Religião, História, Fantasia” – do mesmo *Salão*, encanta o crítico pelas “pinceladas cinzas que servem de moldura e de comentário à composição central. Não há uma que não seja um excelente quadrinho” (BAUDELAIRE, 1995, p. 828). Sobre “Pequenas gaivotas”, são exaltados os azuis do céu e do mar, os fragmentos de rocha “que configuram uma porta aberta sobre o infinito” e “uma multidão, uma avalanche, uma *praga*⁴⁶ de pássaros brancos e a solidão!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 829), tudo para enaltecer a poética do espírito do pintor. Com relação às questões abordadas na crítica, reforça-se o elogio da imaginação, através do emprego de certas palavras usadas para além dos seus significados usuais observados na realidade e na natureza, numa relação metafórica, tipicamente poética: multidão – de seres humanos, que também é um elemento recorrente na poética baudelairiana; avalanche – massa de gelo e neve, podendo existir uma correlação com a plumagem branca das gaivotas; e praga – mal, desgraça, calamidade.

Há que se destacar, primeiro, o aspecto da solidão dos pássaros, que, segundo Drost e Riechers em *Salon de 1859*, provocavam entre os espectadores uma gritaria zombeteira, numa atitude mimética. Em *Meu coração desnudado VII*, solidão e poesia são expressas como se fossem causa e consequência uma da outra, numa contaminação em que o sentimento que uma traz proporciona a existência da outra, num processo semelhante ao da reversibilidade: “Um sentimento de *solidão*, desde a minha infância. Apesar da família – e principalmente entre os amigos – sentimento de um destino eternamente solitário. No

⁴⁶ Em francês *Plaie*, s.f. é também ferida; chaga, flagelo. A opção pela palavra *praga*, foi de responsabilidade da tradutora Suely Cassal, parecendo-me mais adequada a incontável quantidade de aves apresentadas na tela.

entanto uma atração muito intensa pela vida e o prazer” (BAUDELAIRE, 1995, p. 528). Depois as visões outras, que podem ser imaginadas e esconder mistérios da praia com suas rochas e o infinito atrás da porta. Trata-se “d’une mise en scène fantasmagorique de la nature” e “[...] une transformation presque imperceptible de la nature pour un oeil profane, [...] assez profonde pour un initié comme Baudelaire qui reconnaît dans ce tableau une oeuvre hors du commun, surréaliste avant la lettre dirions-nous” (DROST e RIECHERS, 2006, p. 91).⁴⁷ A percepção de Baudelaire transfigura a realidade, tornando-a muito mais representativa do que ela é, dando-a um caráter lírico e simbólico para ter acesso a imagens do subconsciente onde por trás das aparências dos elementos que a compõem, há a representação de um mundo desprovido de lógica, cujo resultado é uma força de peculiar intensidade. A natureza é um cenário, uma cortina de fundo, para a ação e a paixão humanas. Tal como a deseja Flaubert, um trampolim, que serve à poesia como objeto exterior, para ser transformado, traduzindo um pensamento íntimo, em pleno acordo com Diderot (1965, p. 16), em seu artigo sobre o gênio na *Encyclopédie*, no qual afirma que “il a sa source dans une extrême sensibilité”.⁴⁸ Nos *Projéteis XII*, Baudelaire alerta: “Nunca desprezar a sensibilidade de ninguém. É na sensibilidade de cada um que reside seu gênio” (BAUDELAIRE, 1995, p. 512). A crítica de arte baudelairiana traz em si a extensão de sua sensibilidade poética, tratando-se de sua própria estética. Não obstante, e fiel à sua postura de defesa da imaginação, a realidade fotográfica é veementemente criticada, pois ela empobrece o gênio artístico. O *Salão* de Baudelaire, como visto anteriormete, não é o mesmo que os demais publicados em outros jornais ou revistas, nos quais uma extensa

⁴⁷ “uma encenação fantasmagórica da natureza... uma transformação quase imperceptível da natureza por um olho profano... [...] muito profundo para um iniciado como Baudelaire, que reconhecia neste quadro uma obra fora do comum, surrealista, antecipadamente, diríamos”.

⁴⁸ “ele tem sua fonte numa extrema sensibilidade”.

enumeração de obras vem acompanhada de comentários ora pertinentes, ora não. Para André Ferran, em *L'esthétique de Baudelaire*:

Ce n'est même pas, comme les *Salons* de 1845 et de 1846, une suite de remarques qui à l'occasion d'un tableau ou d'un auteur, s'élèvent aux grands sommets de l'esthétique. Les oeuvres, ici, viennent seulement servir d'exemples à des développements où Baudelaire analyse les qualités du génie. [...] Le *Salon de 1859* apporte sur les rapports de la nature et de l'imagination des jugements qu'on doit relever et qui, sur ce point, précisent la doctrine de Baudelaire (FERRAN, 1968, p. 264, 411).⁴⁹

O *Salão* ignora os comentários e julgamentos habituais – enumeração e detalhes informativos sobre as obras de arte –, demonstrando a singularidade de Baudelaire para colocar suas análises segundo uma estética que objetivava encontrar na exposição exemplos que expressassem a sua defesa da imaginação, diferentemente dos *Salões* de 1845 e de 1846 e também de *Exposição universal de 1855*, que tem dois dos seus três capítulos dedicados a Ingres e também a Delacroix, para o qual a imaginação seria a qualidade mais importante do artista, assim como o era para Baudelaire.

Naquele momento – os anos 1850/1860 –, o realismo avançava rumo à consolidação tanto em literatura, com Flaubert, quanto nas artes plásticas, com Courbet, entre outros. Os opositores de Baudelaire criticam duramente sua defesa da faculdade imaginativa, tendo como alvo de seus ataques a escola romântica, não alinhada às regras da arte clássica, que tem na Antiguidade o exemplo mais enfático de imitação da natureza. O efêmero jornal *Le réalisme*, de Louis Edmond Duranty (1833-1880), crítico de arte, primeiro a escrever sobre os impressionistas, tendo publicado romances realistas, considera

⁴⁹ “Não é mesmo como os *Salões* de 1845 e de 1846, uma seqüência de observações que motivadas por um quadro ou um autor, elevam-se aos pontos mais altos da estética. As obras aqui, vêm unicamente servir de exemplos aos desdobramentos em que Baudelaire analisa as qualidades do gênio. [...] O *Salão de 1859* suscita sobre as relações da natureza e da imaginação, os juízos que devemos perceber e que, neste ponto, expõem com clareza a doutrina de Baudelaire”.

a imaginação “bien chétive devant la force de la réalité”, tornando-a uma invenção “qui *défigure* la réalité en mutilant tout” (DURANTY, 15 mars 1857, p. 66; grifo do original).⁵⁰

As reações ao romantismo tinham suas razões de ser, pois a vontade divina é desvelada e sua existência comprovada “em uma nova apologética do cristianismo que defende a fé contra a razão fazendo apelo à imaginação e à emoção” (COMPAGNON, 2011, p. 131). Hippolyte Taine (1828-1893), que observava a tríplice influência da raça, do meio e do tempo nas obras de arte, torna-se teórico do realismo, aplicando-o também à filosofia, história e crítica, pois, acreditava que a verdade era, ela mesma, a realidade. Em *Les philosophes classiques du XIXe. Siècle en France*, capítulo XII – “Pourquoi l’éclectisme a-t-il réussi”, ironiza:

Le parti du sentiment devint celui de tout le monde. Personne ne s’étonna en voyant Mme. de Staël prêcher l’exaltation et l’enthousiasme. Personne ne se scandalisa en voyant M. de Chateaubriand recommander le christianisme à titre d’agréable, changer Dieu en tapissier décorateur, et répondre à la géologie nouvelle que le monde fut créé vieux (TAINÉ, 1868, p. 296).⁵¹

Desde o seu início, o movimento romântico restabeleceu os preceitos católicos às manifestações do espírito pós-revolucionário, contra o renascimento do classicismo, trazendo uma tendência sagrada, transcendental e sobrenatural às artes.

Diante da publicação e da condenação de *Madame Bovary* (1857), Baudelaire num primeiro momento, tem uma posição diversa daquela que irá em direção a uma estética da imaginação. Ligado aos seus amigos Courbet e Champfleury, ele defende as causas pelas quais os dois se empenhavam: “[...] il continue avec eux la lutte contre un

⁵⁰ “muito franzina diante da força da realidade.” [...] “que *desfigura* a realidade mutilando-a em tudo”.

⁵¹ “O partido do sentimento tornou-se aquele de todo o mundo. Ninguém se admirou vendo Mme. de Staël pregar a exaltação e o entusiasmo. Ninguém se scandalizou vendo M. de Chateaubriand recomendar o cristianismo por ser agradável, transformar Deus em tapeceiro decorador, e responder à nova geologia que o mundo foi criado velho”.

idéalisme superficiel des peintres [...] dans un art faussement harmonieux” (DROST e RIECHERS, 2006, p. 83).⁵² Em *Les contes de Champfleury* (1848), na narrativa “Chien Caillou”, Baudelaire saúda o autor “pour ses débuts de se contenter de la nature et avoir en elle une confiance illimitée” (BAUDELAIRE, 1848, p. 121).⁵³ Naquele momento, Baudelaire toma a natureza não como um meio de imitação, mas como o fim e a perfeição da arte, mesmo sabendo de antemão da impossibilidade de equipará-la à realidade. Dessa dificuldade objetiva acresce a subjetiva, porque não há duas pessoas que vejam a natureza da mesma maneira. O que se pressupõe é que o artista não vê a realidade como ela é, mas como ele é. Ao contemplar a natureza, inconscientemente, ele coloca nela algo de seu, transformando-a. Assim, o lugar que une o homem ao verdadeiro é de ordem visível, e o que o liga ao belo é de ordem sensível. Em *Théophile Gautier* [I], seção III, todo autor deve “ter não somente um estilo, mas também um estilo particular”, pois “a famosa doutrina da indissolubilidade entre o Belo, o Verdadeiro e o Bem é uma invenção do filosofismo moderno (estranho contágio, que faz com que, ao definir-lhe a loucura, falemos seu jargão!)” (BAUDELAIRE, 1995, p. 579). Não obstante, a posição de Baudelaire, em princípio favorável ao realismo, implicava também, como deixa expresso em “O que é romantismo”, do *Salão de 1846*, um testemunho contra o mais intolerável aspecto de todos na execução de uma obra – o rococó romântico –, no qual o uso da imaginação era desprezado e prevalecia a imitação ornamental inspirada nos contornos das formas encontradas na natureza que eram a sua origem: as rochas e as conchas marítimas. Lá também ele já começava a desconfiar do verdadeiro natural e das cores visíveis, já que a execução no romantismo deverá ser transfigurada. Porém, ele continua alinhado aos

⁵² “ele continua com eles a luta contra um idealismo superficial dos pintores [...] numa arte falsamente harmoniosa”.

⁵³ “pelos seus princípios de se comprazer da natureza e ter nela uma confiança ilimitada”.

realistas contra a Academia, que não vê na vida daquele momento nada que possa ser artisticamente representado, estabelecendo uma outra correspondência com a sua concepção romântica “análoga à oral do século” (BAUDELAIRE, 1995, p. 675), respondendo ao gosto e às necessidades do público, exprimindo as angústias e as esperanças de uma alma sentimental cheia de lirismo íntimo e pessoal. Tudo é perfeitamente compreensível, diante dos temas mundanos, abismais, sujos, depravados e das manifestações dos marginalizados e clandestinizados que povoam páginas de *As flores do mal* e de outros ainda, reveladores da modernidade, em *O pintor da vida moderna*. É esse momento da história do século XIX –, no qual os sujeitos, independentemente de serem belos ou feios, são sujeitos verdadeiros – que, em parte, atraiu Baudelaire para a estética realista. Dela se afastará, porém, no que se refere a questões políticas e sociais que resultaram num positivismo não previsto por ele em 1846. Com relação ao ideal da sinceridade, distanciava-se de Duranty e Champfleury, por entender que esse mesmo ideal constitui a expressão da verdade – sentimento – do artista e, não a representação fiel do mundo. A partir desse momento, Baudelaire começará a duvidar dos artistas que só confiam na natureza e não deixará de afirmar sua crença numa arte “au-dessus et en dehors de l’imitation de la chose vue” (FERRAN, 1968, p. 471).⁵⁴ Na seção V – “Religião, história, fantasia” – do *Salão de 1859*, Baudelaire reforça sua defesa da imaginação, não poupando aqueles pintores da chamada escola neogrega, a que ele chama de “pedantescos” ou “pontilhosos” (*pointus*): “Neles a erudição visa disfarçar a ausência de imaginação” (BAUDELAIRE, 1995, p. 816, 817). Ao nominá-los assim, usa o termo em seu sentido exato, devido ao excesso de minúcias, para explicar que essa exigência de detalhes, oculta dificuldades diante do impedimento de uma pintura que aborde com riqueza imaginativa o

⁵⁴ “acima e afora da imitação da coisa vista”.

tema escolhido. Ao contrário, os *pointus* recorrem aos pastiches e, o prefixo *neo* é depreciativa, já que a referência à Antiguidade constitui um argumento recorrente para os pintores tratarem os assuntos escolhidos decalcados em reproduções de álbuns de viagens e em croquis, especialmente aqueles de afrescos de Pompéia e vasos etruscos. Gautier chamou-os de *néo-pompéiens* ou *pompeístes*, por se interessarem pela pintura de gênero e histórica, e Baudelaire, a essa altura, estava mais atento às inovações apresentadas, das quais ele procurava extrair as faces mais representativas que traduzissem seu elogio da imaginação. Sobre Jean-Léon Gérôme (1824-1904), um dos principais expoentes da pintura acadêmica, Baudelaire enxergou alguns valores, entre os quais o interesse pela novidade e algumas temáticas grandiosas. Porém, fez ressalvas, pois “sua originalidade (se, todavia, ela existe) tem muitas vezes uma natureza laboriosa e dificilmente visível. Ele aquece friamente os assuntos através de pobres ingredientes e expedientes pueris” (BAUDELAIRE, 1995, p. 818). Gérôme emprestou também seu nome à escola. Em *Le pamphlet*, Champfleury nomeou-a “l’école Gérôme ou l’école du calque” (CHAMPFLEURY, 1990, p. 130, 131).⁵⁵ Já Nadar, com sua verve incomum e maledicente, não poupou a escola “de la peinture graeco-gracioso-ingro-hamoniste, en faisant ainsi référence à un autre modèle pour les peintres néo-grecs, l’*Antiochus et Stratonice* (1840) de Ingres” (NADAR, 1994, p. 109),⁵⁶ que, por sua vez, foi inspirada no quadro *Érasistrate découvrant la cause de la maladie d’Antiochus* (1774), de Jacques-Louis David (1748-1825), de quem Ingres foi aluno. Baudelaire, em *Poesia e prosa* define a escola dos pedantescos com imaginação exemplar:

⁵⁵ “escola de Gérôme ou escola do decalque”.

⁵⁶ “da pintura ‘graeco-gracioso-ingro-hamoniste’, fazendo assim referência a um outro modelo para os pintores neogregos, *Antiochus et Stratonice* (1840), de Ingres”.

A escola em questão, cuja principal característica (a meu ver) é uma perpétua provocação, compreende ao mesmo tempo o provérbio, o jogo de palavras e o velho-novo. Como jogo de palavras, até o presente ela continua inferior a *O amor faz passar o tempo* e *O tempo faz passar o amor*, que têm o mérito de um trocadilho sem pudor, exato e irrepreensível. Pela maneira de vestir à antiga a trivialidade da vida moderna, ela comete continuamente o que eu chamaria de bom grado de caricatura ao avesso. Creio prestar a ela um grande favor indicando-lhe, caso pretenda tornar-se ainda mais provocante o livrinho⁵⁷ de Édouard Fournier como fonte inesgotável de temas. Revestir com indumentária do passado toda a história, todas as profissões e todas as atividades modernas é para a pintura, acredito, um infalível e infinito meio de surpresa. O honrado erudito encontrará por si próprio algum prazer (BAUDELAIRE, 1995, p. 818).

Na França da segunda metade do século XVIII, durante o neoclassicismo, essas manifestações neogregas floresceram, não só trazendo os cenários harmoniosos e equilibrados das composições greco-romanas, como também abordando temas erotizados próprios daquele século. No *Salão de 1763*, um Diderot surpreendentemente conservador, ao comentar o quadro *La marchande à la toilette (A comerciante na toilette)* (1763) – uma cena de interior, e das primeiras manifestações do neoclassicismo francês –, de Joseph-Marie Vien (1716-1809), observa em sua análise o uso dessas fontes de referências posteriormente adotadas pelos *pointus*:

La figure assise est drapée comme l'antique. [...] C'est une petite ode tout à fait anacréontique. C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour⁵⁸ papillon que l'esclave tient par les ailes. Il a la main droite appuyée au pli de son bras gauche qui en se relevant indique d'une manière très significative la mesure du plaisir qu'il promet. [...] L'artiste est comme Apelle⁵⁹ (370 av. J.C, 306

⁵⁷ *O velho-novo. História antiga das invenções modernas* (1859).

⁵⁸ Divindade do amor entre os gregos. Eles o representavam com os traços de uma criança alada, donde o uso da palavra “borboleta” por Diderot.

⁵⁹ Apelle, pintor grego, foi retratista de Alexandre o Grande.

av. J.C.) ressuscité au milieu d'une troupe d'Athéniennes (DIDEROT, 1996, p. 252-253).⁶⁰

À pintura neogrega é atribuída, por suas composições graciosas e sensuais, desprovidas de aspectos ideológicos, como analisa Albert Boime (1933-2008), em *Le réalisme officiel du seconde empire*, uma forma “de ce réalisme officiel”, que teria, exatamente quando Courbet começava a apresentar seu realismo “inovador”, “permis de contrecarrer les conséquences néfastes d'une peinture jugée provocante et subversive”⁶¹ (BOIME, 1983, p. 100). Boime observa ainda que Théophile Gautier transitava livremente pela corte, tendo atuado como mediador entre o governo e os pintores neogregos na concessão de apoio para esses artistas. De mais a mais, a escola não se sustentou por muito tempo, vítima da sua exagerada busca pela beleza e pelo prazeroso.

Uma outra corrente estética surgida no final século XIX, e que adota as tendências classicistas impostas pela Academia de Belas-Artes, e prontamente aceita nos *Salões*, privilegiando a perfeição do desenho e as cópias da Antiguidade e da Renascença italiana, ficou conhecida como *l'art pompier*. Excessiva, como no barroco, em detalhes e pela paleta de cores intensas, ela deve a origem de seu nome às pomposas telas históricas retratando cerimônias e personagens da vida política e da corte francesas. Outra possível origem é o quadro *La distribution des aigles* (1810), de David, cujos personagens parecem-se aos *sapeurs-pompiers* [bombeiros]. Prontamente combatida pelos impressionistas, que tiveram seus quadros recusados pelo júri oficial do *Salão de 1863*, a ela se deve a abertura

⁶⁰ “A figura sentada está vestida em panos à maneira antiga. [...] É uma pequena ode completamente anacrônica. É um prejuízo que esta composição esteja um pouco desornada por um gesto indecente deste Eros borboleta que a escrava segura pelas asas. Ela tem a mão direita apoiada sobre a dobra de seu braço esquerdo que, se levantando, indica de uma maneira bastante significativa a medida do amor que ele promete. [...] O artista é como Apuleu (370-306 a.C.) ressuscitado no meio de uma tropa de atenienses”.

⁶¹ “de realismo oficial.” [...] “permitido opor-se às consequências nefastas de uma pintura julgada provocante e subversiva”.

do *Salon des refusés* (Salão dos recusados), no mesmo ano, composto pelos artistas da corrente inovadora – impressionismo.

Com relação à natureza, à maneira como Ingres a toma por modelo, Baudelaire é enfático ao afirmar que a obsessão pelo desenho que o pintor busca nos mais rigorosos preceitos acadêmicos da Antiguidade só faz corrigi-la e emendá-la, ao passo que Courbet a toma como modelo “exterior, positiva e imediata” (BAUDELAIRE, 1995, p. 779). Nesse ponto, Baudelaire legitima um paradoxo, aproximando representantes de dois movimentos opostos – classicismo e realismo –, tendo observado na *Exposição universal de 1855* que Ingres e Courbet, “em sua guerra à imaginação, [...] para alcançar um sacrifício heróico”, acabaram fazendo o “louvor da tradição e da idéia do belo rafaelesco” (BAUDELAIRE, 1995, p. 779).

Na seção III – “A rainha das faculdades” –, Baudelaire (1995, p. 803) critica o que se ouve afirmar com insistência nos últimos tempos: “Copie a natureza, copie apenas a natureza. Não há maior prazer nem mais belo triunfo do que uma excelente cópia da natureza”. No momento em que ele celebrava a imaginação sobrenaturalista, defendendo exemplarmente uma causa que, para ele, era a correta, a emoção causada pela exposição de Courbet em 1855, na tenda *Réalisme*, em frente ao Palais de l’Industrie, ainda incendiava as conversas e as críticas, com os defensores do neoclassicismo e realismo opondo-se àqueles chamados imaginativos. A combativa insistência de Baudelaire trazia como elemento essencial a impossibilidade de um fazer artístico sem imagens, sem recorrer à metáfora, pois só à imaginação é que se deve o impulso inicial para exprimir a beleza na arte. Além do mais, a arte não se reduz a uma imitação servil da natureza, já que a reprodução do original visto não será capaz de proporcionar prazer, pois a realidade, ela também, pode nos desagradar. A essas questões, Baudelaire colocou uma outra que, a seu

ver, contribuiria de maneira decisiva para o empobrecimento do gênio artístico: a fotografia. Continuando o seu manifesto em defesa da imaginação, Baudelaire admite preferir as monstruosidades de suas fantasias à natureza pronta, e, em seu ensaio *Outras anotações sobre Edgar Poe*, ele utiliza a seguinte metáfora: “parece que fui apresentado a duas mulheres: uma matrona grosseira, repugnante do ponto de vista da saúde e da moral, sem postura, em suma, *sem dever nada, a não ser à pura natureza*; a outra, uma daquelas belezas que dominam e oprimem a lembrança, unindo a eloquência de sua elegância ao seu charme profundo e original, [...] consciente e rainha da própria pessoa [...]” (BAUDELAIRE, 2012, p. 8). Como deixa claro Pierre Laforgue, em *Ut pictura poesis*, não se trata somente da comparação transformada em metáfora, mas da

[...] transformation propre à la poésie romantique [...], mais aussi le changement de statut de la métaphore elle-même qui cesse d’être une figure rhétorique parmi d’autres, pour devenir l’instrument quasi philosophique permettant d’appréhender la figurabilité des choses (LAFORGUE, 2000, p. 23).⁶²

Trata-se, portanto, de conceber e exprimir uma ideia, transformando-a numa forma sensível que é o trabalho essencial e mais delicado da imaginação. Ao deter-se em uma determinada ideia, a imaginação procura enriquecê-la com detalhes, provocando uma comoção da sensibilidade, para que, agrupados todos os elementos, ela encontre o efeito que se deseja obter, operado através da seleção dos pormenores ditados pelo gosto e pela razão estética. Essa “misteriosa faculdade [...]. Ela alcança todas as outras e envia-as ao combate” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804). Trata-se, então, da expressão como a concebe, sente e deseja o artista, quando se examina sua função na operação de agrupar elementos em torno de imagens para tornar uma ideia sensível. Não é, como acreditam alguns artistas,

⁶² “[...] transformação própria da poesia romântica [...], mas também a mudança de estatuto da própria metáfora, que deixa de ser uma figura retórica entre outras para tornar-se o instrumento quase filosófico, permitindo prender a figurabilidade das coisas”.

reunir detalhes organizadamente para elaborar obras de arte. Não se pode deixar a razão à deriva, pois ela deve executar seus direitos de vigilância e direção para que o impulso primitivo que pertence à imaginação assegure à obra de arte a imagem que mais adequadamente lhe exprima, engendrada no calor da inspiração. Para Baudelaire, a imaginação:

criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo. Como criou o mundo (pode-se perfeitamente afirmar isso, creio, mesmo numa aceção religiosa), é justo que o governe. Que se pode dizer de um guerreiro sem imaginação? (BAUDELAIRE, 1995, p. 804).

O que claramente Baudelaire deseja é desvincular imaginação criadora da fantasia. Para isso, utiliza-se de uma citação extraída de *La face nocturne de la nature* (1848), da romancista inglesa Catherine Crowne (1800-1876), uma coletânea de contos e histórias sobrenaturais na qual a ideia abusivamente utilizada para relacioná-las é combatida, pois a “imaginação *criadora*, [...] é uma função muito mais elevada” (BAUDELAIRE, 1995, p. 807); e, no crítico, além de ser uma faculdade que desempenha funções estéticas e filosóficas, ela adquire contornos afetivos que remetem à juventude, iluminando o seu pensamento: “desde jovens, meus olhos cheios de imagens pintadas ou gravadas jamais tinham podido saciar-se, e creio que os mundos poderiam acabar, *impavidum ferient*,⁶³ antes que eu me tornasse um iconoclasta” (BAUDELAIRE, 1995, p. 807). Entende-se aqui um destruidor de imagens, as produzidas pela fantasia e aquelas copiadas da natureza. Surge em cena a segunda metáfora das duas mulheres mencionadas no ensaio sobre Poe – aquela que, à sua elegância, une seu encanto natural, que, tendo

⁶³ Ou seja, *impavidum ferient ruinae*: “as ruínas ‘ferirão o destemido’” (Odes, III, 3, 8). Horácio (65 a.C.-8 a.C.) celebra a bravura e a intrepidez do homem justo.

consciência de si, é sua rainha soberana, tal qual “a imaginação é a análise, é a síntese” (BAUDELAIRE, 1995, p. 804) e, não como em *A obra e a vida de Eugène Delacroix*, no qual “a natureza outra coisa não é senão um dicionário, ele (Delacroix) repetia com frequência” (BAUDELAIRE, 1995, p. 887). A observação implica o uso ordinário das palavras tais quais os dicionários as apresentam. Baudelaire solicita à imaginação um sentido outro das palavras, que possa trazer novos sentimentos às criações. À poesia, tal qual rainha soberana, é dado um olhar profundo, que, observados os elementos exteriores da matéria, transfigura a natureza sem alterar-lhe a realidade, que é a substância da arte. O artista a representa “et, en même temps, il octroie aux éléments de la nature un sens qu’ils ne semblent pas avoir dans la lumière de la vie de tous les jours. C’est précisément cette transfiguration de la réalité cherchée par Baudelaire” (DROST e RIECHERS, 2006, p. 91).⁶⁴ Então, os desprovidos de imaginação são meros copistas. A propósito das questões problematizadas por Baudelaire e Delacroix a respeito da natureza como dicionário, Laforgue encontra nelas um sentido original, que ilumina e sintetiza a proposição clássica *ut pictura poesis*, ao estabelecer uma relação associativa entre as palavras e as imagens, em torno da qual gravita um vocabulário específico, inerente à estética, que trata da representação do mundo real através da metáfora, na qual o assunto, se não é sempre necessário ao artista para que ele manifeste sua originalidade, será essencial para que ele demonstre seu gênio. A diferença trazida por essa relação que altera tudo é solicitada ao sentido metafórico das palavras, e o trabalho surgido da imaginação é a composição resultante dela: *ut pictura poesis*. Na seção XV – “Da paisagem” – do *Salão de 1846*, Baudelaire (1995, p. 721) observa que muitos pintores, como o paisagista Constant Troyon (1810-1865), “se deleitam demais com os jogos e os volteios do pincel”,

⁶⁴ “e, ao mesmo tempo, ele concede aos elementos da natureza um sentido que eles não parecem ter à luz normal da vida diária. É precisamente esta transfiguração da realidade procurada por Baudelaire”.

e, mais uma vez, condena aqueles que se comprazem com uma arte que não solicita nada à imaginação, que é a alma da obra, referindo-se também à relação entre o público e a obra, pois “estes meios, conhecidos antecipadamente, [...] às vezes interessam mais ao espectador do que a própria paisagem” (BAUDELAIRE, 1995, p. 721). A partir dessas observações, Laforgue acrescenta:

On a donc quitté la question de l’imitation que tout le XVIIIe siècle de l’abbé Dubos à Diderot, s’est employé à problématiser; chez Baudelaire en 1859 l’imitation a complètement dégénéré en copie. Cela suffit à expliquer que Baudelaire ait stigmatisé aussi violemment la photographie, conçue comme moyen de reproduire la réalité, de la copier et – horreur – d’en donner une image (LAFORGUE, 2000, p. 24).⁶⁵

Uma imagem que excluía o eu do artista, privando a obra de todo o sentimento que ele pudesse lhe entregar, em que o sentido do que é visto é aquele exato, como o traz os dicionários, esquecidas as metáforas, as analogias e as correspondências. Problema deliciosamente evocado num dos *Pequenos poemas em prosa* – “A sopa e as nuvens” –, no qual o poeta, tomando uma sopa, vislumbra pela janela “as movediças arquiteturas que Deus faz com as nuvens”, pensa: “– Todas estas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos de minha amada, a pequena louca monstruosa de olhos verdes”; e, súbito, sendo interrompido em sua contemplação maravilhosa pela voz como que embriagada da amada, ouve: [...] “– Trate de tomar a sua sopa, seu maluco, mercador de nuvens” (BAUDELAIRE, 1995, p. 332); percebe-se nesse trecho a beleza conclusiva, assim como todo o poema é uma expressão da força imaginativa, no qual os sentimentos nos são mostrados claramente.

⁶⁵ “Abandonamos então a questão da imitação que todo o século XVIII, do abade Dubos à Diderot, se aplicou em problematizar; com Baudelaire em 1859, a imitação degenerou em cópia. Isso basta para explicar que Baudelaire tenha estigmatizado tão violentamente a fotografia, concebida como meio de reproduzir a realidade, de copiá-la e – horror – dando-lhe uma imagem”.

Observadas as questões supracitadas, o capítulo abordará as obras de Delacroix e Ingres – “dois mestres franceses” (BAUDELAIRE, 1995, p. 782) –, a postura distante de Baudelaire em relação à arte “engajada” de Courbet, o aspecto fantástico das águas-fortes de Meryon, os testemunhos da modernidade registrados por Guys em suas aquarelas, e o ódio do crítico pela fotografia, para enfatizar a postura romântica do poeta num ambiente onde novas correntes artísticas – o realismo nas artes plásticas e as reproduções fotográficas – começavam a tomar forças que o crítico – um dos fundadores da modernidade – insistia em recusar.

2.1 A turbulência da cor em Delacroix

No ensaio dedicado a Eugène Delacroix, do *Salão de 1846*, Baudelaire reafirma sobre a obra do pintor um princípio que está presente em todas as questões estéticas, que é a vinculação entre vanguarda e tradição, revelador do estudo incansável de mestres predecessores para a obtenção de novas obras, que podem indicar um processo de desenvolvimento artístico e as respectivas influências recebidas: “É por esta qualidade tão moderna e tão nova que Delacroix é a última expressão do progresso na arte. Herdeiro de uma grande tradição [...]” (BAUDELAIRE, 1995, p. 690), os seus quadros remetem à coloração de Paolo Veronese (1528-1588) e de Peter Paul Rubens (1577-1640). Mas também revelam a luz e a cor vistas por ele, principalmente em sua visita à Espanha e à Argélia, onde estudou o colorido de tapeçarias e porcelanas, o que resultou em experiências cromáticas que, posteriormente, influenciaram os impressionistas e pós-impressionistas. Da mesma maneira que outra técnica – o impasto⁶⁶ –, como observa Leyla

⁶⁶ Técnica utilizada em pintura, na qual a tinta (óleo) é espalhada numa parte ou em toda a área da tela, de forma espessa para que as marcas dos objetos usados para pintar (pincel, espátula, p. ex.), fiquem visíveis na pintura.

Perrone-Moisés (1994, p. 236), em *A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix*, “pode nos remeter para a pintura posterior a ele quanto para trás, para Velásquez e Frans Hals, ou Goya e os pintores ingleses que ele tanto admirava”, entre os quais, o aquarelista Richard Parkes Bonington (1802-1828).⁶⁷ Esse apego de Delacroix aos ensinamentos e a certos temas clássicos explica-se por sua formação no ateliê de Pierre Guérin (1774-1833), que havia sido aluno de Jacques-Louis David (1748-1825). Na seção dedicada ao pintor no *Salão de 1846*, Baudelaire lembra que: “no ateliê do Sr. Guérin, homem de grande mérito, mas déspota e totalitário como seu mestre David, [...] um número reduzido de párias [...] ousavam timidamente conspirar à sombra de Rafael e Miguel Ângelo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 681). Dentre aqueles párias, Théodore Géricault (1791-1824), que, audaciosa e primeiramente, divergira dos ensinamentos clássicos. As lições de Guérin, que, mesmo autoritário, era indulgente com seus alunos, e a ousadia de Géricault marcaram profundamente Delacroix e lhe despertaram o inconformismo que desencadeou uma intensa busca, reflexo também de um período de agitação. Melancolia, imagens e expressões tristes e carregadas, transmitindo paixão e dramaticidade, e uma mistura destemida dos estilos barroco e clássico, mostrariam um artista afinado com o espírito da época, como constatará Baudelaire no ensaio sobre a vida e a obra do pintor. Delacroix interrogava-se sobre que mestres poderiam ensinar-lhes – a ele e seus contemporâneos – os sentimentos pessoais. Não encontrando resposta, acreditava que, dos mestres, só as recomendações para a execução das obras poderiam ser tomadas, para que a verdadeira vocação e o temperamento de cada artista não perdessem a sua natureza. Em *A obra e a vida de Eugène Delacroix*, Baudelaire afirma:

⁶⁷ Delacroix viajou também à Bélgica e Holanda, e de Hals não lhe passaram despercebidas a rapidez das pinceladas e as transposições recriadas nas telas das emoções e expressões faciais dos retratados pelo mestre holandês.

[...] visando todos a semelhante objetivo, empregavam meios diferentes extraídos de sua natureza pessoal. Delacroix, o último a chegar, exprimiu, com uma veemência e um fervor admiráveis, o que os outros haviam traduzido apenas de uma maneira incompleta (BAUDELAIRE, 1995, p. 884).

A essa altura, a divergência com os elementos classicistas acadêmicos – valorização da forma impessoal, cheia de detalhes e descolorida – já estava concretizada. Em *Mestres da pintura*, Célia Maria Marinho Reis destaca: “A profusão de cores da pintura de Delacroix, que em breve acarretaria mais escândalo que admiração, deve-se em parte a Soulier” (REIS, 1978, p. 12). Todos esses aspectos não significaram, como argumentaram alguns dos seus detratores que não admitiam seu desdém pelas normas e convenções estabelecidas, um abandono dos princípios tradicionais; muito pelo contrário, para a execução da sua pintura, além da obsessão, havia um rigoroso pensamento que convocava o raciocínio e o estudo contínuos. Exercitava-se lendo Goethe, Byron e Shakespeare, esse último em companhia do amigo Soulier, para aprimorar o seu inglês, nos tempos difíceis, nos quais, ambos sem encomendas, ganhavam a vida fazendo desenhos de máquinas para, segundo Reis (1978, p. 12), “serem anexados às patentes das invenções” criadas pela Revolução Industrial. Portanto, a vida de Delacroix não foi venturosa, e tudo isso contribuiu para a formação de um caráter no qual a verdade adquire uma força que deve revelar o que a vida escondeu. Em *Le monde classique*, André Rousseaux admite, sobre a verdade em Delacroix: “Mais prendre les choses comme elles sont, pour les replacer où elles sont, c’est vraiment recréer le monde par un art que rivalise par la conscience et non par l’orgueil, avec la création de Dieu” (ROUSSEAUX, 1941, p. 171).⁶⁸ A observação de Rousseaux remete exatamente à ideia de imaginação em Delacroix, que

⁶⁸ “Mas tomar as coisas como elas são, para recolocá-las onde elas estão, é na verdade recriar o mundo por uma arte que iguala, através da consciência e não pelo orgulho, com a criação de Deus”.

leva em consideração para a produção da obra de arte não a captação do mundo, mas sua recriação pelo artista, conforme sua própria verdade. Trata-se de um heroísmo que entrega sua força mais íntima na execução de uma obra que é expressão da sua solidão. Poesia e pintura caminham juntas numa arte superior, sendo guiadas pela imaginação. Note-se que em Delacroix, a imaginação é uma realidade concreta – ideias e sentimentos que devem ser uma reprodução íntima do artista do modelo que o serve –, diferente do que ela é para Baudelaire, no qual ela adquire uma forma mística, que está ligada ao divino através da analogia universal. A excessiva admiração de Baudelaire pelo pintor – uma relação de mão única –, não se explica por esse motivo, pois Delacroix nunca compartilhou essa espécie de sensação. Trata-se de uma possível cumplicidade estética, usufruída somente pelo poeta-crítico que, na sua concepção de gênio – aquele que é capaz de criar transformando –, enxergava em seu próprio ponto de vista encontros com a estética do pintor, onde a imaginação é um motor que transforma magicamente as realidades observadas em criações sobrenaturalistas.

Baudelaire conhecia o *Journal* do pintor, no qual encontrava confirmadas as suas proposições estéticas que sustentavam, como diz Ferran (1968, p. 491), “ses règles et son unité”.⁶⁹ Mas Delacroix nunca foi um romântico como a maioria dos seus pares. Consta que lhe foi dito por um bibliotecário da Câmara dos Deputados: “‘Vous êtes le Victor Hugo de la peinture. – Je suis un pur classique’, repondit-il” (ROUSSEAU, 1941, p. 171),⁷⁰ levando-se em conta que, posteriormente, Baudelaire criticará o romantismo de Hugo por considerá-lo demasiado acadêmico. O que se percebe na vida e na arte de Delacroix são posturas existenciais que pediam uma rigidez de conduta, na qual a arte, para

⁶⁹ “suas regras e sua unidade”.

⁷⁰ “‘Você é o Victor Hugo da pintura. – Eu sou um puro clássico’, respondeu ele”.

ser executada como ele a desejava – imaginação apaixonada representando as coisas como ele as sentia –, solicitava uma retidão e reserva pessoais capazes de resistir a enfrentamentos que expressavam opiniões opostas às suas – vulgaridades e banalidades. A imaginação, que não é meramente uma fantasia, dada a devaneios, está fundamentada na experiência real, vivida. Assim, as ideias estimuladas pelos sentimentos colocam em movimento a imaginação que, mesmo em criações mais espontâneas, revela-se de uma intensa grandiosidade, às vezes dilacerante, como se fosse a procura de alguma coisa não encontrada. Giulio Carlo Argan, em *A arte moderna na Europa: de Hogart a Picasso*, afirma que algumas dessas “composições criadas no ímpeto de uma imaginação excitada, como em *A morte de Sardanapalo*” são carregadas de detalhes “[...] se não mesmo traumatizantes, como os que vimos em Géricault” (ARGAN, 2010, p. 359), semelhantes àqueles que o amigo lhe revelou o segredo. Baudelaire (1995, p. 782), no *Salão de 1855*, fala que as telas de Delacroix transmitem ao espectador a vida de alguém que tem “um amor obstinado e incessante pela arte”, notando-se aqui uma espécie de comunhão entre os dois, alinhavada por inclinações comuns a dois artistas que, partindo de pontos de vista distintos, no concernente à maneira como enxergam a imaginação, tentam fazer de suas respectivas obras expressões do que há de mais profundo em suas almas. As escolhas de Delacroix para ilustrar as obras de escritores pelos quais mantinha um grande interesse, recaiam de uma maneira geral sobre as cenas mais carregadas de emoções profundas e, provocadoras de sentimentos impactantes que pudessem realçar imediatamente as expressões emotivas dos personagens. Para Celina Maria Moreira de Mello em *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*:

O século XIX verá se firmarem novas alianças entre pintores e poetas, para criar novas instâncias de legitimação. [...] As regras da arte devem ser obedecidas, tanto pelo escritor quanto pelo pintor. [...] A composição, no caso do pintor, exige o respeito às leis da proporção, representa o

trabalho intelectual presente na obra e reflete sua concepção, considerada, então, superior a sua execução. O domínio de uma “retórica pictórica” serve, portanto, de apoio para a construção deste personagem do pintor criador que se legitima mirando-se no poeta, em uma perspectiva neoplatônica (MOREIRA DE MELLO, 2004, p. 17, 35).

Aos vinte e dois anos, ainda jovem, portanto, Delacroix pinta *A barca de Dante* (fig. 1), que é marca da sua maturidade como pintor. A tela, como outras 34 expostas no *Salão de 1855*, fez parte de uma coleção destinada, segundo Baudelaire (1995, p. 784), “a nos fornecer exemplos concludentes e variados de seu espírito criador e de seu talento”. Sobre a “Barca”, Baudelaire argumenta que a figura do torso de um homem caído foi atribuída por muito tempo a Géricault. Fato é que a pintura de Delacroix é formada de muitas referências, inclusive clássicas, mas profundamente alteradas em busca de uma expressividade que a distancia das convenções de seu tempo. O que se percebe, segundo Argan (2010, p. 359), com relação ao torso, é uma “sugestão michelangelesca”, reflexo de sua intenção em conformidade com os seus interesses artísticos na execução dessa ou de outra obra por ele criada, não se tratando, pois, de escolhas que pretendessem expressar reverência por algum artista. Dos amigos de infância, Jean-Baptiste Pierret (1799-1877), que lia para Delacroix passagens do “Inferno” de Dante, enquanto ele pintava sua “Barca”, serviu-lhe de modelo para, conforme Reis (1978, p. 14), “a melhor cabeça da obra (a do homem que está à frente, ao fundo, tentando subir na barca)”. Há também na tela um movimento que lembra o do quadro *A balsa da Medusa* (c. 1819) de Géricault, e também o dinamismo das pinturas de Rubens, de quem admirava a coloração. À expressividade romântica dos personagens – espanto, loucura, aflição – e uma atmosfera sombria, dominada por tons esverdeados que se misturam ao verde revoltado e em certos momentos transparente das águas, contrapõe-se um clarão flamejante de cor laranja avermelhada, ao fundo, compondo uma atormentada luta de corpos meio acinzentados, que tentam alcançar

a barca, onde se destacam o vermelho do capuz de Dante e o forte azul de uma vestimenta que deixa parcialmente descoberto o torso de Caronte, ao lado de Virgílio, envolto num pesado manto castanho-escuro.



Figura 1: *La barque de Dante* (Eugène Delacroix, 1822).

A barca de Dante é uma obra cheia de impetuosidade e de um colorido prodigioso, afastando-se radicalmente de todas as regras clássicas, afirmando o sucesso da nova pintura. “O romantismo e a cor me conduzem imediatamente a Eugène Delacroix” (BAUDELAIRE, 1995, p. 679); declaração que abre o ensaio dedicado ao pintor no *Salão de 1846*, para, no *Salão de 1859*, depois de enaltecer as “díficeis alturas [...], o céu [...], assim como o inferno, a guerra, [...] e a volúpia” alcançadas por ele, constatar: “Eis à perfeição o exemplo do pintor-poeta” (BAUDELAIRE, 1995, p. 812). É conhecida a

relação de Delacroix com a literatura, o que muito contribuiu para a sua formação. Muitos de seus quadros e gravuras são escrituras picturais, já que os textos narrativos constituíram eternas fontes de inspiração e estimulavam-lhe a imaginação e o entusiasmavam como a uma criança ávida por novas descobertas.

Existe, então, em Delacroix, uma poética própria do romantismo, na qual a formação cultural se mistura, como já observado anteriormente, à própria existência. Para Baudelaire, um dos muitos equívocos da “triste era da revolução” era que haveria de ter um correspondente na pintura equivalente a Hugo na literatura, que não seria Delacroix, que trazia em sua obra a “[...] minha definição do romantismo (intimidade, espiritualidade etc.)” que “[...] exclui naturalmente o Sr. Victor Hugo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 682), sem nomear um outro pintor. Baudelaire estabelece, porém, uma diferença fundamental entre ambos, pois tal ideia, também contestada por Delacroix, tem origem exatamente numa precipitação fundada numa “turbulência de inspiração aventureira”. Tratava-se, em verdade, de desordem e desvario, não havendo nada na vida e obra de Delacroix que sustentasse tal proposição, pois Hugo seria “um operário muito mais hábil que inventivo, um trabalhador muito mais correto que criador. Delacroix, às vezes, é inábil, mas essencialmente criador” (BAUDELAIRE, 1995, p. 682). A essencialidade do criador Delacroix vem da sua intencionalidade de libertar-se de todo e qualquer vínculo, para que ele se manifeste livremente. Com isso, esperava trazer para o seu ofício o equivalente à expressão individual, que é a concretização de um projeto estético no qual a obra é produto do pensamento; encontra-se aí uma das razões que explicarão a origem de muitos de seus quadros – as obras literárias, *Fausto*, *Sardanapalo* e *Hamlet*. Elas, como argumenta Baudelaire, no mesmo ensaio, atuarão no pensamento do “poeta em pintura”. Como impulsionadoras “de imagens sonhadas, e nisso sua relação com o texto era já totalmente

diversa dos neoclássicos, davidianos” (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 228), que tinham como fonte de inspiração o próprio texto pictural de pintores clássicos para criar obras que transitavam entre o real e o ideal, destinadas à exaltação política do período revolucionário, exemplos de militarismo e patriotismo, nos quais os modelos greco-romanos eram substituídos por fatos atuais. Nota-se um parentesco com o romantismo pelo culto ao passado e ao herói cívico. Assim, o quadro *A liberdade guiando o povo* (fig. 2), que é uma composição alegórica, tem, do ponto de vista temático, uma aproximação com os pintores da escola de David, mas, no aspecto pictural, ele difere do equilíbrio racional, escultórico do neoclassicismo, e, também, por opor populares à alegoria. Trata-se, igualmente, de uma homenagem a Géricault, pois, como *A balsa da Medusa* (fig.3) é um manifesto com corpos moribundos, e com uma citação explícita: “O cadáver que conserva um pé calçado, toque patético que Géricault dera a uma das vítimas de seu naufrágio” (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 224).



Figura 2: *La Liberté guidant le peuple* (Eugène Delacroix, 1830).



Figura 3: *Le radeau de la Meduse* (Théodore Géricault, 1818-1819).

Patrick Labarthe, em *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, assinala que:

L'allégorie n'instaure pas seulement un rapport analogique entre l'espace et le temps, elle sous-tend la relation de l'individu à l'histoire, du singulier au collectif, du ponctuel à la durée: "... chaque homme (est) la représentation de l'histoire"; "chacun est le diminutif de tout le monde, [...] l'histoire d'un cerveau individuel représente en petit l'histoire de cerveau universel" (LABARTHE, 1999, p. 39).⁷¹

Embora tida como uma pintura alegórica, Italo Calvino lembra, em "Um romance dentro de um quadro", que, à época em que foi exposta no *Salão de 1831*, ela foi vista como precursora de um realismo escandaloso, de que ainda não se ouvira falar, causando entre o público e a crítica protestos "contra o realismo dos proletários, insurgentes, definidos pelos críticos de 'caras de corte marcial', 'canalha', 'dejetos da sociedade', e a audácia da Liberdade sobretudo porque mostrava uma axila peluda (a nudez clássica devia ser glabra)" (CALVINO, 2010, p. 67). Do ponto de vista da afirmação de Labarthe: "a história de um cérebro individual representa em proporções menores a história do cérebro universal", Calvino acrescenta que Delacroix, em carta ao irmão, mostra-se contente por ter iniciado a pintura de um assunto moderno – uma barricada –; destaca novamente o realismo da obra "inspirada por uma cena real, por emoções colhidas no terreno da luta". Mas volta ao tema da alegoria ao observar que a mulher pensada anteriormente, para outra tela que Delacroix tinha em mente, tornou-se "a mais famosa representação da Liberdade na história da pintura" (CALVINO, 2010, p. 63). Dessa maneira, as referências e alusões

⁷¹ "A alegoria não instaura somente uma relação analógica entre espaço e tempo, ela subentende a relação do indivíduo com a história, do singular com o coletivo, do pontual ao duradouro: '... cada homem (é) a representação da história'; 'cada um é o diminutivo de todo o mundo, [...] a história de um cérebro individual representa em proporções menores a história do cérebro universal'". Labarthe não menciona a fonte da citação aspada, mas se trata do final da seção II do ensaio *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris* (1864).

usadas por Delacroix podem ser comparadas ao “museu imaginário”⁷² de Baudelaire, espécie de arquivo enunciativo do discurso poético ao qual ele pertence, que é composto de representações plásticas evocadas em sua poesia, no qual o real dá lugar ao imaginário, identificando o artista à sua obra, produto de sua vontade, para transbordá-la de citações, como se fossem uma ponte para fazer transitar, entre as duas manifestações artísticas, elementos que tragam ao texto sensações sinestésicas que são sugestões imagéticas correspondendo às analogias “de um cérebro individual”, representando “em proporções menores a história do cérebro universal”, e, mesmo as relações entre cores, sons e perfumes, nas quais o real serve como elemento simbólico para a alegorização dos sentimentos humanos, extasiados e, ou mesmo, enfasiados pela existência terrena.

Além de sua paixão pela literatura, Delacroix foi um apaixonado e instruído conhecedor de música e um frequentador de teatro contumaz, bastante interessado nas novas correntes que a cena teatral francesa acolhia nos anos de 1820/30, chegadas da Inglaterra, e que traziam novidades sobre as técnicas de representação. A publicação tardia (1830) do *Paradoxo do comediante*, de Diderot, despertou-lhe também o interesse, tendo ele, depois da leitura do livro, comparado os jogos de encenação do ator com os artifícios usados pelo pintor. Em seu *Journal* de janeiro de 1847, ele aponta a diferença fundamental entre o pintor e o ator, que é a improvisação presente na execução da pintura e nunca na atuação teatral. Apaixonado por Hamlet, retratou-se, em 1821, como um ator, vestido com uma pesada capa negra, como se estivesse representando o príncipe da Dinamarca ou, como inscrito no nome da tela, Ravenswood, um dos heróis de Walter Scott (1771-1832), escritor escossês cujas obras influenciaram os românticos. Em setembro de 1832, assistiu à encenação de *Hamlet* no teatro Odéon em Paris, mas desde que visitou a Inglaterra, em

⁷² A título de esclarecimento, observe-se que em 1947 foi publicado pela primeira vez o livro *Le musée imaginaire*, de André Malraux (1901-1976).

1825, já começara a pintar uma dezena de outras telas sobre o príncipe, o que se estenderia até 1859; nessa série, destaca-se a dramaticidade contida na peça e transportada para as telas através de uma força imaginária visual que acaba sendo o registro do texto pelo que o artista deseja que o texto seja. A pintura é uma linguagem e, como tal, o artista a construirá, extraíndo do seu vocabulário os elementos constitutivos de uma realidade idealizada, um pouco afastada da temática romântica, tratando-se de uma poética na qual, ainda assim, a imaginação é a atividade central para a produção do ponto de partida que dará origem à obra que se deseja executar, transformando a carga emotiva das imagens, até alcançar de maneira pertinente a materialidade desejada das expressões, atitudes e aspectos onde estão a representação última do sentimento.

No ensaio dedicado ao pintor em *Exposição universal de 1855*, Baudelaire menciona dois quadros da série, trazendo notações componentes de um texto romântico, seguidas de uma breve descrição que só reforça a dramaticidade de uma das telas comentadas no texto:

Mas como definir essa sucessão de quadros magníficos, tais como *Hamlet*, na cena do crânio, e *O adeus de Romeo e Julieta* (fig. 5), tão profundamente penetrantes e cativantes que os olhos que mergulham em seus pequenos mundos melancólicos não podem mais fugir deles, pois o espírito já não pode evitá-los?

“E o quadro que deixamos *nos* atormenta e *nos* segue.”⁷³

Este não é o *Hamlet* – tal como Rouvière⁷⁴ nos mostrou ainda muito recentemente e com tanto alarde – amargo, infeliz e violento, levando a inquietude às raias da turbulência. É realmente uma extravagância romântica do grande trágico; mas Delacroix, talvez mais fiel, mostrou-nos um *Hamlet* bastante delicado e pouco pálido, de mãos brancas e

⁷³ Verso de Gautier, modificado por Baudelaire, que substitui os *eles* do original por *nós*. Trata-se da *Pietà* (fig. 4), pintada por Delacroix, que está na igreja de São Dionísio do Santíssimo Sacramento e não na igreja São Paulo-São Luís, onde, em vez desta, se encontra *O Cristo nas oliveiras*, exposto em 1827.

⁷⁴ Provavelmente Joseph-Fernand Boissard (1813-1866).

femininas, um caráter refinado, mas frágil, levemente indeciso, com um olhar quase atônito (BAUDELAIRE, 1995, p. 784-785).

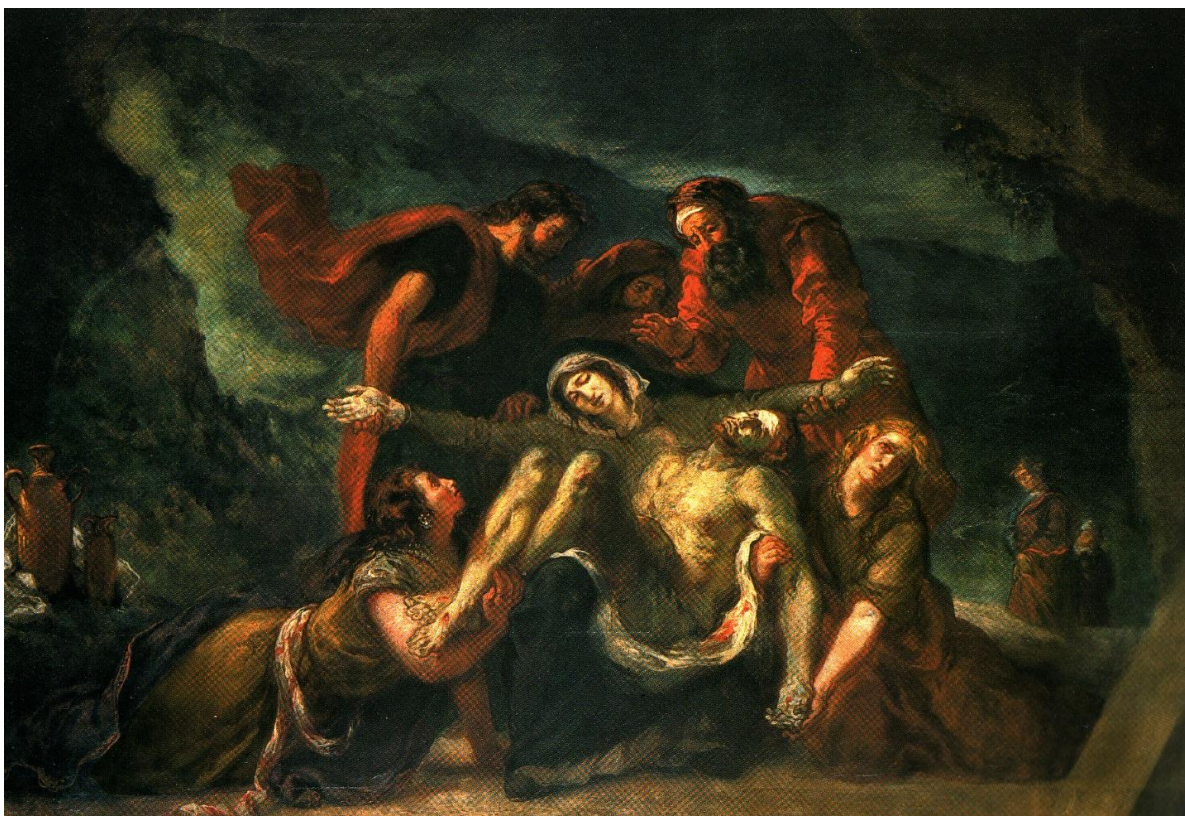


Figura 4: *Pietà* (Eugène Delacroix, 1842-1844).

O quadro que “*nos atormenta e nos segue*” é uma profusão de sentimentos românticos que coloca em evidência o trágico final dos protagonistas. No *Salão de 1846*, Baudelaire já se referia à *Pietà* comparando a desolação da senhora das dores com o filho morto sobre os joelhos às “*figuras mais lamentáveis de Hamlet*” (BAUDELAIRE, 1995, p. 686). Porém, o príncipe pintado por Delacroix revelaria lembranças melancólicas da infância e juventude do pintor, marcadas por acontecimentos sombrios – acidentes que o deixaram à beira da morte – e outros de ordem familiar, como a orfandade aos sete anos, desprovida de recursos.

A prosa funciona como um meio de expressão do crítico para traduzir as emoções produzidas pela sua imaginação, que é o seu devaneio, no qual os sentimentos angustiantes, trágicos e suaves estão expressos através da palidez e da alvura e, também de detalhes que revelam fragilidade, refinamento, indecisão e, particularmente, o olhar perturbado de uma realidade romântica. Diante do corpo jacente da mãe, ao perceber a descoloração do rosto querido, Delacroix registrou, conforme observação de Célia Maria Marinho Reis (1978, p. 9), em carta ao amigo Pierret, o momento como se houvesse “uma cortina que se levanta docemente e a palidez se estendesse dos lábios à fronte”. Vaso de devaneios... Philippe Ortel, sobre a representação mais direta que a prosa possibilita, afirma que o devaneio (*la rêverie*): “Elle se nourrit même à l’occasion d’observations concrètes, le poète en prose présentant souvent comme un promeneur portant un regard aigu sur le monde extérieur” (ORTEL, 2002, p. 162).⁷⁵

Baudelaire (1995, p. 689) aponta como perceptível em Delacroix aquilo “que faz o verdadeiro pintor do século XIX: [...] esta melancolia singular e tenaz que se manifesta em todas as suas obras, e que se exprime tanto pela escolha dos temas como pela expressão das figuras, tanto pelo gesto como pelo estilo da cor”. A dor, tão bem traduzida por Shakespeare, está profundamente expressa na suíte *Hamlet*. *O adeus de Romeo e Julieta* ou *Roméo et Juliette au tombeau des Capulet*, como outros da mesma série, teve uma recepção que foi amenizada, desprezada e incompreendida. Mas a expressão de uma dor profunda e de uma melancolia provocadas pelo sentimento de perda expressas no olhar de Romeu, demonstra bem o instante no qual o protagonista, carregando nos braços a Julieta que ele acredita morta, revela o momento sublime que antecede o suicídio, quando a ausência da pessoa amada faz com que o amor se liberte de si, perfeito ou imperfeito, o que

⁷⁵ “Ela se alimenta mesmo por ocasião das observações concretas, o poeta em prosa apresenta-a geralmente como um passeador, trazendo um olhar agudo sobre o mundo exterior”.

causa a expressão desolada do rosto de Romeu, que transita entre a consciência do ato que irá praticar, renunciando ao desejo da própria existência, o que não deixa de traduzir a própria incerteza romântica.



Figura 5: *Roméo et Juliette au tombeau des Capulet* (Eugène Delacroix, 1850).

Laforgue aponta essa melancolia como uma indeterminação estética da singularidade romântica de Delacroix:

[...] de façon contradictoire et sans résolution possible tout ce qui a pu concevoir en peinture pendant soixante ans, sans que l'on puisse dire de Delacroix rien d'autre que cette évidence. [...] Ce n'est de la part de Baudelaire une démission de la pensée, mais le seul moyen dont il

dispose pour dire le caractère problématique du romantisme de Delacroix et du romantisme em général (LAFORGUE, 2000, p. 38-39).⁷⁶

Outra cena ilustrada por Delacroix em sua suite sobre *Hamlet* e, que reflete o seu espírito romântico é o quadro *Hamlet et Horatio devant les fossoyeurs* (fig. 6) e, refere-se à cena I do quinto ato da peça de Shakespeare, na qual Hamlet refere-se a Yorick, falecido bobo da corte que brincava com o príncipe na sua infância.

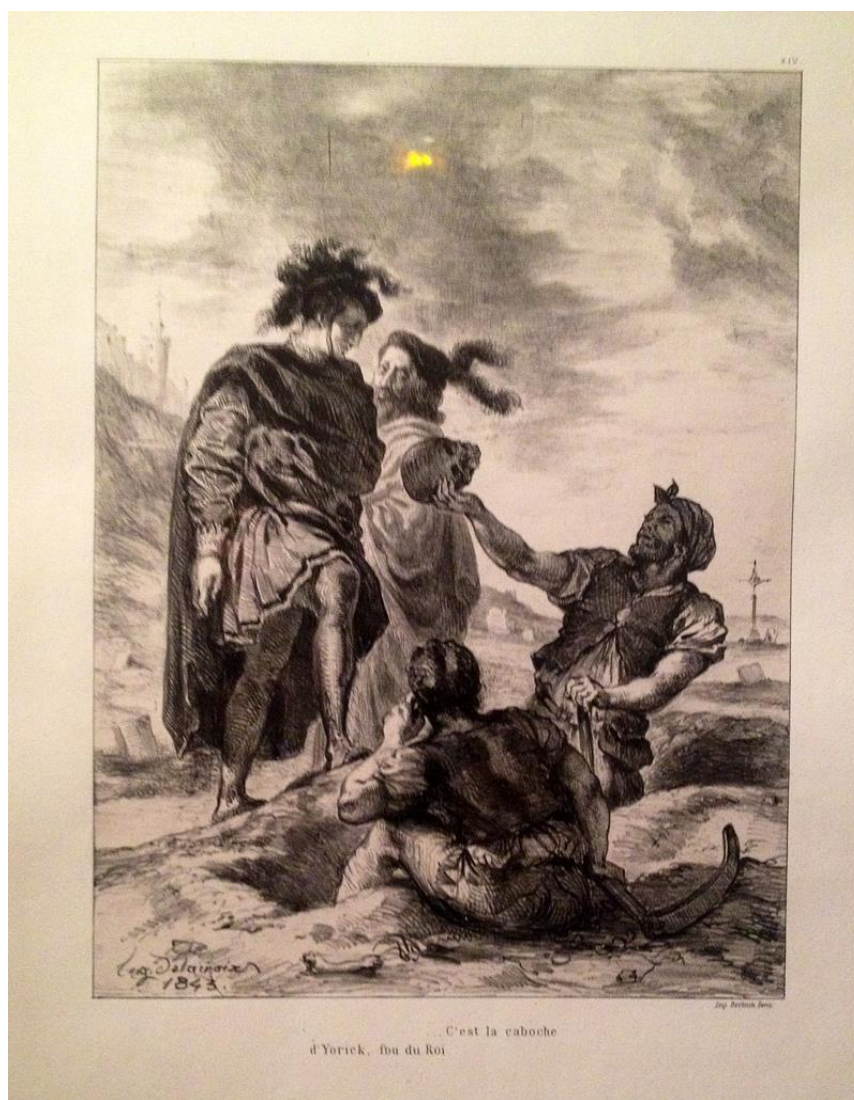


Figura 6: *Hamlet et Horatio devant les fossoyeurs* (Eugène Delacroix, 1843).

⁷⁶ “De maneira contraditória e sem resolução possível, tudo isto que foi concebido em pintura durante sessenta anos, sem que pudéssemos dizer de Delacroix nada além desta evidência. [...] Não é da parte de Baudelaire uma abdicação do pensamento, mas o único meio do qual ele dispõe para dizer sobre o aspecto problemático do romantismo em Delacroix e do romantismo em geral”.

Hamlet

Deixa-me ver. (*Pega a caveira*) Que lástima, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio – era um tipo de infinita jocosidade, e da mais notável fantasia. Ele me levou às costas mil vezes... que horrível, agora é imaginar tal coisa! Como é nauseante! Aqui ficavam lábios que beijei não sei quantas vezes (SHAKESPEARE, 1978, p. 209).

A fala remete a um tema recorrente na pintura europeia dos séculos XVI e XVII: “Recorda-te que deves morrer”, e a reflexão de Hamlet só fez popularizar ainda mais essa ideia.

O quadro *A morte de Sardanapalo* (fig. 7), que foi inspirado numa descrição de Byron, representa a morte do tirano assírio, que deseja ter antecipadamente no além, antes de sua partida, suas mulheres e seus cavalos. Pintado antes da viagem de Delacroix à Argélia e ao Marrocos, trata-se de uma figuração violenta e erótica, pontuada de objetos orientais, lembrando uma encenação operística que fascina Baudelaire, não tanto por razões pictóricas. De fato, no *Salão de 1855*, ele lamenta a ausência do quadro na exposição, pois: “Nele poderíamos ver mulheres belíssimas, claras, luminosas, róseas, tanto quanto me lembro, pelo menos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 785). Calasso (2012, p. 154) confirma que “Delacroix tinha desenhado vários nus para seu *Sardanapalo*”, e Baudelaire não escondeu sua euforia em rever o quadro na *Exposition Martinet*, no ano de 1861:

Mais la grande fête dont il faut, après M. Delacroix toutefois, remercier M. Martinet, c’est le *Sardanaple*. Bien des fois, mes rêves se sont remplis des formes magnifiques qui s’agitent dans ce vaste tableau, merveilleux lui-même comme un rêve. Le *Sardanaple* revu, c’est la jeunesse retrouvée. A quelle distance en arrière nous rejette la contemplation de cette toile! Époque merveilleuse où régnaient en commun des artistes tels que Deveria [*sic*], Gros, Delacroix, Boulanger, Bonnington [*sic*], etc.,

la grande école romantique, le beau, le joli, le charmant, le sublime!
(BAUDELAIRE, 1868, p. 734).⁷⁷

A visão de Baudelaire⁷⁸ estava mais alinhada a um momento em que o romantismo parecia brotar e atingir o seu apogeu em Delacroix, mas a tela apresentava problemas para a época, tanto do ponto de vista temático como do pictural, a começar pela voluptuosidade e violência excessivas para o público. Isso, de alguma forma, aproximou um artista cultivado como foi Delacroix ao conceito de “lugar-comum” – precursor do *kitsch* – formulado por Baudelaire, em relação ao público, como já mencionado: “existem na vida e na natureza coisas e seres lugar-comum, isto é, que são o resumo das idéias vulgares e banais que se tem desses seres; portanto, os grandes artistas têm horror a eles” (BAUDELAIRE, 1995, p. 710). Ao mesmo tempo, porém, os comentaristas apontam fortes contraposições entre claros e escuros, “entre o negro e a mulher moribunda” e “uma desconcertante obviedade figurativa, assim como a profusão dos vermelhos e dos dourados” (ARGAN, 2010, p. 363) presentes na tela. Há também a voragem do olhar de Sardanapalo, que funciona como o centro de um furacão, e o excesso de acessórios para passar a ideia de riqueza misturada à decadência que as mortes transmitem, além da frieza com a qual são “orquestradas” e que deixam aterrorizado, com a matança em curso, o olhar do cavalo branco. O quadro escandalizou e Delacroix já o pressentia. Ainda não era o momento de

⁷⁷ “Mas a grande festa da qual é preciso, depois do Sr. Delacroix ainda assim, grato Sr. Martinet, é *Sardanapalo*. Muitas vezes meus sonhos foram povoados pelas formas magníficas que se agitam nesse vasto quadro, ele mesmo maravilhoso como um sonho. Rever *Sardanapalo* é reencontrar a juventude! A quanta distância nos remete a contemplação dessa tela! Época maravilhosa onde reinavam conjuntamente artistas tais como Deveria [*sic*], Gros, Delacroix, Boulanger, Bonnington [*sic*], etc., a grande escola romântica, o belo, o encantador, o sedutor, o sublime!”

⁷⁸ A palavra “festa” encontra-se presente também, ao final da *Exposição universal de 1855*, onde Baudelaire compara as impressões causadas pelas obras de Delacroix aos efeitos produzidos pelo ópio: “Sem recorrer ao ópio, quem não viveu horas admiráveis, verdadeiras festas para o cérebro” (1995, p. 787). Em *Um comedor de ópio*, Baudelaire volta às questões dos devaneios, quando ele se refere a Robespierre: “Mas, tal como disse, creio, Robespierre, no seu estilo gelo ardente, recozido e congelado como uma abstração: ‘O homem não vê nunca o homem sem o prazer’” (1995, p. 410).

expô-lo. Mas a suntuosidade do conjunto – tempestade de cores e movimentos – sobrepõe-se aos “desacertos” que os críticos tentavam apontar. Havia por trás de tudo o rigor do estudo e do pensamento, sendo o quadro uma referência a Rubens, pelos movimentos contorcidos dos figurantes e pelas combinações cromáticas. É um discurso no qual o imaginário progressista de uma época, “o tema romântico do erotismo e da morte, da extrema barbárie e do extremo refinamento” (ARGAN, 2010, p. 363) estão presentes, e a criação de Delacroix, a partir de um texto literário, mesmo não sendo uma elaboração perfeita, torna-se alegórica, já que os problemas do texto pictural permitem a recriação de um outro texto literário, a partir do texto que o originou, imaginado pelo espectador, através da abordagem de temas imprescindíveis ao romantismo: a erotização da morte e o êxtase produzido pela perturbação e o prazer provocados por uma matança orgiástica – expressões poéticas do apogeu romântico. E, também pela presença do exotismo oriental através dos objetos, adornos e vestimentas. Há, ainda, potencializando esses aspectos, o olhar diagonal e indecifrável de Sardanapalo diante de tudo o que está acontecendo, demonstração da consciência poética de Delacroix.

Existe, em relação à tragédia visual de *Sardanapalo*, algo semelhante ao desarmônico em *O nascimento da tragédia* de Nietzsche:

O mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na plena plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical* (NIETZSCHE, 1992, p. 141).

O prazer não está mais na harmonia e no equilíbrio das composições clássicas, ao contrário, a partir de um tema erótico levado ao seu extremo, é só mesmo através de

alguma des(organização) que as formas poderão encontrar suas expressões mais adequadas à inquietude, à tensão e ao frio horror do que se passa na tela.



Figura 7: *La mort de Sardanapale* (Eugène Delacroix, 1827-1828).

2.2 A pureza do desenho em Ingres

À abertura do ensaio dedicado a Ingres no *Salão de 1855*, Baudelaire, depois de um breve comentário sobre a quantidade de obras expostas, já conhecidas de outras ocasiões, propõe à crítica, em vez da análise das obras, um exame mais profundo da personalidade dos artistas e dos “motores que os fazem agir” (BAUDELAIRE, 1995, p. 777), o que implicaria um estudo da individualidade, formação e influências recebidas pelos artistas, já que a obra de arte é uma elaboração humana. Nos parágrafos seguintes,

Baudelaire destacará a importância de David para a história e o desenvolvimento da pintura, reconhecendo nesse “astro frio” a conquista de um “grande objetivo”, alcançado com a força de vontade de militantes partidários, como realmente foi o sectário da tradição clássica, o de enfrentar as banalidades “vivas e aprazíveis” (BAUDELAIRE, 1995, p. 777) que ele, Baudelaire, também se recusa a examinar. De fato, a influência da obra de David determinou uma mudança significativa no rumo das artes na França, atingindo o seu apogeu com o avanço do neoclassicismo, antítese da tradição francesa do rococó. No capítulo XVIII – “Do heroísmo da vida moderna” –, do *Salão de 1846*, nota-se uma referência na qual Baudelaire (1995, p. 707) constata o que ele já havia antecipado no capítulo IX – “Do retrato” – do mesmo salão: “Os chefes da escola histórica são David e Ingres; os melhores exemplos são os retratos de David que se pôde ver na exposição Bonne-Nouvelle, e os do sr. Ingres”, ou seja:

O que era esta grande tradição, senão o idealismo comum e costumeiro da vida antiga; vida robusta e guerreira, estado de defensiva de cada indivíduo, que lhe dava o hábito dos movimentos graves, das atitudes majestosas ou violentas. Acrescentai a isto a pompa pública, que se refletia na vida privada. A vida antiga *representava* muito; ela era feita sobretudo para o prazer dos olhos, e este paganismo quotidiano serviu maravilhosamente às artes (BAUDELAIRE, 1995, p. 729; grifo do original).

Realmente, a questão estética em David está em Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e sua teoria do “belo ideal”, marcada por um retorno à antiguidade e pela idealização do modelo. É o que se vê na obra de David – retratos e temas históricos –, reunindo simplicidade, elegância e equilíbrio entre o real e o ideal. Assim, ela caracteriza o lineamento preciso do neoclássico, marcadamente equilibrado e cerebral. Os retratos e quadros de temas mitológicos pintados por Ingres, que foi aluno de David, nunca deixando a pureza da linha para servir à manutenção da forma, trouxeram também, em alguns deles,

o transparecer de alguma emoção. As pinturas de David povoaram a infância de Baudelaire, que vê naquelas de temas históricos e manifestações políticas radicais um estilo que reconduziu “o caráter francês para o amor pelo heroísmo”, sempre enfatizando que o pintor foi, ele mesmo, “heróico” (BAUDELAIRE, 1995, p. 777-778), o que não deixa de ser verdade, já que “David, herói, é representante de uma sociedade em fase de luta e de conquista” (ARGAN, 2010, p. 39).

Num segundo momento do ensaio dedicado a Ingres – *Exposição Universal de 1855* –, ao voltar-se para o presente, Baudelaire (1995, p. 778) muda um pouco a sua reflexão, mais centrada no temperamento dos artistas, para falar de “um homem enorme [...] cuja obra é muito difícil de compreender explicar”. Ao relacionar as características de Ingres às de David, observa que o primeiro é dotado de uma singularidade bem mais impenetrável que a de seu mestre. A observação de Baudelaire, naquele momento, significava que, na linha sucessória do neoclassicismo, Ingres, além de ser o herdeiro de David, fiel aos seus ensinamentos, radicalizaria ainda mais os postulados neoclássicos, tornando-se porta-voz da ortodoxia clássica contra as tendências românticas, porém, em busca de experimentações que transcendiam os cânones conservadores para atingir objetivos específicos, especialmente em seus nus. Aquilo que Baudelaire via como antagonismo ao romantismo, posteriormente foi reconhecido como uma transição entre as duas escolas, pois, como em David, a pintura de Ingres que exteriorizava o neoclassicismo trazia reconhecíveis elementos românticos. E Baudelaire sabia disso, pois não há como ignorar nas inclinações arcaizantes do retratista e pintor narrativo neoclássico os contornos sinuosos e a recusa pela exatidão anatômica, também presentes nas pinturas românticas:

[...] um meio que imita o fantasmático; de uma população mecânica que perturbaria nossos sentidos por sua estranheza excessivamente visível e palpável. [...] É uma sensação forte, é verdade – por que negar a força de

Ingres? [...] Na verdade, é preciso confessar imediatamente que o célebre pintor, revolucionário à sua maneira, tem méritos, e mesmo encantos, de tal forma incontestáveis. [...] Eu acreditaria facilmente que seu ideal é uma espécie de ideal feito, em proporções idênticas, de saúde e calma, quase de indiferença, um tanto análogo ao ideal antigo, ao qual ele acrescentou as curiosidades e minúcias da arte moderna. É essa união que muitas vezes dá um estranho encanto às suas obras (BAUDELAIRE, 1995, p. 778-779).

A maneira emblemática com a qual Baudelaire define o ambiente pictórico em Ingres nos remete a dramatizações, nas quais atores surgem como personificações de seres congelados, assombrosos, que, pela realidade de seus corpos e pela ausência deles mesmos em relação ao meio nos quais estão imersos, são como, observa Labarthe (1999, p. 50), uma alusão “entre signification et image, c’est un échange de qualités dont chacune sort plus vive et plus intense”.⁷⁹

Esclareça-se que, àquela época, quando Baudelaire se referia à arte moderna, ele estava falando da escola romântica, e que, quanto aos detalhes acrescentados por Ingres à sua pintura, ele estava antevendo o que posteriormente se confirmou, e já era apontado por seus contemporâneos, que observavam o distanciamento do pintor das regras do cânone clássico; sua pintura era caracterizada por contradições extravagantes que lhe proporcionavam um estilo repleto de ambiguidades, em que a liberdade impulsionava uma incessante busca por independência, uma espécie de inconformismo, o que fez dele um pintor que aplicava à sua pintura convicção e seriedade, com um grau de exigência, que ocultava as suas extravagâncias. São apontadas, também, outras diferenças coexistentes, podendo-se mesmo falar que estão justapostas na arte de Ingres. O singular ecletismo que marca seu estilo desde o princípio, com pouquíssimas e quase imperceptíveis mudanças, ao longo do tempo, caracteriza uma pintura que, dentro da sua unidade, é habitada por uma

⁷⁹ “entre significação e imagem, é uma troca de qualidades da qual cada uma sai mais viva e mais intensa”.

ampla diversidade. Confessadamente apaixonado pelo classicismo e, especialmente por Rafael Sanzio (1483-1520), foi outro pintor da Alta Renascença – Agnolo Bronzino (1503-1572) – que muito o influenciou, através de seus retratos, nos quais os modelos possuíam um olhar de uma superioridade distante e fria, além dos corpos contorcidos, como os de Rafael, e de peles lisas e macias. Há também retratos nos quais se observa, ao contrário, uma reprodução extremamente fiel aos aspectos psicológicos dos retratados, desveladores de suas naturezas. Um exemplo típico é o *Retrato de Louis-François Bertin* (fig. 8), um dos melhores de Ingres e um dos mais marcantes da pintura do século XIX, e que seria tão real quanto as descrições da realidade equivalentes, em literatura, à obra de Balzac, revelando um homem, cuja moral era a de um bem-sucedido senhor de negócios, própria e contemporânea do início do século XIX.

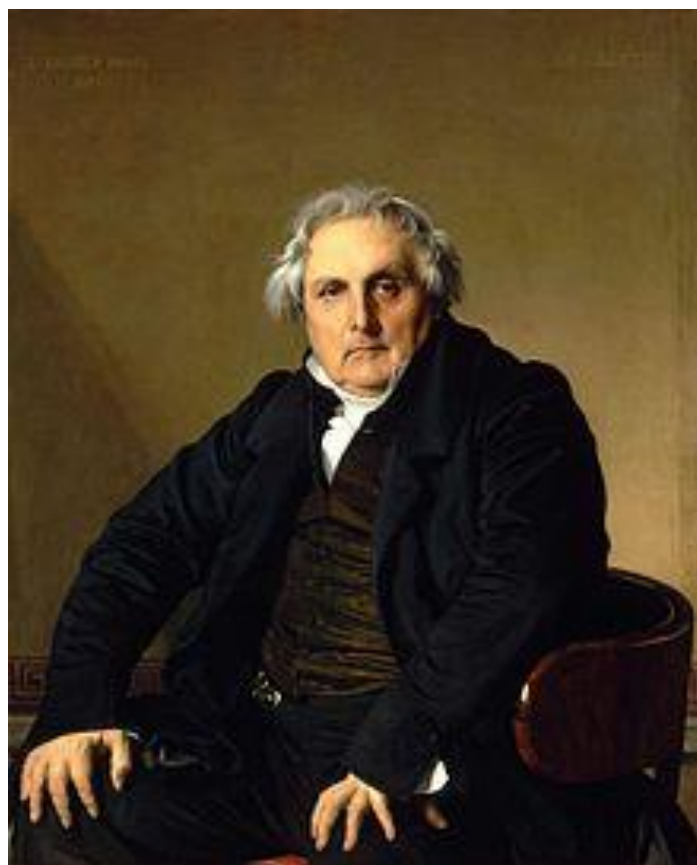


Figura 8: *Portrait de Louis-François Bertin* (Jean-Auguste Dominique Ingres, 1832).

Trata-se da apreensão de um mundo rígido, que só é possível através do realismo neoclássico, em que a tensão de um burguês, possivelmente pensando em seus negócios, transparece através do olhar atento e da inflexibilidade do pesado busto apoiado pelas mãos rigorosamente delineadas sobre as pernas. Como David, Ingres, seguidor de um procedimento neoclássico, desenhava primeiro as partes – mãos, pés, nuca, cabeças, etc. – para reuni-las posteriormente, compondo um todo. Esse procedimento será o mesmo pelo qual ele deturpa as unidades anatômicas – os estudos sobre os nus femininos –, nos quais ele aplica ao realismo um dos temas caros ao romantismo – o erótico. Note-se, também, que, entre os seus melhores trabalhos, são considerados os retratos em desenho (fig. 9), sendo ele, como David, um rígido adepto da linha.

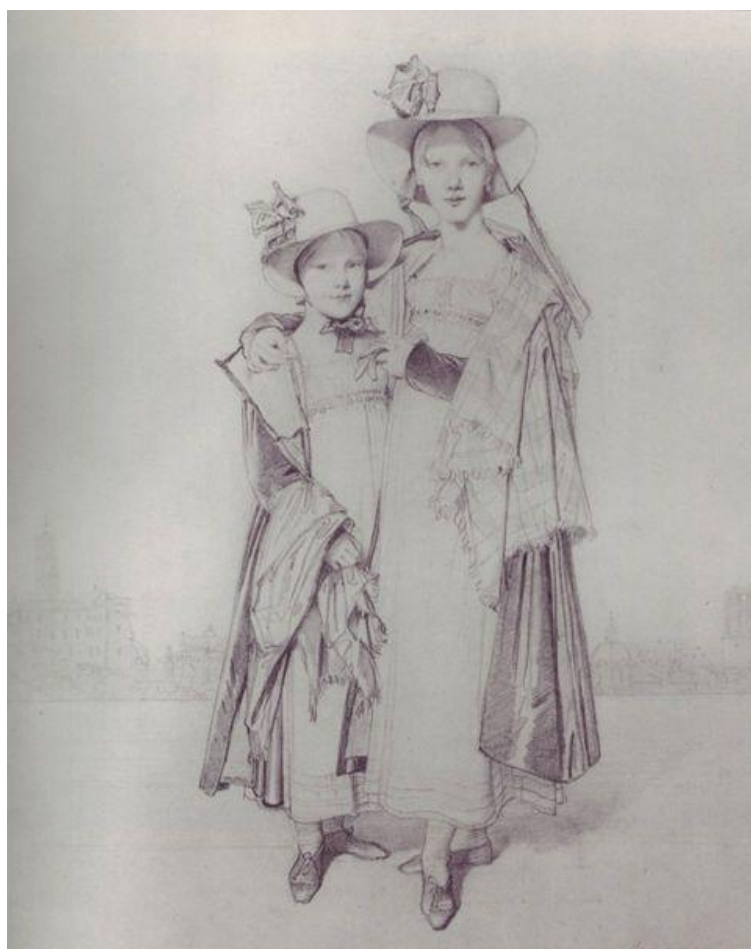


Figura 9: *Lady Harriet Montagu and Lady Catherine Caroline Montagu* (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1815).

No ensaio intitulado “Ingres, o monomaniaco”, Roberto Calasso, sobre as primeiras influências acolhidas por Ingres, confirma algumas observações precisas de Baudelaire:

Ingres era mais parecido com Bronzino do que com o venerado Rafael. Ou melhor, de Rafael, tinha bem pouco. Não possuía sua suavidade, sua fluidez. Seu mundo era feito de metal, de pedras duras, tecidos, esmaltes. A psique aparecia ali como uma irresistível voragem em direção ao visível, e não porque subsistisse em si. Mesmo sem deixar de homenagear o belo ideal, à semelhança de tantos contemporâneos seus, Ingres mostrava na tela uma provocadora indiferença à ideia, como se fosse um elemento perturbador, pouco propício ao puro e soberano exercício da pintura (CALASSO, 2012, p. 106).

Esses procedimentos pictoriais são característicos de um estilo idiossincrático, marcado por obsessões. Em busca da perfeição do desenho da forma – à superfície de anatomia distorcida dos corpos era dedicada atenção e rigor –, e com o objetivo de alcançar a máxima sensualidade dos contornos, seus nus acabavam sendo idealizados. Há, ainda, como indica Jorge Coli (1994, p. 277), em *Pintura sem palavras ou Os paradoxos de Ingres*, “a minúcia descritiva dos flamengos”, por exemplo, as cenas de interiores cheias de detalhes, pintadas por Johannes Vermeer (1632-1675). *A banhista de Valpinçon* (fig. 10) é uma cena de interior: “O segredo de *A banhista de Valpinçon* é o espaço em que ela se encontra: não um quarto, mas um cantinho reservado, protegido por cortinas e banhado por uma luz clara e uniforme” e “entre todos os nus femininos, é o mais próximo de um Vermeer” (CALASSO, 2012, p. 122, 123).



Figura 10: *La baigneuse de Valpinçon* (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808).

Pintado na Villa Medici, em Roma, foi enviado a Paris para que o então bolsista pudesse ter a sua produção avaliada. Mesmo tendo reconhecido alguns valores no trabalho, o que mais chamou a atenção da crítica, mais uma vez, foi o distanciamento das tendências da escola de David, sendo-lhe sugerido mais rigor no estudo dos pintores clássicos. De fato, se comparado ao *Marat assassinado* de David, a principal similaridade entre a estrutura dos dois quadros é a ausência de perspectiva como “premissa teórica” (ARGAN, 2012, p. 242). Por outro lado, há contrastes entre os objetos nos dois quadros, que vão dos mais próximos às figuras: caixa-mesa em *Marat* e cortina margeada por um bordado na *Banhista*, indicando o contraste entre pobreza e opulência e também classes sociais. Assim ocorre entre o lençol sujo e manchado de sangue do líder assassinado e a alvura e maciez do lençol da cama da *Banhista*. Sucessivamente, são observados faca no chão em um e uma espécie de torneira dourada por onde jorra água no outro, colocando os personagens dentro de uma estrutura narrativa, na qual eles se encontram em relação ao ambiente que os circunda, e “o que deveria ser o fato saliente (a morte do tribuno, o banho da bela mulher) é igualmente posto em surdina” (ARGAN, 2010, p. 242). Dessa maneira, os personagens se tornam figuras, não como seres humanos, mas, determinadas dentro de um contexto social, para dar um sentido à unidade narrativa. Ocorre que, historicamente, o neoclássico tem por princípio fundador o Iluminismo e, excluídos todos os valores que determinam a formação de aspectos locais e credos religiosos, o que deve prevalecer é o racionalismo, o fundamento científico e a lógica matemática, iguais para todos. Por isso, a arte neoclássica é fria e acadêmica e os movimentos são congelados.

A crítica de Diderot é apenas aparentemente moralista; na realidade ele quer que a arte exerça uma ação incentivadora do progresso social. Cumpre-se assim, no período neoclássico, o processo de secularização da arte, que já não quer ser reveladora ou exemplar, mas diretamente

funcional; justamente o processo que começou com o Iluminismo. (ARGAN, 2010, p. 196).

A observação de Argan confirma a postura de Baudelaire face ao neoclassicismo de Ingres no que diz respeito a uma arte na qual a lógica era dominante por um lado, mas que por outro lado e, contrariamente era de natureza sensual. Assim, a pintura de Ingres, como afirma Coli (1994, p. 277), “possui verdades inabaláveis: o desenho é superior à cor; as marcas do pincel devem ser banidas, a natureza deve ser corrigida; a arte não surge da febrilidade, mas da paciência”. Ingres era um perfeccionista que refazia à exaustão seus quadros, tendo permanentes crises de bloqueios, sendo seu próprio carrasco, um artista torturado por suas infinitas exigências. Mesmo priorizando o desenho, a cor, em Ingres, foi motivo de comentários, inclusive de relatórios da Academia, sendo percebida pelos seus contemporâneos como se não estivesse devidamente registrada, tornando a sua pintura algo como uma massa sombria. Em *O museu clássico do Bazar Bonne-Nouvelle*, Baudelaire, nove anos antes do *Salão de 1855*, alertava: “É admitido e reconhecido que a pintura do sr. Ingres é cinzenta. – Abram o olho, monte de tolos, e digam se viram jamais pintura mais viva e mais vistosa, e mesmo uma maior busca de tons” (BAUDELAIRE, 1995, p. 668).

A *banhista de Valpinçon* traz em si a monomania de Ingres pelas figuras femininas extremamente voluptuosas; o que é observado é a forma exterior, revelando um dos arcaísmos que Baudelaire detestava – a vocação escultural –, pois “suas figuras parecem moldes de forma, insuflados de uma matéria frágil e inanimada, estranha ao organismo humano” (BAUDELAIRE, 1995, p. 780), mas ignora em alguns momentos, tomado pela sensualidade das banhistas e odaliscas que conheceriam o seu esplendor e amadurecimento num emaranhado de corpos nus em *O banho turco* (fig. 11), obra-síntese

de todos os seus estudos sobre o nu feminino, de uma maneira mais realista do que aquela pela qual o erotismo era tratado pelos românticos.



Figura 11: *Le bain turc* (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1862).

Baudelaire (1995, p. 668), em uma passagem de *O museu clássico do Bazar Bonne-Nouvelle*, vê essa carnalidade como “ondulações montuosas da pele”. Já na *Exposição universal de 1855*, retoma o tema para lembrar a admiração de Ingres por

Rafael: “Mas Rafael apreciava os braços gordos, era necessário antes de tudo obedecer e agradar ao mestre” (BAUDELAIRE, 1995, p. 780); a isso junta-se a singularidade das concepções anatômicas – recurso usado por Ingres para enfatizar a beleza e sensualidade de suas mulheres, e, uma vez mais: “Eis algumas figuras delicadas e espáduas simplesmente associadas a braços robustos demais, excessivamente cheios de suculência rafaélica” (BAUDELAIRE, 1995, p. 780). Mas se deve observar também o ar ausente da *Banhista*, e essa ausência será a mesma das mulheres que compõem *O banho turco*; na observação de Calasso (2012, p. 124), “esses corpos não formam um grupo”. Se voltarmos à observação de Baudelaire sobre o “meio fantasmático; de uma população mecânica que perturbaria nossos sentidos por sua estranheza excessivamente visível e palpável”, perceberemos tratar-se de uma galeria de seres sedutores e hipnóticos, (des)velados pelo estudioso italiano com relação à *Banhista*, “o primeiro indício daquele *banho turco* que continuará a se expandir por mais de cinquenta anos na mente de Ingres” (CALASSO, 2012, p. 124). Todas as banhistas estão alheias ao mundo exterior, assim como Ingres em nome de sua pintura, encerrado em seu ateliê, o foi. Por isso, era tido como um “pintor chinês”, segundo Baudelaire (1995, p. 668), por se admitir “que sua pintura é sem relevo como um mosaico chinês”, e, ainda para Calasso (2012, p. 110), “por um motivo totalmente diverso: como mestre da cópia e emissário de uma civilização que tendencialmente cancela a diferença entre cópia e original”.

Baudelaire aponta em Ingres cuidados excessivos pelo antigo, e rigidez pelos ensinamentos da escola, enumerando vários de seus arcaísmos, ora influenciados por grandes mestres, ora por escolas pouco conhecidas:

Nós o vemos também de arcaísmo em arcaísmo: Ticiano (*O Papa Pio VII assistindo ao ofício divino*), os esmaltadores do renascimento (*Vênus Anadiomene*), Poussin e Carraci (*Vênus e Antíope*), Rafael (*São*

Sinforiano), os primitivos alemães (todos os quadrinhos de gênero icônico), as curiosidades e o cromatismo persa e chinês (a pequena *Odalisca*) disputam-lhe as preferências (BAUDELAIRE, 1995, p. 781).

Contudo, ao apontar-lhe as influências, Baudelaire (1995, p. 781) argumentava que lhe faltava “o temperamento enérgico que configura a fatalidade do gênio”. A verdade é que ao associá-lo à Antiguidade – o que ele nunca negou, embora seus trabalhos, muitas vezes, fossem estranhos aos cânones aos quais ele dizia se submeter –, Baudelaire (1995, p. 778) o alinhava a “sistemas extravagantes”.

Baudelaire também associou à pintura de David a de Delacroix, com base em alguns aspectos, observados por Laforgue (2000, p. 36), entre eles, um “intéressant: les différents lieux où dans la vie moderne se manifeste la nudité: le lit, le bain, l’amphithéâtre”.⁸⁰ Ao enumerar alguns elementos que poderiam estabelecer uma relação de transitoriedade entre o neoclassicismo de David e o romantismo de Delacroix, Baudelaire, na tentativa de excluir Ingres, esqueceu-se de que pelo menos o leito e o banho foram lugares constantes na obra ingreista.

É sabido que Ingres teve os estudos interrompidos pela Revolução Francesa e que a falta de formação escolar completa sempre foi motivo de insegurança para ele, e, nessa esteira, Calasso encontra motivos para os julgamentos improcedentes de Baudelaire para desqualificar a obra de Ingres: “No fundo, Ingres era inculto – ou melhor, refratário à cultura, assim como Baudelaire era naturalmente impregnado de cultura, sem necessidade de cultivar-se”, mas é certo também que: “Para Baudelaire, convinha enfileirar-se clamorosamente ao lado de Delacroix” (CALASSO, 2012, p. 107, 100), evocando as ligações do crítico com o romantismo.

⁸⁰ “interessante: os diferentes lugares onde, na vida moderna, se manifesta a nudez: o leito, o banho, o anfiteatro”.

O que não se pode negar é que Ingres, tinha perto de si alguns clássicos, poucos, é verdade, para alimentar-lhe o espírito e justificar o seu amor pela Antiguidade, servindo-lhe de temas para alguns quadros que, sem tais leituras, não poderiam existir, tamanha a quantidade de referências à literatura greco-romana. Fato é que, sem a segurança das suas linhas e a pureza das suas formas – “Ingres corrigia os desenhos de seus alunos com a unha do polegar, deixando um traço profundo⁸¹ sobre o papel” (CALASSO, 2012, p. 108) –, ele não teria alcançado a perfeição que dominava o seu pensamento, como forma de compensar sua dificuldade com a palavra, tornando “o século XIX [...] ainda mais desesperadamente oitocentista, desfalcado daquela luz metálica que não é natural, nem sobrenatural, nem artificial, que tem algo da exibição tautológica que se dá em Elinga (fig. 12) ou em Torrentius (fig. 13)”⁸² (CALASSO, 2012, p. 98), reveladora de uma unidade entre vida e obra que se explicam mutuamente.



Figura 12: à esquerda, *Interior with painter, reading lady and maid recurring* (Pieter Janssens Elinga, 1668); à direita, *Temperantia* (Johannes van der Beeck – Torrentius, 1610).

⁸¹ Eugène-Emmanuel Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres*, org. de Daniel Ternois. Paris: Arthena, 1993, p. 113.

⁸² Pieter Janssens Elinga (1623-1682) e Johannes Torrentius (1589-1644), pintores holandeses pertencentes ao Século de Ouro dos Países Baixos.

2.3 A alegoria em Courbet

Dos quadros apresentados por Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877), apenas onze foram aceitos para participar da *Exposição Universal de 1855*, sendo recusadas duas de suas obras primas: *O enterro em Ornans* (1849) e *O atelier* (1854/55). Inconformado e orgulhoso de si – a recusa dos seus quadros provava o seu valor –, exaltava as suas posturas morais, que refletiam as mudanças da sociedade de sua época através de um temperamento inquieto e marcante. O artista abriu, em frente ao Palais de l’Industrie, o *Pavilhão do realismo*, que abrigou quarenta quadros, todos recusados pelo júri da exposição. Nessa espécie de salão – *Exposição Universal de 1855* –, isso porque exclusivamente dedicado a Ingres e Delacroix, Baudelaire (1995, p. 779), no ensaio sobre o mestre do neoclássico, fala de “um jovem pintor cuja estréia notável ocorreu recentemente com ares de uma insurreição”. Independentemente da participação ou não de algum artista em uma exposição, a passageira menção a Courbet tem, para Baudelaire, um outro motivo: o distanciamento da arte considerada engajada, que o poeta já conhecia do ateliê do artista, que o havia homenageado quando eram amigos, em dois momentos, pintando-o, em ambos, absorto em uma leitura – *O retrato de Baudelaire* (1848) e *O atelier*.

Alguns aspectos devem ser observados no ambiente histórico posterior a 1848, determinantes para que um apaixonado pelo romantismo reconsiderasse a sua arte a partir das aspirações da classe trabalhadora, isolando-se, dando origem, assim, a uma nova maneira de viver, cuja imagem era a de um artista marginalizado, distante das instituições e poderes constituídos. O romantismo já aceitara a Revolução, mas o singular espírito romântico ainda abrigava, misturados, generosidade e valores aristocráticos, e, se tinham afeição pelos desfavorecidos, odiavam a multidão que os amendrontava, tornando-se

conservadores na era da industrialização, diante do desenvolvimento das novas técnicas e do surgimento de novas classes sociais: de um lado, a burguesia dominante, e do outro, a classe trabalhadora – os inconformados –, que, em política, nomearam-se socialistas e, em arte, realistas. Em “A arte filosófica”⁸³, Baudelaire questiona e responde: “*O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar a magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista*” (BAUDELAIRE, 1995, p. 789; grifo do original). A arte realista, por sua fidelidade à realidade, foi comparada à fotografia, um grande absurdo do qual nem o fotógrafo Nadar tornou-se servo.

Mesmo não sendo dono de um estilo idealizado, Courbet produziu uma obra multifacetada, abrangendo sensualidade e ternura, como *Moças à beira do Sena* (fig. 13), onde a serenidade da imagem preguiçosa e sonolenta revela algo de impressionista – derivações da natureza, incidência de luz trazida pelas cores –, algumas curiosas alegorias – placidez das moças oculta a sensualidade de alguns nus do artista [ontologia do pintor], num ambiente romântico. Por outro lado, há também no manto que cobre a parte inferior da moça de vestido branco, um “bordado” que lembra o que margeia o lençol que cobre a cama de *A banhista de Valpinçon* de Ingres – e, paisagens recorrentes à infância do artista.

⁸³ N. do T. Esse artigo, encontrado entre os papéis de Baudelaire, certamente não acabado, foi incluído, posteriormente, pelos editores Michel Lévy em *A arte romântica* (1868).



Figura 13: *Les demoiselles du bord de la Seine* (Gustave Courbet, 1857).

Diante de todas as mudanças em curso e da sua própria formulação de arte moderna, Baudelaire equivocou-se em relação à obra de Courbet, pois o artista é intérprete do seu universo pessoal e, quando jovem, como toda sua geração, foi um admirador dos pintores românticos, antes de expor suas tendências realistas. O que ele fez foi celebrar “les vieux idéals romantiques. Il oppose l’homme créateur au monde utilitariste et hostile à l’imagination poétique”⁸⁴ (DROST e RIECHERS, 2006, p. 83). Ao prosseguir em seu paralelo entre Ingres e Courbet, Baudelaire assinala que:

⁸⁴ Os velhos ideais românticos. Ele opõe o homem criador ao mundo utilitarista e hostil à imaginação poética.

É nisso que ele [Ingres] se aproxima, por enorme que pareça o paradoxo, [...]. Courbet, igualmente, é um poderoso operário, uma selvagem e paciente vontade; e os resultados que obteve – resultados que para alguns espíritos têm mais charme do que o do grande mestre da tradição rafaelésca –, certamente por causa de sua solidez positiva e de seu amoroso cinismo, revelam, como estes últimos, esta singularidade: manifestam um espírito sectário, aniquilador de faculdades. A política e a literatura também produzem personalidades vigorosas, protestantes, anti-sobrenaturalistas, cuja única legitimação é um espírito de reação por vezes salutar. A Providência que preside às questões da pintura lhes atribui como cúmplices todos aqueles que se cansaram ou se oprimiram pela idéia adversa predominante. Mas a diferença é que o sacrifício heróico que Ingres fez em louvor da tradição e da idéia do belo rafaelésco, Courbet o realiza em proveito da natureza exterior, positiva e imediata. Em sua guerra à imaginação, eles obedecem a motivos diferentes; e dois fanatismos inversos os conduzem à mesma imolação (BAUDELAIRE, 1995, p. 779).

Dos paralelos traçados por Baudelaire, o que mais parece ser comum aos dois pintores são suas obsessões, tanto no que diz respeito ao modo de trabalho – refazer e transformar os quadros exaustivamente – quanto aos seus objetivos bastante diferentes, o que fica claro no texto, quando compara os resultados. Nesse momento, percebe-se que o crítico, sente em Courbet o surgimento de um estilo pessoal, longe das propostas intelectuais do neoclássico e, também do sentimentalismo romântico – “aniquilador de faculdades” –, e mesmo ao citá-lo, está condenando o realismo, como o fez ao tratar da fotografia, só não mencionando Nadar pela relação de amizade que tinha com o fotógrafo. Assim, a comparação com Ingres torna-se desnecessária, a não ser para criticar o antissobrenaturalismo e defender a falta de imaginação em ambos. A Courbet, ele critica por não transformar a natureza, concebendo-a como ela é: o que significa oposição a tudo que emana da imaginação, procurando em tudo alguma utilidade. A ambos, ele critica o realismo em oposição às suas concepções românticas. Trata-se, portanto, de uma

elaboração estratégica de Baudelaire, que, em sua defesa da imaginação, quer dizer outra coisa:

Le réalisme sans être explicitement mentionné est tout à fait présent; d'autre part, est désigné, en creux, dans cette opposition entre surnaturalisme et anti-surnaturalisme l'enjeu profond du débat: Delacroix et Courbet en 1855 [...] au moment où une nouvelle esthétique apparaît qui menace directement ses propres conceptions esthétiques, telles qu'il les avait problématisées du moins dans ses précédents écrits, spécialement le *Salon de 1846*.⁸⁵ (LAFORGUE, 2000, p. 178-179).

Nesse momento, no qual Baudelaire encontra uma maneira para opor Delacroix e Courbet não fundamentado em um discurso teórico, ele está confirmando a concepção estética do realismo, que levava em conta a presença do homem no universo, e o aspecto combativo do movimento em sua luta contra o maneirismo. Um dos motivos para contestar a falta de imaginação na pintura de Courbet seria considerá-lo como materialista e positivista. Há, porém, uma outra questão, que coloca em evidência a constação baudelairiana nesse confronto, quando é o poeta, autor de *As flores do mal*, que examina a natureza humana, sondando-a em suas profundezas para revelá-la em seus mais íntimos e secretos corredores. Para ele, é incompreensível a postulação do ideal da sinceridade dos realistas, ao qual ele aderiu, mas que não compreende, como bem percebem Drost e Riechers (2006, p. 84): “comme ils le font, une représentation du monde, mais l'expression de la personnalité et du tempérament de l'artiste”,⁸⁶ o que é necessário para se compreender a alegoria, como exposição ficcional que representa algo para figurar uma outra idéia.

⁸⁵ “O realismo sem ser explicitamente mencionado, está completamente presente; por outro lado, está designado, insinuado, nesta oposição entre sobrenaturalismo e anti-sobrenaturalismo, a entrada profunda do debate: Delacroix e Courbet em 1855 [...] no momento onde uma nova estética aparece que ameaça suas próprias concepções estéticas, tais como ele pouco havia problematizado em seus escritos precedentes, especialmente o *Salão de 1846*”.

⁸⁶ “como eles o fazem, uma representação do mundo, mas a expressão da personalidade e do temperamento do artista”.

Curioso é que as pinturas trazidas pelos realistas, e que provocavam tanta indignação nos românticos, pois eram simplesmente sem nada o que dizer ou contar, apenas eram e criticadas por Baudelaire em 1855, coincidem com a publicação na *Revue des deux mondes*, de 1º de junho daquele ano, de dezoito poemas sob o título inédito de *Fleurs du mal*, e que demonstram, por parte do poeta, a dificuldade entre uma postura romântica e/ou realista e a dificuldade em opô-las. Enfim, em todo o embate entre dois movimentos contemporâneos, nota-se claramente a determinação de Baudelaire em fazer de Delacroix a expressão máxima e única da pintura do século XIX, sem precedentes, eliminando assim as duas ameaças – Ingres e Courbet – que poderiam fazer-lhe frente.

O *retrato de Baudelaire* (fig. 14) é uma obra significativa, que marca a despedida de Courbet do romantismo e o insere como precursor da modernidade, tanto em relação à técnica como em relação à abordagem que é conferida ao poeta. Quanto à técnica, além do uso da espátula, que traz densidade à tela, fazendo com que a tinta traga mais corporalidade ao retratado, observa-se que ela foi organizada através de algumas lâminas de cor ao fundo – as duas paredes – e nas laterais frontais – a mesa e um divã –, ladeando a figura do poeta, trazendo um Courbet que pode ser visto com pré-modernista.

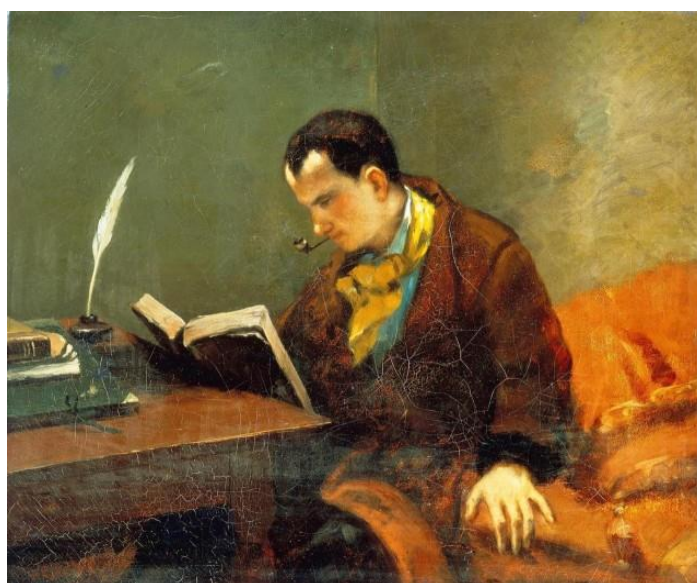


Figura 14: *Portrait de Charles Baudelaire* (Gustave Courbet, 1848).

O poeta aparecerá em pose semelhante em *O atelier* (fig. 15), retratado com algumas pequenas diferenças. Sem o cachimbo da primeira tela, Baudelaire é visto, na segunda, em um canto do espaço retratado, também “preso” à leitura de um livro, só que nesta o livro está aberto sobre seus joelhos, mantido pelo dedo polegar da mão direita, que não se vê no *Retrato*, pois que se encontra tampada pelo livro que está sustentado pela mesa. Em ambos os quadros, a mão esquerda está apoiada – sobre o divã em uma e sobre a mesa em outra. Com essas variações, Laforgue (2000, p. 184) observa que Courbet retomou o quadro de 1848, “pour lui donner place em 1855 dans *L’Atelier*”.⁸⁷ O que é importante observar no *Retrato* é que Courbet, mesmo que não tenha sido intencionalmente, ao destituí-lo dos excessos de detalhes e ornamentos e, por outro lado, dramatizar a leitura de Baudelaire, confere-lhe a severidade de um leitor atento e alheio ao que se passa ao redor, criando um anticlímax irreal, onde as posturas dos retratados eram reais e todos deveriam estar atentos ao motivo central da tela – a mulher nua representa a realidade, caracterizando assim uma laegoria, que evidencia a dualidade das coisas. Como assinala Labarthe:

“La trouble vérité de la condition moderne se révelè à la conscience sous la forme de l’allégorie, parce que c’est l’allégorie, nous le verrons, qui fixe le visage de la vérité dans la mémoire, non sans violence ni opacité”⁸⁸ (LABARTHE, 1999, p. 28), pois a alegoria é uma observação atenta e obsessiva que envolve elementos de alusão e tradução – os hieróglifos.

⁸⁷ “para lhe dar lugar em 1855 n’*O Atelier*”.

⁸⁸ “A turva verdade da condição moderna se revela à consciência sob a forma da alegoria, porque é a alegoria, nós o veremos, que fixa a face da verdade na memória, não sem violência nem opacidade”.



Figura 15: *L'atelier du peintre* (Gustave Courbet, 1854/55).

A pintura tida como aquela representante do surgimento do movimento realista é *Um enterro em Ornans* (fig. 16), que Courbet tinha como o enterro do próprio romantismo. Obra majestosa na qual a referência é a pintura simples; como as imagens ingênuas pintadas ou entalhadas em madeira pelos primitivos, ela é uma monumental alegoria, um tanto quanto indecifrável, pois empresta grandiosidade ao sepultamento de um camponês, lembrando, como em heráldica, conforme reflexão de Célia Maria Marinho Reis (1978, p. 16) em *Mestres da pintura*, os grupos de figuras representados dentro e/ou fora do campo de um escudo que narra uma história fixada pela memória e que, ao conferir uma obscura beleza ao sepultamento de um homem do povo, pode estar querendo, mesmo através de ritual que implica uma cerimônia religiosa, expor a inclinação socialista do pintor.



Figura 16: *Un enterrement à Ornans* (Gustave Courbet, 1849).

Obra que traz uma representação alegórica de cunho sociopolítico é *Os quebradores de pedra* (fig. 17), destruída durante a Segunda Guerra Mundial, na qual ele desejou representar, usando uma imagem que retrata um processo rudimentar, o homem como uma peça na engrenagem industrial, fazendo parte da produção em larga escala.

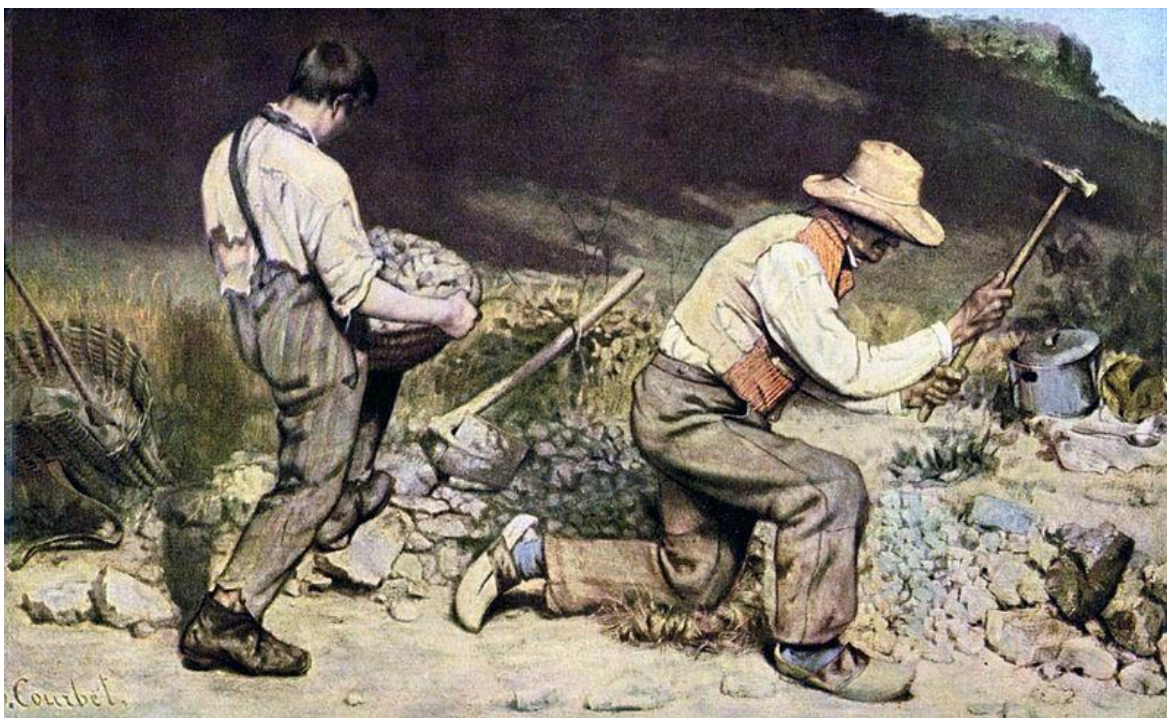


Figura 17: *Les casseurs de pierres* (Gustave Courbet, 1849).

Ao se autorretratar várias vezes, mesmo que como uma pessoa comum, Courbet, como observa Meyer Schapiro (1904-1996), em *A arte moderna: séculos XIX e XX*, afirmava a sua “sensação de superioridade como artista” e destacava “que somente ele dentre os artistas de sua época expressava os sentimentos do povo, e que sua arte era essencialmente democrática” (SCHAPIRO, 1996, p. 102). Na tela *O passeio – bom dia, Senhor Courbet* (1854), esse sentimento de superioridade está disfarçado por trás de um autorretrato, no qual, como um do campo – também lembrança de Ornans, sua aldeia natal –, num encontro com o Sr. Bruyas – seu marchand e amigo – e seu empregado. O pintor aparece na análise de Ann Kay, em *Grandes artistas*, “como uma espécie de messias, condescendente para com as pessoas que encontra, numa alegórica estrada para a honradez” (KAY, 2009, p. 209).



Figura 18: *La rencontre ou Bonjour, monsieur Courbet* (Gustave Courbet, 1854).

O Atelier ou *Alegoria real, histórica, moral e física de meu atelier* é a tela mais majestosa de Courbet, tendo deixado Ingres e Delacroix atônitos diante do talento do pintor. Embora o título do quadro aponte para o significado moral da arte, é impossível compreendê-lo sobre esse aspecto, tamanha a indecisão acerca dos extremos – grupos – que o constituem e que, demasiadamente estudados, têm que ser mencionados, pois é deles a constituição alegórica que está contida na tela, reconhecida pelo próprio pintor, que, comenta-se sem nenhuma comprovação, ao terminá-lo, o teria achado sutilmente misterioso, mesmo tendo como objetivo a realidade e negando em sua pintura a presença de mistérios. Em trecho de carta ao seu amigo Champfleury, de janeiro de 1855, extraído do *site* do Musée d’Orsay, Courbet comenta assim esse quadro, uma narrativa que contém outras narrativas [*mise en abyme*] e também um *tableau-bilan* [quadro- balanço], por trazer em si um manifesto:

C’est l’histoire morale et physique de mon atelier, première partie. Ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée, qui participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent la vie, qui vivent de la mort. C’est la société dans sont haut, dans sont bas, dans son milieu. En un mot, c’est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions. C’est le monde qui vient se faire peindre chez moi⁸⁹ (COURBET, janvier, 1855).

O quadro compreende o período de sete anos, entre 1848 – que representa o fim de uma fase artística: o declínio romântico de Courbet – e o início de uma época que irá resultar na produção da própria tela, em 1855 – o realismo. Ao centro do quadro, pintando uma paisagem de sua Ornans natal – reconhecida pelas falésias –, encontra-se o próprio pintor, ladeado, à esquerda, por um menino, símbolo da pureza infantil, atento ao ato de

⁸⁹ “É a história moral e física de meu atelier, primeira parte. São as pessoas que me servem, que me sustentam em minha ideia, que participam em minha ação. São as pessoas que vivem a vida, que vivem da morte. É a sociedade em seu alto, em seu baixo, em seu meio. Em uma palavra, é minha maneira de ver a sociedade em seus interesses e paixões. É o mundo que acaba de se fazer pintar comigo”.

Courbet, como que satisfazendo à curiosidade própria da infância. Do lado direito do pintor, vê-se uma mulher nua, para a qual Courbet dá as costas, como se ela representasse os nus habituais pintados pelos românticos. No canto direito da tela encontra-se o mundo da arte que, na carta, como assegura Schapiro (1996, p. 118), é “o mundo vivo formado por seus amigos mais íntimos, inclusive Baudelaire”, sobre o qual paira a cabeça de uma figura feminina, que é a de Jeanne Duval, registrada como um palimpsesto na tela, já que, atendendo a um pedido do poeta, foi retirada do quadro pelo pintor. À esquerda, há o mundo “normal”, do povo, que é o da morte. Há uma indiferença das pessoas que compõem os dois grupos em relação ao que se passa no centro da tela, e os objetos, que Laforgue denomina de “un ensemble de *dépouilles*”,⁹⁰ espalhados pelo chão, junto com alguns bichos, que “occupent la place que reviendrait normalement dans une scène de ce genre aux animaux tués lors de la chasse”⁹¹ (LAFORGUE, 2000, p. 187), representado símbolos e alegorias que remetem ao romantismo, mas, também, ao fim do academicismo, e celebram a inclusão do artista no centro da sociedade, como mediador da mesma, por ele retratada em minúcias – o realismo. Em sua composição monumental, é uma fantasmagoria, que faz surgir figuras entre os tons escuros e dourados da luz que penetra o ambiente, vinda de uma janela à direita, sendo totalmente estranha à estética sobrenaturalista, na qual a realidade não está no real, mas no infinito, distante de qualquer intenção intelectual, pois o sobrenaturalismo pertence ao universo das sensações.

⁹⁰ “um conjunto de *despojos*”.

⁹¹ “ocupam o lugar que caberia normalmente, numa cena desse gênero, aos animais mortos, quando da caça”.

2.4 Guys e a fala da modernidade

O pintor da vida moderna, publicado em 1863, foi escrito entre 1859 e 1860, após o *Salão de 1859*, mas o tema tratado no ensaio está inscrito no *Salão de 1846*, no qual Delacroix e sua obra são tomados como expressões mais representativas do espírito da época, pois o romantismo era a manifestação mais singular da beleza daquele momento: “quem diz romantismo diz arte moderna” (BAUDELAIRE, 1995, p. 675). Como é conhecida a ideia de modernidade sempre surge num momento transitório, para inserir uma nova atualidade, que é a passagem do antigo para o novo, que nada mais é que a moda, o que não quer dizer, aplicando-se a ideia de passagem, ao ponto de vista de Baudelaire, que ele estivesse aceitando as correntes que se manifestavam na pintura – o realismo e um impressionismo embrionário, que retratava as cenas da vida moderna. Pelo contrário, ele usa a expressão “arte moderna” no *Salão de 1846* e “modernidade” em *O pintor da vida moderna*, convicto de que a pintura de Delacroix era o que tinha de mais moderno. Naquele momento – 1859/1860 –, no qual ele ainda resistia em não reconhecer a contribuição de Courbet e Manet para a evolução da pintura, o que ele tinha em mente era dizer que a arte de Guys trazia aspectos desconhecidos ao que ele denominou “arte moderna” em 1846. Para ele, a modernidade celebrada em Guys significava a consciência de uma relação um pouco ambígua entre a beleza do presente mesmo no qual ela era percebida, de onde a palavra moda. Ou seja, para Baudelaire, a percepção romântica ainda continuava a ser o único componente capaz de transfigurar o real, e a modernidade em Guys seria uma manifestação transitória de sua própria essência, que deixa o crítico diante de um conflito, colocando frente a frente duas ideias defendidas por ele: transformação, que é a transfiguração, e a contestação, sendo a oposição do presente ao passado. Naquele momento, no qual Baudelaire manifestava toda a sua admiração por Delacroix, ele

ignorava também a pintura de Ingres, que era a expressão máxima do academismo e seu conhecido apreço pelo cânone Rafael-Grécia-Natureza. Delacroix foi eleito como “chefe da escola *moderna*” e “a última expressão do progresso na arte” (BAUDELAIRE, 1995, p. 679, 690). Mas a modernidade para Baudelaire era bem mais complexa que a mera oposição ao academismo clássico – distante de um mundo visível – e, no *Salão de 1846*, ela já trazia em si o que a moda deveria conter do eterno e do presente, celebrando, assim, os dois elementos constitutivos da beleza, que seriam confirmados, posteriormente, na publicação de 1863, traduzindo a procura do artista por uma beleza antiburguesa – a contestação: negação do progresso e do mau gosto –, mas que, contraditória, acabará vinculando-se ao presente, revelando um dualismo projetado na multidão. Assim, o artista se torna seguidor de tudo aquilo que ele nega, sendo seu herói: “Le choix de la modernité, loin de se contenter de suivre le cours du temps, engage, [...], une attitude volontaire et difficile à l’égard de présent”⁹² (COBLENCÉ, 2003, p. 34). Logo, a posição de Baudelaire não é aquela primeira, temporal, que implica o fato de estar vivendo um determinado tempo histórico e ser simplesmente atingido por ele. A condição de Baudelaire é a de ter consciência da modernidade e extrair dela os aspectos essenciais para a elaboração de uma reflexão estética – os *Salões* e outros escritos sobre arte – e literária – toda a sua obra poética. O que se coloca como o lado épico da vida moderna é o artista recolher o essencial na incerteza e a beleza no cotidiano. É o que se lê no ensaio XVIII – “Do heroísmo da vida moderna” – do *Salão de 1846*:

Antes de buscar qual pode ser o lado épico da vida moderna, e de provar, com exemplos, que nossa época não é menos fecunda que as antigas em motivos sublimes, pode-se afirmar que, como todos os séculos e todos os

⁹² “A escolha da modernidade, longe de contentar-se de seguir o curso do tempo, [...], empenha uma atitude voluntária e difícil em olhar o presente”.

povos tiveram sua beleza, nós temos inevitavelmente a nossa. Isto é normal (BAUDELAIRE, 1995, p. 729).

Nascida com a história do mundo, a beleza é contemporânea, identidade do presente, indicativa de novos elementos, tais como os existentes na pintura. Contudo, quem melhor expressará essa identidade com o presente não será Delacroix, mas Balzac, por condensar em sua obra, através dos personagens nela contidos, a estética do movimento da vida moderna. Dominique Rincé, em *Baudelaire et la modernité poétique*, conclui que, no final do ensaio quando Baudelaire homenageia o romancista, o herói moderno balzaquiano “est celui qui refuse la transcendance de l’absolu, qui s’immerge, créateur avec ses créatures, dans le divers et le particulier, qui déniche, pour se l’agréger, le singulier, dans le commun et le vulgaire” (RINCÉ, 1984, p. 25).⁹³ Ao final do ensaio, Baudelaire chama a atenção para as singularidades não vistas na fervilhante Paris, transbordada de sugestões poéticas belíssimas, envolventes e que nos satisfazem e, a Balzac, “o mais heróico, o mais singular, o mais romântico entre todos os personages que tirastes do vosso peito!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 731). A saudação ao romancista é um elogio a tudo que ele extraiu da realidade para mostrar com seus verdadeiros matizes: “Le pionner d’un héroïsme qui fait vocation d’arracher au tréfonds du réel les images de son obscure et grandiose vérité” (RINCÉ, 1984, p. 25).⁹⁴ Pierre Laforgue observa que a escolha de um romancista e não de um pintor para exprimir o heroísmo daquele momento deveu-se ao que Balzac representou no movimento literário moderno, diferente daquela modernidade romântica do início do século, à qual se alinhavam escritores como Chateaubriand e Vigny e pintores como Géricault e Delacroix, sugerindo, assim, que Delacroix não poderia

⁹³ “é aquele que recusa a transcendência do absoluto, que se imerge criador com suas criaturas, no diverso e no particular, que desencanta, para se admitir, o singular no comum e no vulgar”.

⁹⁴ “Pioneiro de um heroísmo que tem vocação de arrancar da profundidade do real as imagens do seu obscuro e grandiosa verdade”.

mesmo ser o pintor da vida moderna. Esclarece também para a inversão que ocorrerá um pouco mais tarde, quando, na sessão II – “O croqui de costumes” – de *O pintor da vida moderna*, Balzac “sert de référente en matière de peinture” (LAFORGUE, 2000, p. 168),⁹⁵ sendo as obras de Gavarni e Daumier consideradas apêndices da *Comédia humana*: “O próprio Balzac, tenho certeza absoluta, não estaria longe de adotar essa ideia, pela justa razão de que o gênio do pintor de costumes é de uma natureza mista, isto é, no qual entra boa dose de espírito literário” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853). Delacroix, leitor e ilustrador de escritores clássicos e românticos, nunca foi um pintor de costumes, e a ligação de Balzac com os pintores mostra como pintura e romance podem ser “conçus comme moyens de représenter les mœurs” (LAFORGUE, 2000, p. 168).⁹⁶

Assim, Baudelaire encontrará em Constantin Guys, um ilustrador desconhecido, desprovido de amparo acadêmico, que preferia o anonimato e era colaborador do *Illustrated London News* – enviou muitos desenhos da guerra da Criméia, para ilustrar as matérias do jornal –, “O pintor da vida moderna”. E a escolha não se deu por acaso. Guys não estava vinculado a nenhum mestre, mas, ao contrário de cultivados pintores como Rubens e Tiziano, por exemplo, admirados à época pela evocação do belo ideal e da natureza, ele desenhava “a partir da imagem inscrita no próprio cérebro” era como observa Baudelaire (1995, p. 862) em “V – A arte mnemônica” de *O pintor da vida moderna*. Registrava em seus desenhos acontecimentos de toda ordem, o que se passava nas ruas. Um artista que fazia parte da multidão, tão anônimo que Baudelaire cita no ensaio apenas as iniciais do seu nome, C. G. O que outros pintores concebiam em seus ateliês, Guys, através de suas composições, executava rapidamente e às vezes de memória, registrava de

⁹⁵ “serve de referente em matéria de pintura”.

⁹⁶ “concebidas como meios de representar os costumes”.

maneira simplificada o momento, para que não fosse perdido, e oferecido ao espectador como se ele mesmo o tivesse visto. São cortesãs, mulheres e cavaleiros (fig. 19), cenas de baile, comemorações públicas, recepções, acampamentos, bordéis... um memorial anárquico; esboços nos quais Baudelaire pode observar aspectos ligados:

[...] estritamente à pintura de costumes do presente. O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1995, p. 851).



Figura 19: *Dans la rue* (Constantin Guys, data desconhecida).

As séries de gravuras de moda de Guys são representativas desse momento onde os figurinos transformaram-se com as mudanças provocadas pela revolução. Não sem razão, Baudelaire admirava *A morte de Marat* (fig. 20) de David, que aborda um tema moderno de maneira moderna – idealizada –, tal como Delacroix em suas transfigurações, estabelecendo assim entre os dois pintores uma relação estética, que explicaria sua aversão pelo neoclassicismo de Ingres e a incompreensão com relação a Courbet e a Manet.



Figura 20: *La mort de Marat* (Jacques-Louis David, 1793).

David junta-se a Delacroix e a Guys, pois, em *Marat*: “Todos esses detalhes são históricos e reais, como um romance de Balzac; o drama está aí, vivo...” (BAUDELAIRE, 1995, p. 666). Todo o prazer que o presente pode nos proporcionar está sintetizado na maneira como “Baudelaire vê em Guys a combinação ideal do instante e da totalidade, do momento e da forma, da modernidade e da memória” (COMPAGNON, 2010, p. 25), no

capítulo I, seção II – “O prestígio do novo: Bernard de Chartres, Baudelaire, Manet”, de *Os cinco paradoxos da modernidade*. A declaração de Baudelaire sobre essa relação entre beleza e presente traz um aspecto novo, que é o de fazer da representação do agora uma outra forma diferente daquela tradicionalmente ligada à beleza. O belo, dentro dessa compreensão, é a essência da rapidez em que o movimento é captado, no instante mesmo em que ele acontece: “Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes” (BAUDELAIRE, 1995, p. 860). O artista torna-se, então, o herói da vida moderna, pois, ao procurar representá-la no instante mesmo em que ela é, ele a eterniza antes que os aspectos fugazes que a constituem desapareçam. Trata-se de perenizar um instante antes que ele se devore entre o eterno e o temporário, recusando o antigo em busca da representação do cotidiano. É uma historicidade do presente, cujo valor estético consiste em alcançar a sua própria materialidade, a constituição da sua essência. Essa renovação incessante, em que o que é moderno, hoje, amanhã pode não mais ser – decadência –, cria uma artificialidade que é o lugar mesmo em que a vida moderna pode ser reconhecida, e esse “reconhecimento da dupla natureza do belo” é, também, o “reconhecimento da dupla natureza do homem” (COMPAGNON, 2010, p. 26).

O que ainda é hoje incompreensível para muitos historiadores da arte é a escolha de Guys como pintor da vida moderna. Por que não Manet, que Baudelaire conhecia e dois anos depois da escrita do ensaio poderia ser mais um misturado à multidão, em *Música nas Tulherias* (fig. 21)?



Figura 21: *La musique aux Tuileries* (Édouard Manet, 1862).

Além da amizade que os unia, Manet foi um dos muitos que emprestaram dinheiro a Baudelaire, sabendo que nunca teria retorno. Mas o crítico não desejou aproximar Guys de Manet. Assim, também desconsiderou Courbet. Baudelaire acreditava que Courbet e Manet eram como os pintores, menos ousados que os ilustradores, pois os desenhos, croquis e outras formas de ilustração proporcionavam uma observação mais imediata dos fatos, para uma execução quase que justaposta aos acontecimentos. Essa predileção muito se deve também, além da escolha dos temas, a uma espécie de afinidade que Baudelaire sentia entre o traçado do seu desenho e o de C. G., levando-se em conta que Baudelaire não podia mesmo ir muito além dos croquis. Calasso (2012, p. 195) entende que

Baudelaire *não podia* desenhar de outra forma, como se observa em certos esboços seus de figuras femininas que remontam a anos anteriores ao seu encontro com Guys. Entre eles havia algo que ia além da arte: uma sintonia subterrânea e irreprimível, de percepções [...] (CALASSO, 2012, p. 195).

Unia-os, portanto, essa forma de perceber a condição do homem moderno, que é a de se inventar, procurando a sua verdade, que está contida nele mesmo e, que seria o equivalente, no indivíduo, à concretização de uma conduta da modernidade, fundamentada na própria estética da modernidade, como se observa nas ilustrações de Guys.

De uma maneira similar, Compagnon compreende a preferência de Baudelaire por Guys, que traria em seus desenhos um movimento próprio da multidão que constituía a vida parisiense, contemplando ao mesmo tempo a escolha do tema e a completude registrada rapidamente nos seus esboços e croquis, o que implica outro motivo de incompreensão quanto a Courbet e Manet, já que ele não percebia o eu do artista como referência projetada numa realidade que pudesse ser captada imediatamente, porque ambos eram “desprovidos de ideal e espiritualidade; [...] em nome da rapidez, ele elogiou gêneros que comportam a improvisação – esboço, aquarela, água-forte – e não uma outra técnica em pintura, o *non-finito*, a óleo” (COMPAGNON, 2010, p. 28). Ao apreciar a escolha dos assuntos – pintar o que está ocorrendo agora –, a realidade do momento e não o realismo em pintura, Baudelaire compreende que os traços dessa realidade retratada por Guys indicam um desdobramento do eu do criador, para captá-la na situação mesma em que acontece – o movimento –, antes do seu desaparecimento; recompor na unidade do esboço o que será vaporizado em breve. Nesse sentido, Guys se prende dentro do que o circunda, como Baudelaire o expressa no terceiro ensaio – “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança” – de *O pintor da vida moderna*:

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes,

apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1995, p. 857).

Guys, para Baudelaire, é um *flâneur* especial, que, parecendo estar ausente das ondulações urbanas que se desenrolam sob seus olhos, é presa de uma multidão – um numeroso incontável –; ao contrário da ausência, está sempre ocupado com os passantes, com os fatos da sua existência – ele e o que o cerca. Trata-se de um paradoxo – ausência/presença – revelador da essência mesma de uma realidade transitória, na qual, estando infiltrado na multidão, ele cria sua própria experiência, desaparecido no meio dela para observar uma realidade em transe, seus gestos, hábitos, atitudes e comportamentos. Enfim, a multidão em movimento. O que poderia ser caracterizado como uma ausência, é um momento de lucidez sensível à beleza que pode emergir da diversidade do cotidiano da civilização, como está expresso nos *Projéteis XIV*: “os choques e os atritos da civilização dos nossos dias” (BAUDELAIRE, 1995, p. 514). Dessa maneira, como aponta Walter Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o poeta “inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1991, p. 111).

Pierre Laforgue, sobre esse artista heróico que se expõe ao choque para incluí-lo como componente de seu fazer artístico, fala de um *eu* “miroir de concentration”,⁹⁷ que tem como objetivo final “la recomposition du divers dans son unité”⁹⁸ (LAFORGUE, 2000, p. 112).

As possibilidades expressivas que Baudelaire encontra para descrever as experiências de um incógnito e solitário Guys face à multidão são as mesmas suas, e nisso há uma confluência reveladora de uma experiência poética em busca de uma significativa essência do transitório, revelada através de um espelho que reflete a relação entre a

⁹⁷ “espelho de concentração”.

⁹⁸ “a recomposição do diverso na sua unidade”.

experiência histórica e a experiência poética, entre a incerteza do instante e a necessidade desse instante, que é a própria época. Existe um eu e um todo ao redor, sustentados por um dinamismo consciente, que faz do presente para a modernidade o seu valor mais essencial, e a obstinação heróica do artista é condição indispensável para retratá-lo, donde a afeição de Baudelaire por um ilustrador que, através dos seus desenhos, era mais ágil que os pintores e suas telas demoradamente elaboradas:

O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo sua família tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados numa tela. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. 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, 1995, p. 857).

O prazer de ver é celebrado por Baudelaire, que, também através da obra do desenhista, decifrou a numerosa multidão de Paris nos anos de 1850, mais parecida a um grande deserto, porque o que se via era um espaço de aglomeração e não de relacionamento. Evocava também no crítico o cinema, “com poderoso sortilégio. Guys é um precursor de Max Ophuls,⁹⁹ mais que Manet” (CALASSO, 2012, p. 203). O artista moderno torna-se um pesquisador – Guys –, através das linhas dos seus esboços e cores; depois poeta – Baudelaire –, pelas relações estabelecidas entre o que se deseja dizer e o que se usa para que esse objetivo seja alcançado – a própria língua e o estilo pessoal. Tanto o desenhista como o poeta passam a reunir tudo o que é fugaz e disperso para dar sentido

⁹⁹ Max Oppenheimer Ophuls: cineasta francês de origem alemã, nascido em Sarrebruck (1902-1957), realizador de *La ronde* (1950), *Lola Montés* (1955).

ao presente histórico – unir a tradição do fato histórico à fugacidade daquilo que ele é feito. Assim é que: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1995, p. 859). Por meio dessa concordância, que é a essencialidade mesma do presente, pode-se compreender a questão do cinema colocada por Calasso, com a segunda parte de sua argumentação: “O sabor sutil do presente começava a exigir uma superfície fantasmática, opalescente, atravessada por figuras em movimento. Antes mesmo de ser inventada, a filmadora era o *rôdeur* [malandro], que percorria as ruas de Paris” (CALASSO, 2012, p. 203). Dominique Rincé usa *quêteur* [pedinte, mendicante] e vê nesse acontecimento plástico, literário e formal que é *O pintor da vida moderna* um saldo que irá solucionar o impasse da estética romântica que se realiza na possibilidade única do imediato vivido, e que também “se réfugierait dans les canons intangibles d’une beauté sans âge e sans histoire” (RINCÉ, 1984, p. 20).¹⁰⁰

Fica claro que a escolha de Baudelaire por Guys, como já foi mostrado, não foi gratuita. A velocidade dos traços de Guys acaba sendo o meio poético para capturar a fugacidade que as ondulações da cidade fazem aparecer e desaparecer instantaneamente, o que seria o mesmo que encontrar nas palavras ondulações sonoras capazes de exprimir a crise do mundo moderno, fazendo do poeta o articulador da experiência vivida, sempre a procura de suas possibilidades expressivas.

¹⁰⁰ “se refugiava nos cânones intangíveis/impalpáveis de uma beleza sem idade e sem história”.

2.5 Erudição e emoção nas águas-fortes de Méryon

Em *Peintres et aquafortistes*, publicado pela primeira vez na *Revue anecdotique*, na segunda quinzena de abril de 1862, e, em 14 de setembro do mesmo ano, no *Boulevard*, Baudelaire observa:

Mais je ne voudrais pas affirmer toutefois que l'eau-forte, soit destiné prochainement à une totale popularité. Pensons-y: un peu d'impopularité, c'est consécration. C'est vraiment un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchanter d'autres personnes que celles qui sont naturellement artistes, très amoureuses dès lors, de toute personnalité vive. Non seulement l'eau-forte sert à glorifier l'individualité de l'artiste, mais il serait même difficile à l'artiste de ne pas décrire sur la planche, sa personnalité la plus intime (BAUDELAIRE, 1862, p. 6).¹⁰¹

Um breve exame na biografia do 2º tenente e posterior oficial da Armada Francesa, mostra que os primeiros desenhos conhecidos de Charles Méryon¹⁰² (1821-1868) foram feitos durante os sete anos que passou na marinha, viajando entre o Mediterrâneo e o Pacífico. Quando abandonou a marinha, dedicou-se à pintura, a despeito de um daltonismo percebido aos vinte anos. Motivado por um aluno de David, fez seus primeiros estudos em 1846, observando gessos antigos, mostrando-se um admirador apaixonado da estética clássica, admirador de Ingres, mas com ressalvas a Rembrandt. Seu desenho preparatório para um quadro de história – *L'Assassinat du capitaine Marion du Frêne, à la Nouvelle-Zélande, le 12 août 1772*, foi aceito pelo júri do *Salão de 1848*. Nesse mesmo ano, ele inicia seus estudos com o água-fortista romântico Eugène Bléry e começa, dois anos depois, a gravar suas *Eaux-fortes sur Paris*.

¹⁰¹ “Mas eu não gostaria de afirmar, todavia, que a água-forte seja destinada brevemente a uma total popularidade. Pensemos bem: um pouco de impopularidade, é consagração. É verdadeiramente um gênero muito pessoal e, consequentemente muito aristocrático, por encantar outras pessoas que essas são naturalmente artistas, muito apaixonadas desde então, de toda personalidade viva. Não somente a água-forte serve para glorificar a individualidade do artista, mas seria mesmo difícil ao artista não descrever sobre a gravura sua personalidade mais íntima”.

¹⁰² Meryon, sem acento, segundo textos examinados, e não como grafou Baudelaire.

A respeito da observação de Baudelaire, pode-se deduzir primeiramente que os resultados obtidos por essa técnica de calcogravura sobre chapa de metal produzem efeitos vigorosos, capazes mesmo de encantar a poucas pessoas, tamanha a força plástica vinda das gravuras. Depois, aquela que implica a unidade da obra, a de Meryon – gravador louco, ao qual se refere Baudelaire em carta à mãe – Mme. Aupick – de 4 de março de 1860: “Mais comment supporte la conversation et la discussion avec un fou?”¹⁰³ –, que reúne visão e obsessão do artista, arquétipo romântico de genialidade e loucura, que traz em si o rigor de uma técnica na qual os traços delineados com agulha exigem atenta observação para que os contrastes entre o branco e o negro revelem a intensidade que se deseja. Mas, para além da técnica, Baudelaire queria chamar a atenção para a curiosidade que a obra de Meryon desperta – algo de exótico, bizarro e monstruoso, que traz a vontade de vê-la sempre mais e mais: “M. Méryon, le vrai type de l’aqua-fortiste achevé, [...]. Il donnera prochainement des oeuvres nouvelles. [...] Elles se font rares [...]”¹⁰⁴ (BAUDELAIRE, 1862, p. 6). As obras de Meryon emocionaram profundamente Baudelaire pelo seu aspecto fantástico, exercendo uma forte influência na poética do crítico, que parece ter se inspirado nelas para compor alguns dos seus *Quadros parisienses*, em poemas como “O sonho parisiense”, dedicado a Guys. Os poemas foram escritos no momento em que, como observa Rémi Labrusse (1995, p. 112), em *Baudelaire et Meryon*, “naît l’intérêt de Baudelaire pour Meryon et le moment où il développe sa propre poétique de la ville”.¹⁰⁵ Interessante observar que não existe, nos *Quadros parisienses*, nenhum poema que cite Meryon ou as suas águas-fortes. Parece mesmo que, nas estampas de Meryon sobre Paris, estão todos os personagens – do “Artista” às “Mulheres e cortesãs”,

¹⁰³ Mas como suportar a conversa e a discussão com um louco?

¹⁰⁴ “M. Méryon, o verdadeiro tipo de água-fortista consumado, [...]. Ele dará brevemente novas obras. [...] Elas são raras [...]”.

¹⁰⁵ “nasce o interesse de Baudelaire por Meryon e o momento no qual ele desenvolve sua própria poética da cidade”.

das “Pompas e solenidades” aos “Veículos” – descritos em *O pintor da vida moderna*, coexistindo com os elementos dos poemas, que aderem às estruturas arquitetônicas da cidade e aos seus habitantes, que são poetizados a partir das imagens observadas e que podem tratar-se de uma transposição ou mesmo justaposição entre imagem e texto. Alguns elementos da metrópole surgem também, observados pelo olhar atento do poeta nos *Pequenos poemas em prosa* – “O estrangeiro”, “As viúvas”, “As multidões”... A Baudelaire interessa as visões poéticas de Paris, lembranças do passado, não como sentimento de saudade; não é isso que as águas-fortes de Meryon lhe suscitam. Na sua *Correspondance*, II, em carta à sua mãe, de 4 de março de 1860, Baudelaire (1973, p. 8) manifesta seu encantamento pelas gravuras de Meryon, diante do contentamento de ter a curiosidade satisfeita pela rememoração de coisas do passado: “Tu te trompes en appellant cela de *vieux Paris*. Ce sont des points de vues poétiques de Paris, tel qu’il était avant les immenses démolitions et toutes les réparations ordonnées par l’Empereur”.¹⁰⁶ As estampas podem ser pontos de partida para uma poesia repleta de devaneios, e visionária, que seria a expressão de uma Paris frenética e louca, traduzindo a aspiração romântica e um tanto exótica que representaria uma espécie de selvageria urbana. Na mesma carta, Baudelaire fala de edifícios envoltos por redes de madeiramento, do sentimento sinistro provocado pelo necrotério, de onde é possível ver um cadáver retirado do rio, da figura hedionda da Estrige (fig. 22), de uma fascinação sombria e mórbida que também correspondia, do ponto de vista de Meryon, a uma poética que ocultava, revelando por assim dizer, a doença do gravurista, ou seja, “d’une poétique de la rêverie romantique, comme si celle-ci constituait le meilleur *prétexte* pour masquer ce qui est à la foi en-deçà et au-delà d’elle, – son drame personnel”¹⁰⁷ (LABRUSSE, 1995, p. 125).

¹⁰⁶ “Você se engana chamando isso de *velha Paris*. São lugares de vistas poéticas de Paris, tal qual era antes das imensas demolições e todas as reparações determinadas pelo Imperador”.

¹⁰⁷ “de uma poética do devaneio romântico, como se essa constituísse o melhor *pretexto* para disfarçar ao mesmo tempo de um lado ou de outro dela – seu drama pessoal”.



Figura 22: *Le stryge* (Charles Meryon, 1853).



Figura 23: *La Morgue* (Charles Meryon, 1854).

Todavia, as duas poéticas se distanciam um pouco. Meryon, em suas gravuras, alegoriza Paris em dimensões colossais, o que será o refúgio da sua loucura. A alegoria é uma concepção pessoal que desempenha um papel catártico, no qual o artista se libertará do que o atormenta ou inspira, refugiando-se em suas criações, à vista da realidade do seu

tempo, à qual está exposto. No ensaio “Allégorie, subjectivité et mémoire”, Patrick Labarthe (1999, p. 25) ressalta a importância do olhar e do ponto de vista na elaboração alegórica: “Elle est une perception, c’est-à-dire une organisation cohérente et significative des impressions et des sensations éprouvées par une conscience qui les interprète et les associe en fonction de sa singularité psychique et intellectuelle, de son histoire”.¹⁰⁸ Já a Paris dos grandes poemas dos *Quadros parisienses* é povoada por habitantes das ruas, que em nada escondem de suas vidas e condições. Meryon tem consciência do que o aflige e, em carta a Baudelaire, de 23 de fevereiro de 1860, ele relembra um tempo “où mon coeur naïf était encore pris de soudaines aspirations vers un bonheur auquel je croyais pouvoir prétendre [...]”¹⁰⁹ (in: BAUDELAIRE, 1973, p. 253), como se estivesse olhando para a sua própria obra, repleta de poesia e plena de novidades pouco observadas, trazendo aspectos que passam despercebidos, que só o olhar do artista pode, de maneira precisa, revelar. Apenas esse olhar é capaz de descobrir pormenores que trazem para a realidade algo de novo que a modifica, quase imperceptivelmente, porém agudamente, impregnando-a de detalhes dramáticos que a ornamentam, deixando impressas as marcas de um tempo, enfatizando-o profundamente.

Parte do texto publicado em 1862 é o mesmo do ensaio “A paisagem”, do *Salão de 1859*, uma das mais belas páginas em prosa de Baudelaire, onde o crítico presta uma elogiosa homenagem ao gravador, que não apresentou nenhuma obra ao salão daquele ano. Existem pouquíssimas alterações, que não interferem no sentido e sentimento expressos no legado, objetivando, segundo Labrusse (1995, p. 119), “au profit d’une plus grande

¹⁰⁸ “Ela é uma percepção, isto é, uma organização coerente e significativa das impressões e sensações sentidas por uma consciência que as interpreta e as associa em função de sua singularidade psíquica e intelectual, de sua história”.

¹⁰⁹ “em que meu coração ingênuo estava ainda tomado de súbitas aspirações rumo a uma felicidade à qual eu acreditava poder aspirar”.

précision plastique”.¹¹⁰ As *Eaux-Fortes sur Paris* foram executadas por Meryon, um admirador da Idade Média, movido, paradoxalmente, pelas transformações ocorridas com as demolições da antiga Paris para dar lugar às grandes vias urbanas empreendidas por Haussmann. Ricas em detalhes e cheias de intenções, o que, para Baudelaire, traduz a capacidade e a singularidade do gravurista “pelo rigor, elegância e firmeza¹¹¹ de seu desenho”, elas faziam “pensar nos antigos e excelentes água-fortistas” (BAUDELAIRE, 1995, p. 838). Precisão e poesia, singularidade e o inesperado são os amálgamas das estampas de Meryon, revelando meticulosidade e consciência observadora, reencontrando a vitalidade e a excelência de alguns mestres que o antecederam, como Francisco Goya (1746-1828). No ensaio “A modernidade”, Walter Benjamin assinala o impacto que as *vues* de Paris causaram em Baudelaire:

Ninguém se impressionou tanto com elas quanto Baudelaire. Não era a visão arqueológica da catástrofe, base dos sonhos de Hugo, aquilo que o movia. Para ele a antiguidade deveria surgir de um só golpe de uma modernidade intacta, tal qual uma Atena da cabeça de um Zeus intacto. Meryon fez brotar a imagem antiga da cidade sem desprezar um paralelepípedo. Era a visão da coisa à qual Baudelaire continuamente se entregava na idéia de modernidade. Admirava Meryon profundamente (BENJAMIN, 1991, p. 83).

Joseph Ferdinand Boissard de Boisdénier (1813-1866), pintor e amigo de Baudelaire, também foi um dos raros críticos que homenageou Meryon. Em seu artigo “Eaux-Fortes sur Paris”, publicado em 6 de outubro de 1858, no *Le Siècle*, reconheceu no água-fortista as mesmas virtudes que Baudelaire, elogiando-lhe o talento e as qualidades técnicas e poéticas. Para ele, Meryon era “un talent si énergique et si fin, si vif, si précis et si poétique, et, ce qui est plus rare encore, quand il s’agit de vues architecturales, si

¹¹⁰ “ao proveito de uma maior precisão plástica”.

¹¹¹ Nos originais dos dois textos, o substantivo usado é *finesse* [delicadeza, sutileza] e não *fermeté*.

original et si expressif. Il nous révèle des aspects neufs et imprévus”¹¹² (BAUDELAIRE, 1858, p. 4). A afirmação de Benjamin em “A modernidade” mostra, mais uma vez, a importância exercida pelas águas-fortes sobre a Paris de Meryon, na concepção singular da turbulenta e intensa poética baudelairiana acerca da cidade. As *vedute* [vistas] de Meryon trouxeram originalidade às paisagens, nelas inserindo elementos estranhos à realidade visível, criando um mundo desconhecido, fascinante e onírico comparável às estranhas imagens desarticuladas que surgem em sonhos e pesadelos e, que também podem ser poetizadas – *Ut pictura poesis*.

A visão de Hugo corresponde à de uma cidade sob escombros, destruída por uma guerra, envolvida por uma tormenta, mas que será redescoberta a partir das estampas de Meryon como “dignamente a sua” (BAUDELAIRE, 1995, p. 838) Paris, agora, não mais tida como uma cidade agonizante em meio a ruínas. A mesma observação pode ser aplicada ao seguinte comentário de Baudelaire (1995, p. 838): “Raramente vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa”, que, no texto de 1862, torna-se “la solennité naturelle d’une grande capitale”¹¹³ (1862, p. 6), na qual se pode constatar a grandeza – em seus dois sentidos: tamanho e nobreza – que uma cidade proporciona poeticamente. Labrusse cita trecho de uma carta de Hugo a Baudelaire, na qual ele reconhece a solução singular de Meryon, e que merece ser transcrita: “M. Méryon, le résout magistralement. Ce qu’il fait est superbe. Ses planches vivent, rayonnent et pensent. Il est digne de la page profonde et lumineuse qu’il a inspirée” (Hugo *apud* LABRUSSE, 1995, p. 119).¹¹⁴ Mais adiante, no texto dedicado a Meryon: “os prodigiosos andaimos dos

¹¹² “um talento tão enérgico e tão fino, tão preciso e tão poético, e, isto que é mais raro ainda, quando se trata de vistas arquiteturais, tão original e tão expressivo. Ele nos revela aspectos novos e imprevistos”.

¹¹³ “a solenidade natural de uma grande capital”.

¹¹⁴ “M. Méryon o resolveu magistralmente. Isso que ele faz é majestoso. Suas estampas vivem, reluzem e pensam. Ele é digno da página profunda e luminosa que ele lhe inspirou”.

monumentos em reparação” (BAUDELAIRE, 1995, p. 838) têm suas fachadas à mostra, através dos vazamentos do madeiramento, que funcionam como janelas, levando-se em conta as perspectivas privilegiadas, cuidadosamente escolhidas por Meryon; e o poético texto baudelairiano, que pode parecer um exercício retórico, tem sua razão de ser, pois: “À la différence de la photographie, ces gravures sont en mesure, selon le critique, de rendre ‘l’éloquence muette’ des bâtiments de Paris”¹¹⁵ (LABRUSSE, 1995, p. 130) para mostrar “o corpo sólido da arquitetura com sua própria arquitetura vazada de uma beleza tão paradoxal” (BAUDELAIRE, 1995, p. 838). Nesse sentido cabe, ainda, a observação de Benjamin (1991, p. 86) acerca da crítica baudelairiana: “Quando trata de Meryon, reverencia a modernidade, mas lhe homenageia o rosto antigo. Porque em Meryon se interpenetram a antiguidade e a modernidade [...]”, deixando claras as transformações em curso, que não demolem a cidade em seu processo de modernização, conservando, pelo trabalho dos restauradores, as suas características, como são vistas nas gravuras de Meryon evocadas por Baudelaire, nas quais “nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido” (BAUDELAIRE, 1995, p. 838).

Houve um projeto fracassado para Baudelaire legendar a segunda edição das *Vues de Paris*, proposto pelo editor Delâtre, que publicava as estampas de Meryon. Baudelaire recusou-se, preferia tê-las comentado como crítico e, sem querer, colocou fim à relação com Meryon. Mas a admiração pelo gravurista nunca acabou e os argumentos para a recusa estão ligados, ao já doentio lado emocional de Meryon, que o queria apenas como um inventariante “das casas e arruamentos por ele reproduzidos” (BENJAMIN, 1991, p. 87).

Em *Peintres et Aqua-Fortistes*, Baudelaire relata que: “Dans une crise de mauvaise humeur, bien légitime d’ailleurs, M. Méryon a récemment détruit les planches de

¹¹⁵ “À diferença da fotografia, essas gravuras estão na medida, segundo o crítico, de expor a ‘eloquência muda’ dos prédios de Paris”. Obs. O crítico ao qual se refere Labrusse é Charles Baudelaire.

son album sur Paris”¹¹⁶ (BAUDELAIRE, 1862, p. 6). Nesse momento, “um demônio cruel” já tinha surpreendido “o cérebro de Méryon” (1995, p. 839). Mas a destruição das gravuras se deu também por mais um motivo, que legitima a crise. Segundo Drost e Riechers (2006, p. 679), ela aconteceu “après le refus de la chalcographie du Louvre de les conserver dans leur fonds”.¹¹⁷

Nascidos no mesmo ano – 1821 –, Baudelaire e Meryon morreram, respectivamente, em 1867 e 1868, Meryon tomado por uma profunda melancolia e esquizofrênico, Baudelaire afásico; ambos tiveram a riqueza de suas obras reconhecida tardiamente, Meryon, ainda mais, nas primeiras décadas da segunda metade do século XX.

2.6 A câmara escura ou a satanização de Narciso

A exposição de fotografia que se viu no *Salão de 1859* aconteceu devido a um esforço que vinha sendo empreendido pela *Société Française de Photographie* (SFP), desde a *Exposição Universal de 1855*. Em vão, a SFP tentava fazer com que as fotografias dos seus componentes fossem aceitas nas exposições de arte. Com esse fim, foi constituída uma comissão formada por notáveis, entre outros, Delacroix e Théophile Gautier. “Dans leur rapport, la majorité de la commission exprime la conviction qu’il serait injustice de refuser à la photographie une place ‘à côté du dessin, de la peinture, de la gravure et de la lithographie’” (DROST e RIECHERS, 2006, p. 233),¹¹⁸ sendo a gravura e a litografia consideradas como precursoras da fotografia, em razão de seus métodos de reprodução. Observe-se, no entanto, que outros instrumentos óticos, antes do aparecimento do

¹¹⁶ “Numa crise de mau humor, muito legítima aliás, M. Méryon destruiu recentemente as estampas de seu álbum sobre Paris”.

¹¹⁷ “depois da recusa da calcografia do Louvre de as conservar em seu acervo”.

¹¹⁸ “Em seu relatório, a maioria da comissão exprime a convicção de que seria injustiça recusar à fotografia um lugar ‘ao lado do desenho, da pintura, da gravura e da litografia’”.

daguerreótipo (1839), devem ser considerados na consolidação e fortalecimento dessa indústria da imagem, analisada por Philippe Ortel (2002, p. 5-6), em *La littérature à l'ère de la photographie*, “comme la lanterne magique, inventée par Kircher au XVIIe siècle, d'autres récents ou nouveaux, comme le panorama (1788), le kaléidoscope (1819) et le stéréoscope (1838)”.¹¹⁹ Os novos dispositivos atuarão como fontes literárias, em alguns casos, colocando a fotografia em primeiro plano, e, com o auxílio dos novos objetos, haverá um retorno à natureza, tido como um renascimento, e não como Baudelaire reconhecera mais tarde, um retrocesso que não contribuiria em nada para o desenvolvimento das artes. Ortel considera que:

Cette ambivalence, un genre littéraire la porte en lui-même: le poème en prose, considéré par la critique comme un genre en crise, mais aussi comme le genre que montre la crise, en reflétant mimétiquement les désordres de la modernité (ORTEL, 2002, p. 38).¹²⁰

O boletim da SFP publicado em janeiro de 1859, com o objetivo de organizar a 3ª exposição pública de fotografias, convida a todos os seus membros, franceses ou não, para enviar exemplares não coloridos, nem retocados manualmente, para exame de um júri composto por especialistas de vários segmentos – física, gravação, chefes de diversas manufaturas imperiais – e dirigentes da SFP. O júri da exposição de belas artes não teve como recusar um lugar à fotografia no Palais de l'Industrie, onde eram realizados os *Salões* anuais, concedendo à SFP um espaço para uma exposição particular, não incluída no catálogo da grande Exposição. O desenhista – e não o fotógrafo – Nadar ironizou com duas

¹¹⁹ “como a lanterna mágica, inventada por Kircher no século XVII, outros recentes ou novos, como o panorama (1788), o caleidoscópio (1819) e o estereoscópio (1838)”. Kircher coloca os princípios de sua invenção em sua obra *Ars magna et umbrae in mundi*. Lembre-se, ainda, que, muito antes, Aristóteles (384-322 a.C.) percebeu que, numa câmara escura, a luz que entrava por um pequeno orifício, em uma das faces, projetava imagens invertidas na face oposta.

¹²⁰ “Essa ambivalência, um gênero literário a traz nele mesmo: o poema em prosa, considerado pela crítica como um gênero em crise, mas também como o gênero que mostra a crise, refletindo mimeticamente as desordens da modernidade”.

caricaturas: “A fotografia solicitando um pequeno lugar na exposição de belas-artes” e “A pintura oferecendo à fotografia um pequeno lugar na exposição de belas-artes”. A postura da SFP gerou polêmicas a favor e contra. Alguns entenderam que se tratava de um avanço, pois a fotografia caminhava em direção a um lugar de honra no campo das belas-artes. Outros consideraram o contrário, alegando que a aproximação, nas condições que foram oferecidas, provocaria comentários depreciativos, resultando em má propaganda e julgamentos infames. Para estes, uma exposição fora do Palais obteria melhores resultados, pois “il faut lui éviter le dangereux voisinage de la couleur” (DROST e RIECHERS, 2006, p. 234).¹²¹

Coube à SFP imprimir o livreto dessa exposição e de outras nos anos posteriores. A essa altura, a fotografia já tinha conquistado muitos admiradores que vislumbraram a importância da invenção, considerando-a, até mesmo mais que outras, como a mais simbólica do século, tendo sido disseminada, depois de poucas décadas de seu surgimento, por todo o mundo civilizado. A fotografia estabelece um dos marcos divisores da ideia de modernidade, e torna-se instrumento de saber a partir do qual toma-se conhecimento das coisas: comunica-as, preservando-as e revelando-as com mais detalhamento que as pinturas. Os artistas são afetados pela invenção da nova imagem que lhes traz perspectivas relativas às diversas correntes que se manifestavam à época, não os deixando indiferentes, pois:

[...] on le sait, le goût des impressionnistes pour les effets de lumière, les vues instantanées et les cadrages aléatoires en découle. [...] ces sources vives de l’inspiration pour l’artiste, sont attendes a leur tour par cette iconographie nouvelle, remarque Francis Wey dans *La lumière* en 1851. Par ailleurs, quand on évoque cette influence, on a tendance à la limiter

¹²¹ “era necessário evitar a perigosa vizinhança da cor”.

aux années 1850, qui voient l'éclosion du réalisme en art (ORTEL, 2002, p. 6-7).¹²²

Note-se que os pintores impressionistas, assim como os realistas, escolheram seus temas na vida moderna, estimulados vigorosamente pelo estudo ao ar livre, fazendo da luz o objeto primordial de sua pintura, descartando as paletas escuras para trabalhar as cores puras, e, no caso dos impressionistas, a descontinuidade das pinceladas. No caso específico de Édouard Manet (1832-1883), a vida da cidade desempenha um papel significativo em sua obra, retratando-a de uma maneira muito própria, usando, para isso, volumes de cores que deixam transparecer Paris como a mostrada pelas fotografias, repleta de grupos de pessoas, na qual o indivíduo passa a ter um tratamento diferenciado, ao contrário do romantismo – detalhe – e, realismo – fantasmagoria –, exageradamente usado por Courbet, tornando-se, assim, um dos protagonistas dos quadros do impressionista.

A fotografia alude a um momento sociocultural que terá como desdobramento o cinema, alguns anos mais tarde. Como observa Walter Benjamin, em seu estudo sobre a imagem não pictórica, orgulho de um tempo que é a tradução de encontro entre o homem e a máquina, entre os produtores e os consumidores de arte, considerada sob um novo ponto de vista, há que se levar em conta, mais uma vez, aspectos de que tanto a fotografia quanto a pintura, observadas algumas exceções que caracterizam os modos de reprodução de uma e de outra, acabam se servindo mutuamente. Desse modo:

A tecnologia da comunicação diminui os méritos informativos da pintura. Ademais, prepara-se uma nova realidade, diante da qual ninguém pode assumir a responsabilidade de uma tomada de posição pessoal. Apela-se à

¹²² “[...] sabemos o gosto dos impressionistas pelos efeitos da luz, as paisagens instantâneas e os enquadramentos aleatórios que delas emanam. [...] essas fontes vivas de inspiração para o artista, são alcançadas ao seu redor por esta nova iconografia, assinala Francis Wey em *A luz* (1851). Aliás, quando evocamos essa influência, temos a tendência em limitá-la nos anos 1850, que veem a eclosão do realismo na arte”.

objetiva da câmera. A pintura, por sua vez, começa a acentuar a cor (BENJAMIN, 2006, p. 720-721).

Mas Benjamin alerta, também, para a impossibilidade vislumbrada por Delacroix, ou seja, de a máquina captar um rosto, aludindo à espantosa capacidade do pintor, poderoso colorista e mestre da escola romântica, em traduzir as expressões íntimas – o inexprimível – de vários dos seus retratados, muitos deles emergidos de obras de seus escritores favoritos, demonstrando uma enorme capacidade de expressar suas – dos retratados – emoções. Os pintores reproduzem também, desde outrora, composições de história, como observa Benjamin, a respeito da Batalha de Solferino, pintada por um discípulo de Hippolyte Delaroche (1797-1856), que, tendo sido fotografada por um dos irmãos Bisson, custou-lhe um processo seguido de condenação. Por outro lado, autoridades e personalidades começaram a posar para os fotógrafos. A boutique dos irmãos Bisson, Louis Auguste (1814-1876) e Auguste Rosalie (1826-1852) foi um ponto de encontro da intelectualidade parisiense, frequentada por Gautier, Delacroix e muitos outros, inclusive Baudelaire. *Tous!*, conforme assinala Nadar (1994, p. 6), em *Quand j'étais photographe*.

O surgimento da fotografia, ao contrário da escrita e do desenho, afasta a mão do seu discurso. O fotógrafo determina, através do aparelho, o lugar da representação, que não mais se desvela sob os contornos dos traços. Esse método proporcionou uma mudança do papel da mão na feitura de obras, através de operações fotoquímicas originadas pela invenção de Daguerre, resultando em imagens mais desprovidas de códigos que a pintura, menos simbólicas, mas impactantes.

Um dos grandes divulgadores científicos franceses, Guillaume Louis Figuier (1819-1894), foi responsável pela popularização da fotografia, por meio de inúmeros textos escritos em jornais, à época das grandes invenções da ciência e suas aplicações na

indústria e nas artes. Em 1860, ele manifesta seu entusiasmo diante do aparelho de Daguerre, algo até então sem similar, capaz de traduzir a natureza como ela se apresenta materialmente. Posteriormente, em 1869, ele vislumbra na invenção o orgulho do século. Walter Benjamin (2006, p. 725) destaca também nos escritos de Figuier o interesse pelas fotografias paisagísticas e o uso das microfotografias “em épocas de guerra, para mensagens secretas (na forma de telegramas em miniatura)”. Philippe Ortel trata dessa mudança inovadora produzida pela imagem fotográfica, destacando o intenso ineditismo que ela trouxe ao público, com relação à maneira de ver a reprodução imagética acontecer distante do aparato pictural. Lembra também o entusiasmo de Gautier diante da imagem fotográfica, em seu sentido preciso, trazendo ao espectador uma nova maneira de ver a mimésis exata – tal como os pássaros que se enganaram diante das uvas pintadas por Zeuxis¹²³ –, diante do *Panorama da batalha das pirâmides* (1853), do pintor e fotógrafo Jean-Charles Langlois (1789-1870), que antes de realizar algumas de suas pinturas panorâmicas sobre várias batalhas do exército francês, as fotografou. A consequência dessas reproduções automáticas foi trazer imagens mais desprovidas de símbolos que a imagem pintada tradicionalmente, isto é, descodificadas, sendo eleitas pela burguesia como as imagens que mais nitidamente a representavam, revelando um gosto exagerado pelo detalhe, que Baudelaire condenava como representativo de um novo, e não bem-vindo, modelo de heroísmo.

Tudo como previsto pelo melancólico herdeiro do romantismo, que concedia à imaginação um valor maior, capaz de conter a poesia, entediado com as “benesses” prometidas pela nascente sociedade industrial, que seria uma espécie de força cega,

¹²³ Zeuxis: pintor grego da segunda metade do século V a.C. (464-398), foi um dos artistas mais ilustres do mundo antigo. Um de seus *trompe-l'oeil*, retratando cachos de uvas pintadas com tamanha verdade, teria enganado até os pássaros, que foram bicá-las.

enfraquecedora da criatividade. Em *Les inventions littéraires de la photographie*, Jérôme Thélot sintetiza o que Baudelaire expressa no *Salão de 1859*:

[...] un degoût systématisé pour la photographie accusée de provoquer le renoncement de la peinture à ses prérogatives et à sa vocation propre, de disqualifier l’Imagination, d’étouffer le goût du Beau et d’empêcher le bonheur du Rêve, de méconnaître les différences et les fonctions spécifiques de l’art et de l’industrie, de favoriser le narcissisme – dont le nom social est la foule, et le nom politique la démocratie (THÉLOT, 2003, p. 41).¹²⁴

Como sabido, o *Salão de 1859* enfileirou entre as obras de arte – pinturas e esculturas – a exposição de fotografias que motivou Baudelaire a escrever o ensaio “O público moderno e a fotografia”. A exposição aconteceu no Palais de l’Industrie, onde hoje estão o Petit e o Grand Palais. O texto de Baudelaire é sustentado por dois pilares. O primeiro deles considera que o capítulo é uma extensão do prefácio ao *Salão de 1846* – “Aos burgueses” –, em que a ironia do autor evidencia suas verdadeiras intenções, deixando duvidosos os leitores, falsamente elogiados. O segundo suporte compara o texto ao romance *A obra*, de Emile Zola (1840-1902), que relata a visita de artistas aos *Salões* para observar as reações do público e examinar os trabalhos dos colegas, cujos ateliês não compartilhavam amiúde. Já no início do capítulo, dirigindo-se ao seu interlocutor, não se tem certeza de que Baudelaire tenha visitado a exposição de fotografias, pois, ao fazer uma menção aos desprezíveis títulos de algumas fotografias, adverte o diretor da *Revue Française*, Sr. Jean Morel, da facilidade de encontrá-los manuseando as páginas de um catálogo. Duas indicações remetem a essa possibilidade. Drost e Riechers admitem que:

¹²⁴ “[...] um desgosto sistematizado pela fotografia, acusada de provocar a renúncia da pintura às suas prerrogativas e à sua vocação própria, de desqualificar a Imaginação, de sufocar o gosto do Belo e de impedir a felicidade do Sonho, de desconhecer as funções específicas da arte e da indústria, de favorecer o narcisismo – cujo nome social é a multidão, e o nome político a democracia”.

Il est probable que Baudelaire a visité l'exposition de photographie mais n'avons aucun indice concret pour cette supposition. [...] Baudelaire n'a pas conçu son chapitre II comme un compte rendu des oeuvres exposées mais comme une réflexion critique sur l'état actuel de la photographie. Il prend part au débat sur la valeur artistique de la photographie par rapport aux beaux-arts qui a été particulièrement vif dans les années 1850 et reflète son statut encore contesté (DROST e RIECHERS, 2006, p. 238, 239).¹²⁵

Assim, é possível supor que todo o texto do *Salão de 1859* foi enviado de Honfleur, onde Baudelaire se encontrava em visita à sua mãe, e que o Sr. Morel teve a ideia de publicá-lo em forma de cartas, sendo a primeira no decênio 10/20 de junho, e a seguinte no 10/20 de julho de 1859.

Ao iniciar o texto “O público moderno e a fotografia”, Baudelaire usa uma figura – vituperação –, dada por Antoine Compagnon em *Os antimodernos*, no capítulo I – “Ideias” –, como a sexta do antimoderno, também denominada vociferação ou, ainda, imprecisão. Assim, o crítico encontrou uma maneira de contestar a burguesia, usando um estilo contrário ao fluente tão querido por ela, e a fotografia – um dos mais emblemáticos recursos utilizados pelos burgueses para se eternizarem. Num segundo instante, a vociferação servirá para Baudelaire reafirmar sua crença na imaginação, ao atacar artistas e público e o gosto pela “idiotia”. Depois de advertir o Sr. Morel de que, “se tivesse tempo para diverti-lo, conseguiria isso facilmente folheando o catálogo e fazendo uma seleção de todos os títulos ridículos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 799), onde se observa uma prótase, a ironia crescerá no texto até transformar-se em uma sublime contestação. A seguir, há uma reprovação de Baudelaire (1995, p. 799) àqueles “que não são pintores por *natureza*”, pela

¹²⁵ “É provável que Baudelaire tenha visitado a exposição de fotografia, mas não temos nenhum indício concreto para esta suposição. [...] Baudelaire não concebeu seu capítulo II como um relatório das obras expostas, mas como uma reflexão crítica sobre o estado atual da fotografia. Ele participa do debate sobre o valor artístico da fotografia em relação às belas-artes, que foi particularmente vivo nos anos 1850, e reflete seu estatuto ainda contestado”.

qual a zombaria transborda contra o mundo moderno e o público contemporâneo, passando a criticá-los por serem destituídos de talento: “Com efeito, essa raça, artistas e público, tem tão pouca fé na pintura que procura continuamente disfarçá-la e envolvê-la, como um remédio desagradável em cápsulas de açúcar, Santo Deus!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 799). A observação é de ordem moral e é outra das figuras do antimoderno, do mesmo capítulo – o pessimismo –, como assinala Compagnon, refletindo um mal-estar, ou *spleen*, ou “mal do século”, no qual prevalece um sentimento de resignação “ligado à desilusão do progresso” (COMPAGNON, 2011, p. 70), em detrimento do tradicionalismo – a pintura –, que foi substituído por uma máquina, resultando, assim, na convicção da decadência moderna.

O crítico retoma a mesma questão em outro momento do mesmo ensaio, quando esclarece que artista e público emburrecem-se mutuamente, um atuando sobre o outro em direção à adoção da fotografia – uma prática que se adquire através da manipulação de um equipamento –, pois, “na França, o pintor natural, como o poeta natural, é quase um monstro” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801). Trata-se de uma recusa a uma nova forma de expressão e à sua aceitação pelo público, mais até do que à verdade revelada pela fotografia, que ele enxerga como substituta da pintura. A questão se situa para além da crítica à modernidade, a uma estética da recepção que privilegiará “l’abolition de toute la distance critique entre l’oeuvre et le public, le narcissisme, l’autosatisfaction avide de ce dernier, ne cherchant dans la photographie que le reflet de sa propre image font de cet ‘art’ de proximité une industrie obscène” (COBLENCÉ, 2003, p. 36).¹²⁶ Sem uma relação de distância, que proporciona um grau mais exigente de análise, essa arte, além de “obscena”,

¹²⁶ “a abolição de toda distância crítica entre a obra e o público, o narcisismo, a autosatisfação ávida deste último, só buscando o reflexo de sua própria imagem, fazendo desta ‘arte’ da proximidade uma indústria obscena”.

pode se tornar contemplativa, bem comportada, e até mesmo, ao contrário da pintura, manipulável. No ensaio XII do *Salão de 1846* – “Do Sr. Ary Scheffer e dos símios do sentimento” –, o crítico usa palavras correlatas para defenestrar a pintura eclética do Sr. Ary Scheffer, lembrando que: “Um método simples para conhecer a importância de um artista é examinar seu público” (BAUDELAIRE, 1995, p. 716). A seguir, enumera o público de alguns pintores, entre eles, Eugène Delacroix, formado por seus confrades e escritores; Horace Vernet (1789-1863), por militares, devido às suas pinturas de batalhas; sendo o de Scheffer (1795-1858), mulheres com vagas ideias sobre a arte, pejorativamente, podendo-se entender como tolas e fúteis, já que Scheffer – autor de pinturas decorativas –, executou quadros para o Château de Versailles. Aqui, o crítico abre uma nota para explicar sua ira, e que merece ser transcrita por fazer mais uma de suas referências a Diderot:

Àqueles que minhas piedosas cóleras poderão ter, por vezes, escandalizado, recomendo a leitura dos *Salões* de Diderot. Entre outros exemplos de caridade bem compreendida, verão aí que este grande filósofo, a propósito de um pintor que lhe haviam recomendado, porque tinha que alimentar muita gente, diz que é preciso abolir ou os quadros ou a família (BAUDELAIRE, 1995, p. 716).¹²⁷

Adiante, Baudelaire critica a incapacidade do público de não se deixar surpreender pelos sentimentos produzidos pela imaginação e que causam perplexidade – “sinal das almas mesquinhas” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801), deixando-se admirar por outros meios não artísticos – no caso a fotografia –, que reproduz indefinidamente o que só aconteceu uma vez, mas que ficou registrado, em nada contribuindo para o exercício da

¹²⁷ Levando-se em consideração que o tema de minha pesquisa de mestrado foi a crítica de arte diderotiana, tentei, inutilmente, localizar nos *Salões* do iluminista a afirmação de Baudelaire. Relendo Roberto Calasso, encontrei sobre a afirmação de Baudelaire o seguinte esclarecimento do ensaísta sobre a mesma citação: “Em todos os seus aspectos, Diderot era terreno congenial para Baudelaire, que por fim não conseguiu se conter e abriu o jogo em uma nota do *Salon de 1846*. [...] Em vão procurou-se o trecho nos *Salons* de Diderot. Mas, certamente, assim Baudelaire queria que Diderot escrevesse” (CALASSO, 2012, p. 16).

imaginação. Dessa maneira, as formas assim fixadas não representam nenhuma atitude de fotografado e/ou técnica do fotógrafo. Pode-se associar a esse propósito a hostilidade de Bertolt Brecht (1898-1956), como lembra Roland Barthes (1915-1982), em *A câmara clara*, à “fraqueza de seu poder crítico” (BARTHES, 1984, p. 60-62), atribuída pelo dramaturgo à “escrita da luz”. Em “A escritura do visível”, Barthes define o conteúdo da imagem como sendo “a própria cena, o literalmente real” (BARTHES, 1990, p. 12). As imagens mais desprovidas de código que a pintura perdem o ponto de vista simbólico, e também o desejo de se fazer sentir, proporcionando, num primeiro e passageiro momento, a surpresa que causa, nada mais que um prazer aos olhos. Surge, então, “o estatuto próprio da imagem fotográfica: É uma mensagem sem código; [...] a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua” (BARTHES, 1990, p. 13). Este é o anátema de Baudelaire: a fotografia passa a ter um papel que é o de proporcionar prazer às multidões modernas, “au détriment des satisfactions plus nobles fournies par la peinture et par la poésie” (ORTEL, 2002, p. 10).¹²⁸ Notadamente, a fotografia, ao contrário da pintura, não provoca a inquietação. Aos pintores frustrados que se refugiaram na fotografia, nada mais restava do que acolher e satisfazer o gosto da multidão, ávida de ver-se reproduzida em seus mínimos detalhes: “Um Deus vingador atendeu os pedidos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela diz para si mesma: ‘já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801).

Os ateliês fotográficos tornaram-se, então, “palcos” para que aristocratas e representantes da alta burguesia se fizessem perenizar pelo recurso da fotografia. Com o

¹²⁸ “em detrimento das satisfações mais nobres proporcionadas pela pintura e pela poesia”.

passar do tempo, à medida que as câmeras iam diminuindo de tamanho e a qualidade das fotos melhorando, a fotografia foi se disseminando até popularizar-se.

No conto “A aventura de um fotógrafo”, incluso na coletânea *Amores difíceis*, de Italo Calvino, o protagonista, Antonino Paraggi, quando ainda não tinha se entregado à fotografia, desconfiava de seus interlocutores que glorificavam as reproduções mecânicas, porque não encontrava nelas nada de estimulante, sendo os resultados bastante previsíveis. O narrador do conto refere-se às populações das cidades como caçadores que, saindo aos domingos com seus estojos a tiracolo, voltam felizes para suas casas, como se estivessem com os embornais repletos, ansiosos para que os dias passassem para ver as fotografias reveladas. Refletindo sobre as desconfianças de Antonino, o personagem admite que:

[...] quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, [...] é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminha leva à estupidez, o segundo à loucura (CALVINO, 1992, p. 54).

A despeito do surpreendente final do conto, típico de outras narrativas calvinianas, as considerações do narrador e do protagonista, mais de um século depois, são as mesmas de Baudelaire, apontando para a paralisia causada nas multidões pelo frenesi, quando do aparecimento da fotografia.

Para Baudelaire, outro aspecto inadmissível da fotografia, além da fascinação, era de ordem às suas nem sempre seguras manifestações sobre filosofia da arte, embora, nesse aspecto, as suas constatações naqueles primórdios fizessem sentido. Então, cita Poe para primeiro manifestar sua oposição à regularidade clássica, já que, para ele, não existe um refinamento da beleza sem alguma estranheza nas proporções das formas: “*It is a happiness to wonder*, é uma felicidade espantar-se” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801). Esse

maravilhamento corresponde exatamente ao que a fotografia não exprime: as sensações do fotógrafo e do retratado. Quanto à questão da estranheza, embora Baudelaire não tenha conseguido uma definição para explicá-la, há indícios que revelam o que ele quis propor, especialmente quando se refere à pintura de Delacroix, como se o espantoso que ela traz em si fosse a expressão do cérebro do pintor, como em várias passagens da seção a ele dedicada no *Salão de 1846*: “[...] as revoluções e os acontecimentos mais curiosos se passam sob o céu do crânio, no laboratório estreito e misterioso do cérebro” (BAUDELAIRE, 1995, p. 683). Por outro lado: “[...] mas também ‘*it is a hapiness to dream*’, é uma felicidade sonhar” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801). Aqui, o crítico encontra o campo fértil para, mais uma vez, exaltar a atividade criadora proporcionada pela imaginação, só que a do espectador, impulsionada pela admiração atenta da obra de arte. Essa observação atenta da obra leva em consideração um elemento fundamental de ordem poética na crítica de arte – o devaneio. A par dessa constatação, Baudelaire encontra, novamente, mais uma oportunidade para manifestar-se contra os meios não picturais elevados à categoria de arte, ao apontar no público uma incapacidade de fruição da fantasia, deixando-se surpreender “por meios estranhos à arte” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801). Ao deixar de cumprir e ultrapassar o “seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas a humílima serva” (BAUDELAIRE, 1995, p. 802), ela propicia aos seus adoradores uma fruição, deixando de ser apenas um registro documental, transferindo para si o que seria próprio das belas-artes. Baudelaire não deixa de reconhecer as aplicações da fotografia para o estudo das ciências naturais, pois ela poderia fornecer com mais riqueza de detalhes que a gravura os objetos microcospicos reproduzidos. Com relação ao uso da fotografia nas artes, ele pensava, num primeiro momento, como outros seus contemporâneos, não no seu uso para reproduzir obras de artes, “mais au photos dont

les artistes se servaient pour abrégier les longues séances de leurs modeles” (DROST e RIECHERS, 2006, p. 257).¹²⁹

“A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal” (BAUDELAIRE, 1995, p. 801). Essa postura narcísica da multidão, de maravilhar-se através da fotografia, gerará comentários sarcásticos de outros opositores, como Baudelaire. Victor Fournel (1829-1894), jornalista, historiador, mas, como Baudelaire, também escritor e um *flâneur* apaixonado, dedica o capítulo XVIII de sua obra *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858) à idolatria da multidão. Ali ele menciona uma das inúmeras coqueluches que dominavam os parisienses daqueles dias, considerando-a como

[...] l'une de plus déplorables parmi les nombreuses épidémies qui, dans ces derniers temps, on fait leur proie du Parisien: c'est la portraituremanie, s'il m'est permis de faire mon petit néologisme après tous les autres, et de créer un mot nouveau pour une chose nouvelle (FOURNEL, 1858, p. 384).¹³⁰

No capítulo intitulado “La portraituremanie, considérations sur le daguerréotype”, Fournel ironiza a burguesia, em um texto que poderia levar a assinatura de Baudelaire, talvez mesmo até devido à proximidade que os unia. Dirigindo-se aos burgueses, não só aos de Paris, mas de todo o mundo civilizado, Fournel lhes crítica a falta de beleza, afirmando que todos eles ficam mais feios ainda quando são pintados mecanicamente, já que essas reproduções não os farão mais bonitos e que, ao invés, de corrigir-lhes as imperfeições físicas, as realçavam ainda mais. Os burgueses não ficaram imunes ao traço mordaz das caricaturas contemporâneas de Daumier, que os tomando por alvo,

¹²⁹ “mas nas fotos das quais os artistas se serviam para abreviar as longas sessões de seus modelos”.

¹³⁰ “uma das mais deploráveis entre as numerosas epidemias que, nos últimos tempos fizeram do Parisiense sua presa: é a retratomania, se me é permitido fazer um pequeno neologismo depois de todos os outros, e de criar uma nova palavra para uma nova coisa”.

engalanando-se para serem fotografados, deixou duas caricaturas que, como outras, capturavam a natureza humana com extraordinária intensidade: “Pose do homem da natureza” e “Pose do homem civilizado”, ambas da década de 1860. Baudelaire reconhece nele o artista e o homem: “Como artista, o que distingue Daumier é a certeza. Ele desenha como os grandes mestres. [...] Quanto ao aspecto moral, Daumier tem algumas relações com Molière. Como este, vai direto ao ponto. A idéia se define de saída. A gente olha e já entendeu” (BAUDELAIRE, 1995, p. 756). Por outro lado, Baudelaire mantém com Nadar uma relação ambígua. A afirmação contida no capítulo II sobre os pólos que se detestam – poesia e progresso – é uma alusão à relação de ambos, que, antagônica em sua posição estética, foi de admiração mútua.

Jérôme Thélot (2003, p. 42) enxerga no mesmo capítulo uma postura teológica de Baudelaire. A fotografia teria provocado na multidão uma espécie de satisfação, tal qual a de uma religião universal que, ao se opor aos dogmas sacralizados da aristocracia, proporcionasse uma vingança dos escravos. Para suas conclusões, tomou como base o vocabulário usado pelo crítico, destacando palavras como fé, credo, idólatra, fanatismo, sacrilégio, referindo-se às inesgotáveis reproduções nas quais a multidão gostava de se ver eternizada, tal como os “milhares de olhos ávidos debruçavam-se sobre os orifícios do estereoscópio como lucarnas no infinito” (BAUDELAIRE, 1995, p. 802).

Drost e Riechers acham a interpretação de Thélot um tanto quanto arriscada, e citam uma afirmação de Charles Bauquier (1836-1916), que se diverte com aqueles que tentam interpretar de uma maneira religiosa a crítica que traz o capítulo II, parodiando a famosa frase de Baudelaire e criando um neologismo com o nome Nadar, conferindo-lhe no lugar de Daguerre, o profeta – *Tournadar* – da fotografia.

Ao final do capítulo II, Baudelaire manifesta uma melancolia com a adoção da fotografia pelo público, separando-se da multidão, como um eterno solitário, desencantado com a incapacidade dos homens de julgar e sonhar.

Para além do realismo que ela expressa, pois sua “essência é prevista” (BARTHES, 1984, p. 39), a fotografia tornou-se onipresente, e Charles Baudelaire, poucos anos antes de sua morte, ao criticar-lhe a previsibilidade, não deixa de reconhecer-lhe o mérito da posteridade, conforme carta ao fotógrafo Étienne Carjat (1828-1906):

[Paris,] 6 octobre 1863

Mon cher Carjat,

Manet vient de me montrer la photographie qu’il portait chez Bracquemond;¹³¹ je vous félicite et je vous remercie. Cela n’est pas parfait, *parce que cette perfection est impossible*,¹³² mais j’ai rarement vu quelque chose d’aussi bien.

Je suis honteux de vous demander tant de choses, et j’ignore comment je pourrais vous remercier; mais si vous n’avez pas détruit le cliché, faites-m’en *quelques* épreuves. *Quelques*, cela veut dire *ce que vous pourrez*. Et je tiens, si je vous parais indiscret, à ce que vous me le disiez, – pas trop durement, cependant. [...]

Réponse, si on vous trouve.

Bien à vous.

Charles Baudelaire¹³³

Na carta, expressa também a sua eterna descrença no progresso, já que, para ele, a máquina fotográfica impede a criatividade, opondo a fotografia à imaginação. Para o

¹³¹ Bracquemond (Félix), gravador francês, nascido em Paris (1833-1914). Redescobriu o segredo da água-forte que ensinou a Manet. As fotos de Baudelaire em busto e de pé (a mão direita dentro do sobretudo) são de 1861-1862.

¹³² Conforme o segundo capítulo do *Salão de 1859: O público moderno e a fotografia*.

¹³³ “Meu caro Carjat, Manet acaba de mostrar-me a fotografia que trazia da casa de Bracquemond; eu lhe parabeno e agradeço. Ela não é perfeita, *porque a perfeição é impossível*; mas raramente vi alguma coisa assim tão boa. Estou envergonhado de lhe pedir tantas coisas, e ignoro como poderia agradecer-lhe; mas caso não tenha destruído o cliché, faça-me *algumas* cópias. *Algumas*, quero dizer *quantas você puder*. Olhe, se lhe pareço indiscreto, sobre o que me dizia, – nem tão duramente, entretanto. [...]
Resposta, se for encontrado.
À sua disposição”. (grifos do original).

crítico-poeta, o que foi considerado uma das maiores invenções daquele século XIX só produzia uma imagem bruta da realidade – pois as máquinas não possuem almas –, e não é poetizada como a pintura, faltando-lhe emoção, fazendo da vida uma imagem fria e rígida. Por outro lado, ao solicitar a Carjat *algumas* cópias, ele parece seduzido pela fotografia, não como expressão artística, mas como alguma coisa ligada à saudade que ele mesmo deseja resgatar e guardar.



Figura 24: *Portrait of Charles Baudelaire* (Etienne Carjat, 1862).

CONCLUSÃO

O capítulo I do *Salão de 1846* – “Para que serve a crítica” – traz o ponto de vista de Baudelaire sobre o exercício não só do crítico, mas, sobretudo, do poeta-crítico e suas relações com os artistas e o público, bem como dos artistas com o público, fazendo de sua crítica um “veículo”, tornando-se, na linha concebida por Diderot – um mediador. Mas, ao contrário do filósofo iluminista, que tinha por objetivo o exame das obras a partir do que era visto, para escrever, muitas vezes, sobre outra coisa que não a moral, sob o ponto de vista de um moralista, Baudelaire tinha como finalidade também uma análise que expressasse seus sentimentos como artista do seu tempo e de sua própria obra literária. Assim, seus escritos sobre arte, especialmente pintura, são importantes não apenas por levarem em conta uma postura do presente, que acaba sendo a manutenção de uma memória que revê o passado através desse mesmo presente. Baudelaire usou tais escritos para expressar suas posições individuais, não se permitindo omissões ou desvios em seus julgamentos, que confluíam em direção às suas preferências e opiniões pessoais, que eram as mesmas observadas em sua produção literária. Assim:

Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes (BAUDELAIRE, 1995, p. 673).

Por outro lado, às vezes, por não reconhecer em certos artistas tendências que eram as suas preferidas, transformava, como o fez com Courbet, o novo em antigo, ao traçar um paralelo pouco provável entre ele e Ingres, em defesa do romantismo de Delacroix, ou mesmo com o romantismo de Victor Hugo: “le romantisme historique

incarné en Hugo et qui était dénoncé comme un nouveau classicisme et carrément comme un nouvel académisme”¹³⁴ (LAFORGUE, 2000, p. 165).

Para Baudelaire, Delacroix é o mais singular representante da escola moderna, que é a que tem “a expressão de sua beleza e de sua moral – caso se queira entender por romantismo a expressão mais recente e mais moderna da beleza” (BAUDELAIRE, 1995, p. 674), o que evidencia uma dimensão temporal, na qual o romantismo na pintura francesa determinava uma nova ordem que trazia ao momento presente a sua soberania. Mesmo opondo-se ao realismo, como reprodução da natureza sem ideal, Baudelaire não hostilizou ostensivamente a Courbet, o mesmo ocorrendo com Ingres e David, ambos neoclássicos. O que ainda, até hoje, não deixa de ser uma interrogação é a escolha de Guys como “pintor da vida moderna”, e não Delacroix ou Manet ou, mesmo Daumier. Em carta a Manet, de 11 de maio de 1865, uma desconcertante observação: “Vous n’êtes que le premier dans la décrépitude de votre art”¹³⁵ (BAUDELAIRE, 1973, p. 497), ignorando o que havia escrito sobre o pintor, três anos antes, em *Peintres et aqua-fortistes*, assinalando-lhe o “goût décidé pour la réalité, la réalité moderne”¹³⁶ (BAUDELAIRE, 1862, p. 4), porque Manet não fazia parte de sua estética, uma estética que põe em movimento, além do crítico como mediador entre artistas e público, uma poética não meramente descritiva, mas também metafísica, pois:

Eu acredito que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não uma crítica fria e algébrica, que, a pretexto de tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie de personalidade, mas – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – aquela que seja esse quadro refletido por um espírito inteligente

¹³⁴ “o romantismo histórico encarnado em Hugo e que era denunciado como um novo classicismo e mesmo como um novo academismo”.

¹³⁵ “O senhor não é senão o primeiro na decrepitude de sua arte”.

¹³⁶ “gosto decidido pela realidade, a realidade moderna”.

e sensível. Dessa forma, a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia (BAUDELAIRE, 1995, p. 673).

Assim, a crítica de arte baudelairiana não é um registro, no qual todos os artistas e obras estão nomeados; tampouco se reduz ao prolongamento de observações, justificativas e mesmo carta que introduzem alguns *Salões*, nas quais ele tenta explicar o seu método. Ela faz da linguagem, um meio para expressar análise e contemplação que ultrapassam o âmbito dos *Salões*, insinuadas por sensações comuns às questões plásticas e poéticas, observadas nas místicas “correspondências” sugeridas por seu espírito e traduzidas por suas ideias, em que o privado é tornado público, libertando o crítico que os rigores acadêmicos impunham ao exercício da crítica da época em que viveu, não deixando de considerar perspectivas teóricas que são pertinentes à crítica em si, à história da arte e, ao momento presente, nisso tornando-se próxima da crítica atual, porém diferenciando-se dela no que tange às questões do mercado da arte.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogart a Picasso*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BANDY, William Thomas; PICHOS, Claude. *Baudelaire devant ses contemporaines*. Monaco: Rocher, 1957.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres posthumes*. Paris: Arvensa Éditions, 1908.

BAUDELAIRE, Charles. *Peintres et aqua-fortistes*. Paris: Le Siècle, 14 septembre 1862.

BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes: fusées, mon coeur mis à nu*. Preface Adolphe van Bever. Paris: G. Cres, 1920.

BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*. Paris: L. Conard, 1925.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 2 vol. (Bibliothèque de la Pléiade), t. I, 2e. ed., 1993, t. II, 1973.

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

BAUDELAIRE, Charles. *Écrits esthétiques*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Seleção Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e "Tannhauser" em Paris*. Tradução de Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único*. Organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas, vol. III).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira: Olgária Chain Feres Matos. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOIME, Albert. *Le réalisme officiel du second empire*. Chartres: Musée des beaux-arts, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGUE, Rémi. *Image vagabonde*. Essai sur l'imaginaire baudelairien. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2008.

CALASSO, Roberto. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CALVINO, Ítalo. *Amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Les théories de l'art*. Paris: Vuibert, 1994.

CHAMPFLEURY, Jules Husson. *Le pamphlet* (06. août. 1848). Paris: Hermann, 1990.

CHATEAUBRIAND, François René. *Voyage en Amérique*. Disponível em: <http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101373x>. Acesso em: 9 jul. 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

COMPAGNON, Antoine. Baudelaire antimoderne. *Magazine littéraire*, Paris, n. 418, p. 57-59, mars, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CREPET, Jacques (org.). *Correspondence générale: Charles Baudelaire*. Paris: L. Conard, 1947-1953.

DIDEROT, Denis. *Encyclopédie*. Paris: PUF, 1965.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique-Théâtre. Paris: Éditions Robert Lafont, 1996.

DOSSIÊ Baudelaire. *Cult*, São Paulo, n. 73, p. 43-59, 2003.

DROST, Wolfgang; RIECHERS, Ulricke. *Salon de 1859*. Texte de la revue française. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2006.

ENTLER, Ronaldo. *Relativizando Baudelaire: uma releitura da crítica ao Salão de 1859*. Disponível em: <<http://www.entler.com.br>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

FOURNEL, Victor. *Ce q'on voit dans les rues de Paris*. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1858.

GAUTIER, Théophile. *Fortunio, nouvelles*. Paris. Charpentier: 1876.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

HEGEL, Friedrich. *A arte clássica e a arte romântica*. Tradução de Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.

HORATIUS, Quintus Flaccus. *A arte poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: KRIEGER, Olinto Heidrun (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

JOBERT, Barthélémy. Baudelaire et Delacroix, ou la rencontre par l'esprit. *Magazine littéraire*, Paris, n. 418, p. 47-48, mars, 2003.

L'ANNÉ Baudelaire 1. *Baudelaire, Paris, l'Allégorie*. Organisé par Jean-Paul Avice et Claude Pichois. Paris: Éditions Klincksieck, 1995.

LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Librairie Droz, 1999.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Du Seuil, 1978.

LAFORGUE, Pierre. *Ut picture poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire encyclopédique pour tous / Petit Larousse en couleurs*. Paris: Librairie Larousse, 1980.

LETTRES à Charles Baudelaire, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois. Neuchâtel: Editions de La Baconnière, 1973. (Langages, Études Baudelairiennes IV-V).

LEVIN, Orna Messer. *As figuras do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MATOSINHOS, Lucas Drumond. *Décadence avec élégance: o dandismo heróico de Charles Baudelaire (1846-1867)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

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

MENDES, Oscar. *Charles Baudelaire: o cristão solitário*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1952.

MORAES, Marcelo Jacques. *Charles Baudelaire: entre a subjetividade e a história*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

NADAR, Félix Tournachon. *Les années créatrices: 1854-1870*. Paris: Musée d'Orsay, R.M.N, 1994.

NATTA, Marie-Christine. *La grandeur sans convictions*. Essai sur le dandysme. Paris: Le Félin, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

OVIDIUS, Publios Naso. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PACHET, Pierre. La pensée de Baudelaire. *Présence de la littérature*. Dossier Baudelaire. SCÉRÉN-CNDP, 2010. Texto não paginado. Disponível em: <<https://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/baudelaire/la-pensee-de-baudelaire.html>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PICHOIS, Claude; JACKSON, John E.; AVICE, Jean-Paul. Baudelaire, du dandysme à la caricature. En: AVICE, Jean-Paul; PICHOIS, Claude (org.). *L'année Baudelaire*, 7. Paris: Honoré Champion Éditeurs, 2003.

PREVOST, John C. *Le dandysme en France (1817-1839)*. Genève-Paris: Slatkine, 1982.

REIS, Célia Maria Marinho (org.). *Mestres da pintura: Ingres*. São Paulo: Abril Cultural, mar. 1978.

REIS, Célia Maria Marinho (org.). *Mestres da pintura: Courbet*. São Paulo: Abril Cultural, maio, 1978.

REIS, Célia Maria Marinho (org.). *Mestres da pintura: Delacroix*. São Paulo: Abril Cultural, out. 1978.

RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

ROUBERT, Paul-Louis. Édition commentée du « Public moderne et la photographie », de Charles Baudelaire. *Études photographiques*, Paris, Société Française de Photographie, n. 6, p. 22-32. mai 1999.

SAVY, Nicole. Charles Baudelaire ou l'espoir d'autre chose. In: GUÉGAN, Stéphane (org.). *Regards d'écrivains au Musée d'Orsay*, p. 43-74. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: EDUSP, 1990.

STAËL-HOLSTEIN, Germaine Necker. *De l'Allemagne*. Paris: Larousse, 1935.

TADEU, Tomaz (org.). *Manual do dândi: a vida com estilo – Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Barbey d'Aurevilly*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TAINÉ, Hippolyte. *Les philosophes classiques du XIXe. siècle en France*. Paris: Troisième Édition Librairie, 1868.

THÉLOT, Jérôme. *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

TORRE, Guillermo de. *Histórias das literaturas de vanguarda*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WILDE, Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*. Paris: Le Livre de Poche: 1983.