

CHARLES BAUDELAIRE

O Pintor da Vida moderna

CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu

autêntica







Charles Baudelaire

O Pintor da Vida moderna

CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu

TRADUÇÃO E NOTAS

Tomaz Tadeu

autêntica

Copyright da tradução e das notas © 2010 Tomaz Tadeu

Copyright das imagens das obras do Museu do Louvre e do Museu das Artes Decorativas © Autêntica Editora

Copyright das imagens das obras da Coleção Emile Hermès, Paris © Associação E.M.H.

Copyright das imagens das obras da Coleção Particular J.G.-H., Paris © Colecionador J.G.-H.

TÍTULO ORIGINAL

Le Peintre de la Vie moderne

PROPRIEDADE DAS OBRAS

Museu do Louvre, Paris. Museu das Artes Decorativas, UCAD, Paris. Coleção Emile Hermès, Paris. Coleção particular, J.G.-H., Paris.

FOTOGRAFIAS

Jérôme Dufilho (Museu do Louvre e Museu das Artes Decorativas) Benoît Dufilho (Coleção Emile Hermès, Coleção Particular J.G.-H., retoques)

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Diogo Droschi

REVISÃO

Ana Carolina Lins Cecília Martins Graça Lima

EDITORA RESPONSÁVEL

Rejane Dias

Revisado conforme o Novo Acordo Ortográfico.

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Baudelaire, Charles, 1821-1867.

O Pintor da Vida moderna / Charles Baudelaire ; concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010. – (Coleção Mimo ; 7)

Título original: *Le Peintre de la Vie moderne*

ISBN 978-85-7526-486-7

1. Baudelaire, Charles, 1821-1867. O Pintor da Vida moderna - Crítica e interpretação 2. Dandismo na literatura 3. Guys, Constantin, 1802-1892 4. Literatura francesa - Século 19 - História e crítica 5. Pintura francesa - Século 19 6. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 7. Literatura americana - Século 19 I. Dufilho, Jérôme. II Tadeu, Tomaz. III. Título. IV. Série.

10-07527 CDD-843.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Dandismo na literatura 843.09

AUTÊNTICA EDITORA LTDA.

Rua Carlos Turner, nº 420. Silveira

31.140-520 . Belo Horizonte . MG

Tel: (55 31) 3465-4500 TELEVENDAS: 0800 283 13 22

www.grupoautentica.com.br

Agradecimentos

Karel van Tuyll, Diretor do Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre.

Catherine Collin, Diretora de Atividades da União Central das Artes Decorativas – UCAD.

Chantal Bouchon, Chefe do Departamento de Artes Gráficas do Museu das Artes Decorativas –
UCAD.

Menehould de Bazelaire, Diretora das Coleções da Maison Emile Hermès.

Jérôme Dufilho é grato, sobretudo, ao colecionador particular, por sua extrema generosidade e por
seu caloroso
apoio, facilitando o acesso às obras de Guys constantes de sua coleção, o que lhe permitiu estudá-las
com o necessário cuidado.

Agradece-lhe também pela autorização dada para a reprodução das respectivas imagens.





Apresentação

Quase impossível, em literatura e arte, falar em modernidade e modernismo sem evocar o ensaio de Baudelaire “O Pintor da Vida moderna”. Fazia falta, entretanto, em português, uma edição que estivesse à altura desse texto fundador. Uma série de felizes coincidências possibilitou que a Autêntica Editora tivesse a sorte de vir a preencher essa lacuna.

Tomaz Tadeu, que já apresentara, na sua coleção Mimo, uma nova tradução de “Meu coração desnudado”, estava trabalhando numa tradução do ensaio de Baudelaire sobre Constantin Guys, o “pintor da vida moderna”, quando tomou conhecimento do livro *Constantin Guys. Fleurs du mal* (Paris: Musée de la Vie Romantique, 2003).

Um contato inicial com um dos colaboradores daquele livro, Jérôme Dufilho, estudioso da obra de Guys e autor de uma tese de doutorado sobre o pintor, resultou num projeto inteiramente novo. Jérôme não apenas comprometeu-se a escrever um ensaio sobre as relações entre Guys e Baudelaire, mas também a fornecer um extenso e riquíssimo conjunto de imagens de obras do pintor, para acompanhar a nova tradução do texto de Baudelaire.

Este é o livro que a Autêntica Editora ora tem o orgulho e a satisfação de apresentar ao público leitor de língua portuguesa.

Além do texto de Baudelaire e do ensaio de Jérôme Dufilho, sem falar nas preciosas imagens que acompanham a presente edição, incluímos também uma nova tradução do conto de Edgar Allan Poe “O homem da multidão”, que ocupa papel central no texto de Baudelaire.

Eis aqui, pois, mais um mimo. Para espantar o *spleen*. Como sugere Vinicius, no seu “Bilhete a Baudelaire”.

Rejane Dias
Editora





O Pintor da Vida moderna

Charles Baudelaire

I. O belo, a moda e a felicidade

Há no mundo, e até mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre e que, sem lhes conceder um olhar, passam rapidamente pela frente de uma quantidade de quadros muito interessantes, ainda que de *segunda categoria*, e se plantam, sonhadoras, diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que a gravura mais popularizou; e depois saem satisfeitas, mais de uma dizendo para si própria: “Conheço o meu museu”. Há também pessoas que, por terem algum dia lido Bossuet e Racine, pensam que dominam a história da literatura.

Por sorte, surge de tempos em tempos quem coloque as coisas no devido lugar: críticos, amantes da arte, espíritos inquisitivos, que afirmam que nem tudo está em Rafael, que nem tudo está em Racine, que os *poetae minores* têm alguma coisa de bom, de sólido e de agradável; e, enfim, que por mais que se ame a beleza geral, que se exprime pelos poetas e artistas clássicos, não se está menos equivocado em se negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e os costumes de época.

Devo dizer que o mundo, de alguns anos para cá, melhorou um pouco. O preço que os amantes da arte atribuem hoje aos mimos entalhados e coloridos do último século prova que houve uma reação do tipo que o público precisava; Debucourt, os Saint-Aubins e muitos outros entraram para o dicionário dos artistas dignos de serem estudados. Mas eles representam o passado; ora, é à pintura de costumes do presente que quero me prender hoje. O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas também como passado, por

seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas¹ que começa com a Revolução e termina, aproximadamente, no Consulado. Esses trajes, que fazem rir muitas pessoas pouco reflexivas, essas pessoas graves sem verdadeira gravidade, apresentam um encanto de dupla natureza: artística e histórica. Muito frequentemente, são bonitos e espirituosamente desenhados; mas o que importa, ao menos tanto quanto isso, e o que me alegra encontrar em todos ou quase todos, é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu arranjo, amarrota ou alinha o seu traje, suaviza ou enrijece o seu gesto, e chega a impregnar, sutilmente, ao final, os traços de seu rosto. O homem acaba por ficar parecido com aquilo que gostaria de ser. Essas gravuras podem ter uma tradução feia ou uma tradução bonita: na bonita, elas se tornam caricaturas; na feia, estátuas antigas.

As mulheres que se cobriam com essas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, dependendo do grau de poesia ou de vulgaridade com que se apresentavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiadamente rígido. A imaginação do espectador pode, ainda hoje, fazer com que esta *túnica* e este *xale* se ponham a andar e a se agitar. Um dia desses, talvez, aparecerá uma peça, num teatro qualquer, na qual veremos a ressurreição dessas roupas sob as quais nossos pais se consideravam tão encantadores quanto nós mesmos em nossas pobres vestes (as quais também têm sua graça, é verdade, mas de uma natureza sobretudo moral e espiritual), e se forem envergadas e animadas por atrizes e atores inteligentes, nós nos admiraremos de que tenha sido possível terem tão tolamentemente se rido delas. O passado, sem deixar de conservar o atrativo do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida e se tornará presente.

Se um homem imparcial repassasse uma a uma *todas* as modas francesas desde a origem da França até os dias de hoje, nada encontraria de chocante e nem mesmo de surpreendente. As transições seriam, nesse caso, tão graduais quanto o são na escala do mundo animal. Nenhuma lacuna e, portanto, nenhuma razão para surpresa. E, se à vinheta que representa cada época, ele

juntasse o pensamento filosófico que mais a ocupou ou agitou, pensamento cuja lembrança a vinheta inevitavelmente sugere, veria que profunda harmonia rege todos os elementos da história e que, até mesmo nos séculos que nos parecem ser os mais monstruosos e loucos, o imortal apetite pelo belo sempre encontrou sua satisfação.



Baile público, 1836



Cena de rua na Itália



Duas mulheres a passeio na rua

Esta é, na verdade, uma boa ocasião para desenvolver uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é, sempre e inevitavelmente, de uma composição dupla, embora a impressão que produz seja única; pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão em nada prejudica a necessidade da variedade em sua composição. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como que a envoltura deleitável, provocante, apetitosa do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, imperceptível, pouco adequado e pouco apropriado à natureza humana. Desafio a que se encontre algum espécime de beleza que não contenha esses dois elementos.

Tomo, se lhes convém, os dois níveis extremos da história. Na arte hierática, a dualidade torna-se visível ao primeiro olhar; a parcela de beleza eterna não se manifesta a não ser com a permissão e de acordo com a regra da religião à qual pertence o artista. A dualidade torna-se igualmente evidente na mais frívola das obras de um artista refinado que pertença a uma das épocas que qualificamos bastante pretensiosamente de civilizadas; a porção eterna de beleza estará, ao mesmo tempo, encoberta e evidente, se não pela moda, ao menos pelo temperamento particular do autor. A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se lhes agrada, a porção eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como o seu corpo. É por isso que Stendhal, espírito impertinente, provocador, repugnante até, mas cujas impertinências provocam proveitosamente a meditação, chegou perto da verdade, mais que muitos outros, ao dizer que *o Belo não é senão a promessa da felicidade*.² Essa definição é certamente exagerada; ela submete, além da medida, o belo ao ideal infinitamente variável da felicidade; ela subtrai ao belo, de uma

maneira muito fácil, o seu caráter aristocrático; mas tem o grande mérito de evitar decisivamente o erro dos acadêmicos.

Já expliquei essas coisas mais de uma vez; estas linhas são o bastante para os que gostam dos jogos do pensamento abstrato; mas sei que, em sua maioria, os leitores franceses não se divertem muito com isso, e eu próprio tenho pressa em entrar na parte afirmativa e real de meu tema.



Prostitutas descendo de uma caleche, em Nápoles

II. O croqui de costumes

Para o croqui de costumes, para a representação da vida burguesa e para os espetáculos da moda, o meio mais expedito e menos custoso é evidentemente o melhor. Quanto mais beleza imprimir-lhe o artista, mais a obra será preciosa; mas há, na vida ordinária, na metamorfose cotidiana das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista igual velocidade de execução. As gravuras de tons variados do século dezoito ganharam novamente a preferência da moda, como eu dizia há pouco; o pastel, a água-forte, a água-tinta forneceram, sucessivamente, seus contingentes para esse imenso dicionário da vida moderna espalhado pelas bibliotecas, pelas pastas de cartolina dos amantes da arte e pelas vitrines das lojas mais vulgares. Assim que surgiu, a litografia logo se mostrou extremamente apta para essa enorme tarefa, de tão frívola aparência. Temos, nesse gênero, verdadeiros monumentos. As obras de Gavarni e de Daumier foram, com justiça, qualificadas de complementos d'*A comédia humana*. Estou bastante convencido de que o próprio Balzac não estivera longe de adotar essa ideia, que é tanto mais justa quanto o gênio do artista que é pintor de costumes é um gênio de natureza mista, isto é, em que entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filósofo, qualifiquem-no como quiserem; mas vocês serão certamente levados, para caracterizar esse artista, a agraciá-lo com um epíteto que não poderiam aplicar ao pintor de coisas eternas ou, ao menos, mais duradouras, ao pintor de coisas heroicas ou religiosas. Às vezes ele é poeta; mais frequentemente, aproxima-se do romancista ou do moralista; ele é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno. Toda nação, para sua felicidade e glória, teve alguns homens desse tipo. Em nossa própria época, a Daumier e a Gavarni, primeiros nomes que nos vêm à memória, podemos acrescentar Devéria, Maurin, Numa, historiadores das graças ambíguas da Restauração; Wattier, Tassaert, Eugène Lami, o primeiro deles quase inglês devido ao amor pelos elementos aristocráticos; e até mesmo Trimolet e Traviès, esses cronistas da pobreza e da vida ordinária.





Elegante com regalo



Cavaleiros discutindo no Bois de Boulogne



Rua deserta em Istambul

III. O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança

Quero, agora, entreter o público, falando de um homem singular, de uma originalidade tão forte e decidida que se basta a si mesma e nem sequer busca aprovação. Nenhum de seus desenhos é assinado, se qualificamos de

assinatura essa fileira de letras, facilmente falsificáveis, que simbolizam um nome, e que tantos outros apõem faustosamente ao pé de seus mais descuidados croquis. Mas todas as suas obras são assinadas com sua alma radiante, e os amantes de arte que as viram e apreciaram facilmente as reconhecerão na descrição que delas pretendo fazer. Grande amante da multidão e do incógnito, o Sr. C. G. leva a originalidade ao extremo da modéstia. O Sr. Thackeray, que, como se sabe, tem grande interesse pelas coisas da arte e que faz, ele próprio, as *ilustrações* de seus romances, mencionou, um dia, o Sr. G., num pequeno jornal de Londres. Isso o ofendeu ao ponto de ele chegar a considerá-lo um ultraje ao seu pudor. Ainda recentemente, quando soube que eu me propunha fazer uma apreciação de seu espírito e de seu talento, ele me suplicou, de uma maneira bastante imperiosa, que suprimisse seu nome e que só falasse de suas obras como se obras de um anônimo fossem. Obedecerei humildemente a esse estranho desejo. Fingiremos acreditar, o leitor e eu, que o Sr. G. não existe, e nos ocuparemos de seus desenhos e de suas aquarelas, pelos quais ele professa um desdém de nobre, como fariam estudiosos que tivessem que julgar preciosos documentos históricos, proporcionados pelo acaso, e cujo autor devesse continuar eternamente desconhecido. Assim, para tranquilizar inteiramente minha consciência, suporemos que tudo o que tenho a dizer a respeito de sua natureza tão curiosa e misteriosamente brilhante é, de forma mais ou menos justa, sugerido pelas obras em questão; pura hipótese poética, conjetura, trabalho de imaginação.

O Sr. G. é um homem de idade.³ Jean-Jacques [Rousseau] começou a escrever, diz-se, aos quarenta e dois anos. Foi talvez ao redor dessa idade que o Sr. G., obcecado por todas as imagens que ocupavam o seu cérebro, teve a audácia de lançar tintas e cores sobre uma folha em branco. Para dizer a verdade, ele desenhava como um bárbaro, como uma criança, irritando-se com a falta de jeito de seus dedos e com a desobediência de seu instrumento. Vi um grande número dessas garatujas primitivas e confesso que a maioria das pessoas que entende ou pretende entender disso poderia, sem demérito algum, não ter adivinhado o gênio latente que habitava esses esboços tenebrosos. Hoje, o Sr. G., que descobriu, inteiramente só, todos os pequenos truques do ofício e que construiu, sem conselhos, sua própria educação,

tornou-se, à sua maneira, um influente mestre, e conservou, de sua ingenuidade inicial, apenas o necessário para dar às suas ricas capacidades um tempero imprevisto. Quando encontra um desses ensaios de sua *fase juvenil*, ele o rasga ou queima com uma vergonha das mais cômicas.

Mantive, durante dez anos, o desejo de conhecer o Sr. G., que é, por natureza, muito afeito às viagens e bastante cosmopolita. Eu sabia que ele estivera, por muito tempo, vinculado a um jornal inglês ilustrado,⁴ e que havia ali publicado gravuras feitas a partir de seus croquis de viagem (Espanha, Turquia, Crimeia). Vi, desde então, uma quantidade considerável desses desenhos improvisadamente feitos nos próprios locais e pude ler, assim, um relato minucioso e diário da campanha da Crimeia, altamente preferível a qualquer outro. O mesmo jornal tinha também publicado, sempre sem assinatura, numerosas composições do mesmo autor, tendo como tema os novos balés e as novas óperas. Quando, enfim, encontrei-o, vi imediatamente que me defrontava não exatamente com um *artista*, mas, antes, com um *homem do mundo*. Entendam aqui, suplico-lhes, a palavra *artista* num sentido muito restrito, e a expressão *homem do mundo* num sentido muito amplo. *Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos; *artista*, isto é, especialista, homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba. O Sr. G. não gosta de ser chamado de artista. Não tem ele um pouco de razão? Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que se passa na superfície de nosso esferoide. O artista vive muito pouco, ou mesmo nada, no mundo moral e político. O que mora no *quartier* Breda ignora o que se passa no *faubourg* Saint-Germain. Salvo duas ou três exceções que não vale a pena mencionar, os artistas, em sua maioria, são, é preciso dizê-lo, uns brutos muito hábeis, simples trabalhadores braçais, inteligências interioranas, mentalidades de arrabalde. Sua fala, forçosamente limitada a um círculo bastante estreito, torna-se muito rapidamente insuportável para o *homem do mundo*, para o cidadão espiritual do universo.



Marquês de Normanby



Mitchell

Old Bond

The Collector

Retratos do marquês de Normanby



Grisettes



Galope no Bois de Boulogne em fâeton de dama

Assim, para chegar a compreender o Sr. G., tomem imediatamente nota disso: a *curiosidade* pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio.

Lembram-se de um quadro (trata-se verdadeiramente de um quadro!) escrito pela mais vigorosa pena desta época e que tem por título *O homem da multidão*? Atrás da vidraça de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se, pelo pensamento, a todos os pensamentos que se agitam em torno dele. Tendo voltado recentemente das sombras da morte, ele aspira com gosto todos os germes e eflúvios da vida; como esteve a ponto de tudo esquecer, recorda-se, e quer ardentemente recordar-se, de tudo. Finalmente, precipita-se para o meio dessa multidão, em busca de um desconhecido cuja fisionomia, num relance vislumbrada, tinha-o fascinado. A curiosidade tornara-se uma paixão fatal, irresistível!

Imaginem um artista que estivesse sempre, espiritualmente, em estado de convalescência, e terão a chave do caráter do Sr. G.

Ora, a convalescência é como um retorno à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, tal como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, até mesmo por aquelas mais aparentemente triviais.

Recuemos, se pudermos, por um esforço retrospectivo da imaginação, às mais frescas, às mais matinais de nossas impressões, e veremos que elas têm um singular parentesco com as impressões, tão vivamente coloridas, que recebemos, mais tarde, após uma doença física, no pressuposto de que essa doença tenha deixado puras e intatas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. Eu ousaria ir mais longe; afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso, mais ou menos forte, que reverbera até no cerebelo. O homem de gênio tem os nervos sólidos; a criança tem-nos fracos. Num, a razão tomou um espaço considerável; na outra, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. O gênio não é, entretanto, senão a *infância* controladamente *recuperada*, a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais. É a essa curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e irracionalmente extático das crianças diante do *novo*, qualquer que seja ele, rosto ou paisagem, luz, dourado, cores, tecidos furta-cores, encantamento da beleza embelezada pela toailete. Um de meus amigos dizia-me um dia que, bem pequeno, acompanhava a toailete de seu pai, e que então contemplava, com um misto de espanto e deleite, os músculos dos braços, as gradações de cores da pele matizada de rosa e amarelo e a rede azulada das veias. O quadro da vida exterior inculcava-lhe já o respeito e apoderava-se de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação deixava-se precocemente adivinhar. A *danação* estava feita. Preciso dizer que essa criança é hoje um pintor célebre?



Saída do Teatro da Rainha

Suplicava-lhes há pouco que considerassem o Sr. G. como um eterno convaléscente; para completar essa concepção, considerem-no também como um homem-criança, como um homem que possui, a cada minuto, o gênio da infância, isto é, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida está *embotado*.

Disse-lhes que me repugnava qualificá-lo como puro artista e que ele próprio se recusava esse título com uma modéstia matizada de pudor aristocrático. De bom grado eu o qualificaria de dândi, e para isso teria algumas boas razões; pois a palavra *dândi* implica uma quintessência de caráter e um entendimento sutil de todo o mecanismo moral deste mundo; mas, por outro lado, o dândi aspira à insensibilidade, e é por essa razão que o Sr. G., que é, por sua vez, dominado por uma paixão insaciável, a de ver e de

sentir, se aparta violentamente do dandismo. *Amabam amare* [Amava amar], dizia Santo Agostinho. “Amo apaixonadamente a paixão”, diria, sem dificuldade, o Sr. G. O dândi é indiferente, ou finge sê-lo, por política e razão de casta. O Sr. G. tem horror a pessoas indiferentes. Ele é dono da tão difícil arte (os espíritos refinados me compreenderão) de ser *sincero sem ridicularizar*. Conceder-lhe-ia, de bom grado, o título de filósofo, ao qual ele tem direito por mais de uma razão, se seu amor excessivo pelas coisas visíveis, tangíveis, condensadas no estado plástico, não lhe inspirasse uma certa repugnância pelas que constituem o reino impalpável do metafísico. Reduzamo-lo, pois, como La Bruyère, à condição de puro moralista pitoresco.



Cavaleiros e amazonas



Em direção ao Bois de Boulogne, em poney-chaise



Elegantes discutindo diante de um café, Paris

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. O observador é um *príncipe* que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito. O amante da vida faz do mundo sua família, tal como o amante do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis; ou, tal como o amante de pinturas, vive numa sociedade encantada, de sonhos pintados sobre a tela. O amante da vida universal entra, assim, na multidão como num imenso

reservatório de eletricidade. Pode-se também compará-lo, esse indivíduo, a um espelho tão grande quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia. “Todo homem”, dizia um dia o Sr. G., numa dessas conversas que ele ilumina com um olhar intenso e com um gesto evocativo, “todo homem que não esteja oprimido por uma dessas aflições de natureza demasiadamente reais para não absorver todas as faculdades e ainda assim *se enfada no meio da multidão* é um idiota! um idiota! e eu o desprezo!”.

Quando, ao acordar, o Sr. G. abre os olhos e vê o sol fulgurante invadir as vidraças das janelas, diz para si mesmo, com pesar: “Que ordem imperiosa! Que fanfarras de luz! Há muitas horas já, luz por tudo! Luz perdida por causa de meu sono! Quantas coisas *iluminadas* podia ter visto e não vi!”. E sai! E vê correr o rio da vitalidade, tão majestoso e tão brilhante. Admira a eterna beleza e a admirável harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da grande cidade, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou batidas pelas lufadas do sol. Delicia-se com as lindas equipagens, os cavalos imponentes, o asseio impressionante dos cavaleiros, a destreza dos pajens, o meneio do andar das mulheres, as belas crianças, felizes pela vida e pelas boas roupas; em uma palavra, com a vida universal. Se uma moda, um corte de roupa foi ligeiramente transformado, se os laços de fita, os laçarotes foram destronados pelos cocares, se a aba da touca ficou mais larga e se o coque caiu um dedo sobre a nuca, se a cintura subiu e a saia se tornou mais ampla, de longe, creiam-me, *seu olho de águia* já o terá adivinhado. Um regimento passa, a caminho talvez do fim do mundo, lançando no ar dos bulevares suas fanfarras arrebatadoras e leves como a esperança; e eis que o olho do Sr. G. já viu, examinou, analisou as armas, o porte e a fisionomia dessa tropa. Fardas, cintilações, música, olhares decididos, bigodes fartos e sérios, tudo isso entra nele de roldão; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto. E eis que sua alma vive com a

alma desse regimento que marcha como um só animal, altiva imagem da alegria na obediência!



Encontro no Bois de Boulogne

Mas é chegada a noite. É a hora estranha e incerta em que as cortinas do céu se fecham, em que as cidades se iluminam. O lampião de gás mancha a púrpura do sol poente. Honestos ou desonestos, sensatos ou insanos, os homens dizem para si mesmos: “Enfim, o dia acabou!”. Os homens de conhecimento e os de má vida pensam no prazer e correm todos ao lugar de sua preferência para beber a taça do olvido. O Sr. G. será o último a ir-se embora de onde quer que possa resplandecer a luz, ecoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música; de onde quer que uma paixão possa *posar* para o seu olhar, de onde quer que o homem natural e o homem de convenção se mostrem numa beleza estranha, de onde quer que o sol ilumine as alegrias passageiras do *animal depravado*!⁵ “Eis aí, certamente, um dia bem empregado”, diz para si mesmo certo leitor que todos alguma vez conhecemos, “cada um de nós tem gênio suficiente para preenchê-lo da mesma maneira”. Não! Poucos são os homens dotados da faculdade da

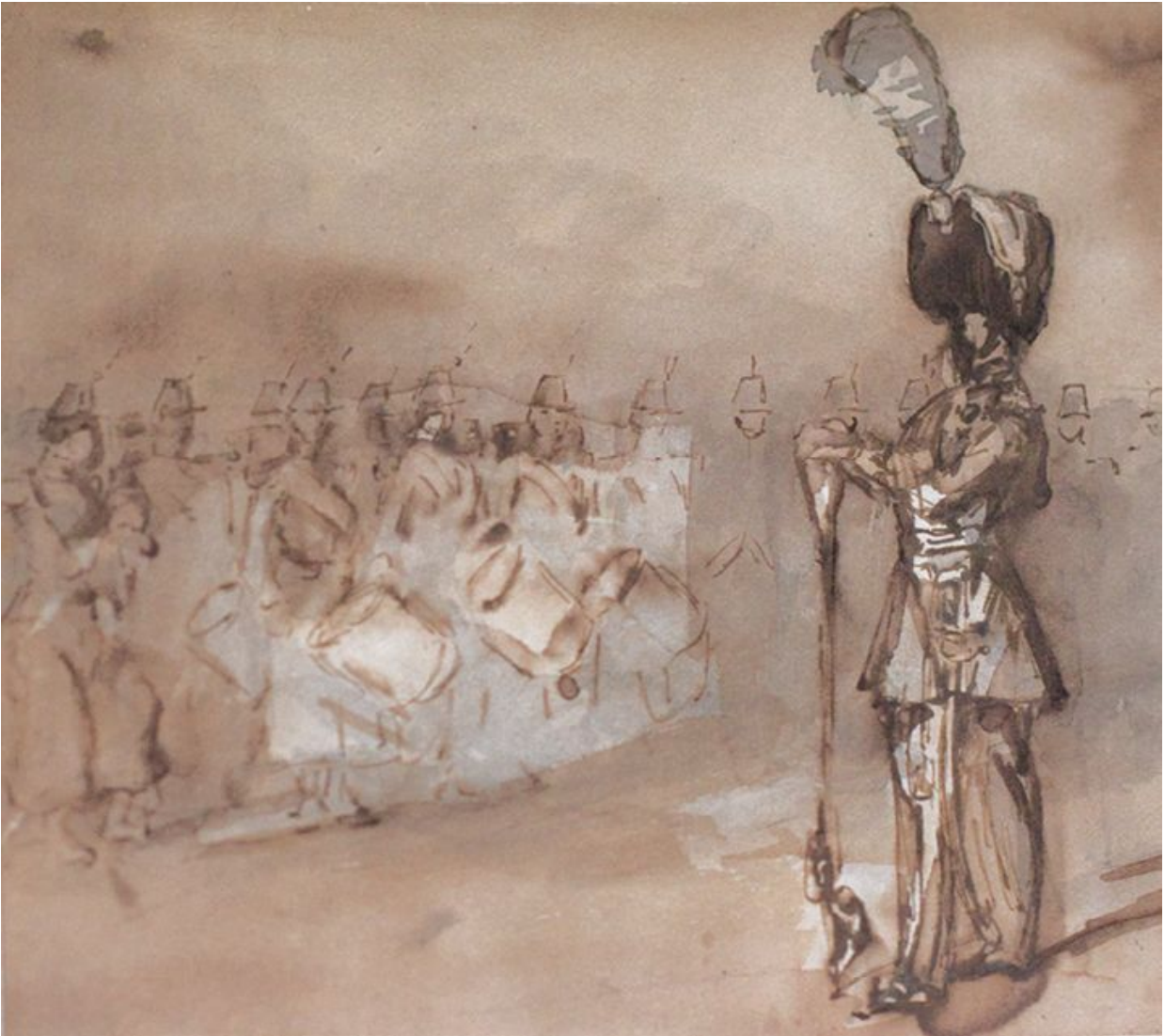
visão; são menos ainda os que possuem a capacidade de expressão. Agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel, respingando no teto a água do copo, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, brigando sozinho, esbarrando em si mesmo. E as coisas renascem sobre o papel, naturais, e mais que naturais; belas, e mais que belas; singulares e dotadas, como a alma do autor, de uma vida em estado de exaltação. A fantasmagoria, ele a extraiu da natureza. Todos os materiais que abarrotavam a memória agora se ordenam, se arranjam, se harmonizam e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção *infantil*, isto é, de uma percepção aguda, mágica, graças à ingenuidade!



Ama e criança, Rua do Oriente



Cavalgada de paxás no campo



Major-regente dos tambores

IV. A modernidade

Assim ele vai, corre, procura. Que procura ele? Com toda certeza, esse homem, tal como o esbocei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um alvo mais elevado que o de um simples *flâneur*, um alvo mais geral que não o do prazer fugaz da circunstância. Procura alguma coisa que nos será permitido chamar de *modernidade*, pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório. Se observarmos

as exposições de quadros modernos, ficaremos impressionados com a tendência geral dos artistas a vestir todos os personagens com trajes antigos. Quase todos se valem das modas e dos móveis da Renascença, como David se valia das modas e dos móveis romanos. Há, entretanto, uma diferença: David, tendo escolhido personagens particularmente gregos ou romanos, não podia senão vesti-los à antiga, enquanto os pintores atuais, escolhendo personagens de uma natureza geral, aplicável a todas as épocas, teimam em envolvê-los em trajes da Idade Média, da Renascença ou do Oriente. Trata-se, evidentemente, de sinal de grande preguiça, pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair a beleza misteriosa que ele possa conter, por mais escassa ou insignificante que seja. A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; na maior parte dos belos retratos que nos restam de períodos anteriores o que vemos são trajes da época. Eles são perfeitamente harmoniosos porque o traje, o penteado e até mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) constituem um todo de uma completa vitalidade. Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes, não se tem o direito de desprezá-lo ou de dispensá-lo. Ao suprimi-lo, recai-se forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do pecado original. Quando se substitui o vestuário da época, que necessariamente se impõe, por um outro, comete-se um contrassenso, só desculpável no caso de uma extravagância ditada pela moda. Assim, as deusas, as ninfas e as sultanas do século dezoito são retratos *moralmente* parecidos.

É muito bom, sem dúvida, estudar os mestres antigos para aprender a pintar, mas isso poderá não passar de um exercício supérfluo se o objetivo for o de compreender o caráter da beleza presente. Os panejamentos de Rubens ou de Veronese não ensinarão ninguém a fazer o *moiré antigo*, o *cetim real*, ou qualquer outra fazenda de nossas manufaturas – sustentada e equilibrada pela crinolina ou pelos saiotos de musselina engomada. A trama e a textura não são iguais às das fazendas da antiga Veneza ou às que eram usadas na corte de Catarina. Acrescente-se ainda que o corte da saia e do

corpete é completamente diferente, que as pregas estão dispostas segundo um novo sistema e, enfim, que o gesto e o porte da mulher de hoje dão a seu vestido uma vida e uma fisionomia que não são as da mulher de outrora. Numa palavra, para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga. É a essa tarefa em particular que o Sr. G. se dedica.

Disse há pouco que cada época tem seu porte, seu olhar e seu gesto. É sobretudo numa vasta galeria de retratos (a de Versalhes, por exemplo) que essa proposição pode ser facilmente verificada. Mas pode-se ir além nessa verificação. Na unidade que se chama nação, as profissões, as castas, os séculos introduzem a variedade não apenas nos gestos e nas maneiras, mas até na forma do próprio rosto. Este nariz, esta boca, esta fronte cobrem um período de tempo que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser calculado. Considerações desse tipo não são suficientemente conhecidas dos retratistas; e o grande defeito do Sr. Ingres, em particular, é o de querer impor a cada indivíduo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos completo, tomado de empréstimo ao repertório das ideias clássicas.

Seria fácil e mesmo legítimo, em tal questão, raciocinar *a priori*. A correlação perpétua entre o que chamamos *alma* e o que chamamos *corpo* explica muito bem como tudo aquilo que é eflúvio ou matéria do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém. Se um pintor paciente e minucioso, mas de uma imaginação medíocre, *inspira-se* (é a palavra consagrada), para pintar uma cortesã da época atual, numa cortesã de Ticiano ou de Rafael, é muitíssimo provável que produzirá uma obra falsa, ambígua e obscura. O estudo de uma obra-prima daquela época e daquele gênero não lhe ensinará nem a atitude, nem o olhar, nem a expressão facial, nem o aspecto vital de uma dessas criaturas que o dicionário da moda classificou, sucessivamente, pelos nomes ofensivos ou jocosos de *impuras*, de *manteúdas*, de *lorettes* e de *biches*.⁶



Mulher com lenço amarelo



Cumprimentos no Bois de Boulogne, cavaleiros e veículos

A mesma crítica aplica-se rigorosamente ao estudo do militar, do dândi, e até do animal, cão ou cavalo, e de tudo o que compõe a vida exterior de um século. Infeliz daquele que estuda no passado outra coisa que não a arte pura, a lógica, o método geral! De tanto deixar-se impregnar por ele, acaba perdendo a memória do presente e abdicando do valor e dos privilégios propiciados pela circunstância, pois quase toda a nossa originalidade provém da marca que o *tempo* imprime às nossas sensações. O leitor compreende desde já que eu poderia facilmente comprovar minhas asserções por meio de muitos outros objetos que não a mulher. Que diriam vocês, por exemplo, de um pintor de marinhas (levo a hipótese ao extremo) que, para reproduzir a *beleza* sóbria e elegante do navio moderno, cansasse seus olhos estudando as formas sobrecarregadas, rebuscadas, a popa monumental do navio antigo e os velames complicados do século dezesseis? E que pensariam vocês de um

artista a quem tivessem encomendado o retrato de um puro-sangue, célebre nos espetáculos do turfe, se ele confinasse suas contemplações aos museus, se ele se contentasse em observar o cavalo nas galerias do passado, em Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen?

O Sr. G., guiado pela natureza, tiranizado pela circunstância, tomou um caminho bem diferente. Começou por contemplar a vida e só tardiamente empenhou-se em aprender os meios para expressá-la. O resultado disso foi uma originalidade impressionante, na qual o que pode restar de bárbaro e de ingênuo mostra-se como uma nova prova de obediência à impressão causada, como uma lisonja à verdade. Para a maioria de nós, sobretudo para as pessoas de negócios, aos olhos das quais a natureza não existe a não ser nas relações de utilidade que ela mantém com suas transações, o real fantástico da vida está singularmente embotado. O Sr. G. absorve-o incessantemente; sua memória e seus olhos estão repletos dele.

V. A arte mnemônica

Esta palavra, *barbárie*, que talvez tenha aparecido com demasiada frequência sob minha pena, poderia induzir algumas pessoas a crer que se trata aqui de alguns desenhos informes que só a imaginação do espectador consegue transformar em coisas perfeitas. Isso significaria compreender-me mal. Quero falar de uma barbárie inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível numa arte perfeita (mexicana, egípcia ou ninivita) e que provém da necessidade de ver as coisas globalmente, de considerá-las, sobretudo, no seu efeito de conjunto. Não é supérfluo observar aqui que muitas pessoas têm acusado de barbárie todos os pintores cujo olhar é sintético e abreviativo: o Sr. Corot, por exemplo, que se dedica, desde o início, a traçar as linhas principais de uma paisagem, sua ossatura e sua fisionomia. O Sr. G., traduzindo fielmente suas próprias impressões, marca, assim, com uma energia instintiva, os pontos culminantes ou luminosos de um objeto (eles podem ser culminantes ou luminosos do ponto de vista dramático), ou suas principais características, algumas vezes até mesmo com um certo exagero, útil para a memória humana; e a imaginação do espectador, submetida, por sua vez, a essa mnemônica tão despótica, vê com

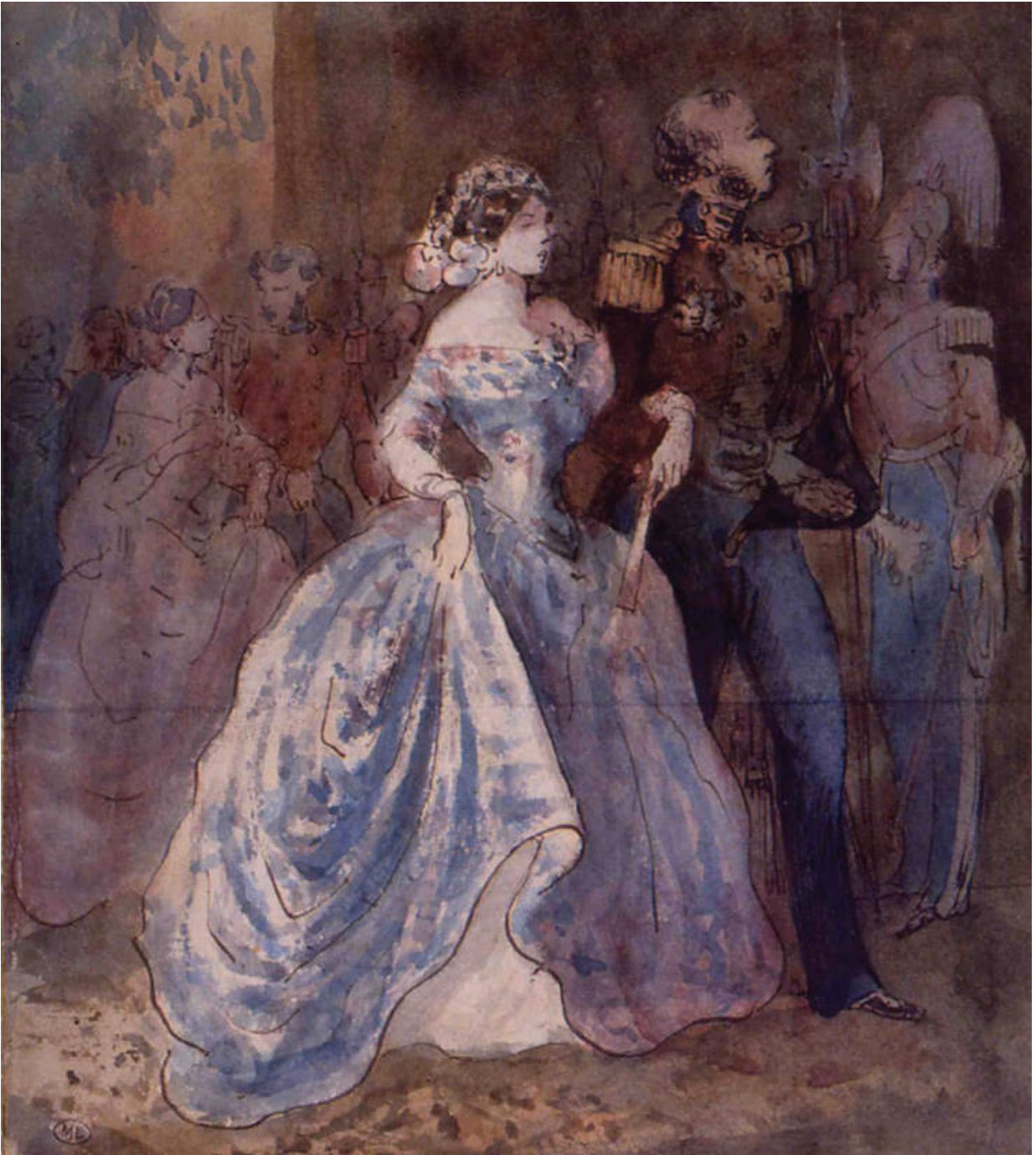
nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito do Sr. G. O espectador é aqui o tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante.

Há um aspecto que muito contribui para a força vital dessa tradução *lendária* da vida exterior. Falo do método de desenhar do Sr. G. Ele desenha de memória, e não segundo um modelo, exceto no caso (a guerra da Crimeia, por exemplo) em que haja necessidade urgente de tomar notas imediatas, rápidas, e de fixar as linhas principais de um tema. Na verdade, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam segundo a imagem que se inscreve em seu cérebro, e não segundo a natureza. Se nos contrapuserem os admiráveis croquis de Rafael, de Watteau e de muitos outros, diremos que se trata, nesses casos, de notas: muito minuciosas, é verdade, mas simples notas. Quando um verdadeiro artista atinge a execução definitiva de sua obra, o modelo ser-lhe-á mais um *estorvo* do que um recurso. Pode até acontecer que homens como Daumier e o Sr. G., acostumados, desde há muito, a exercitar sua memória e a recheá-la de imagens, tenham, ao se verem diante do modelo e da multiplicidade de detalhes que ele comporta, sua faculdade principal perturbada e como que paralisada.

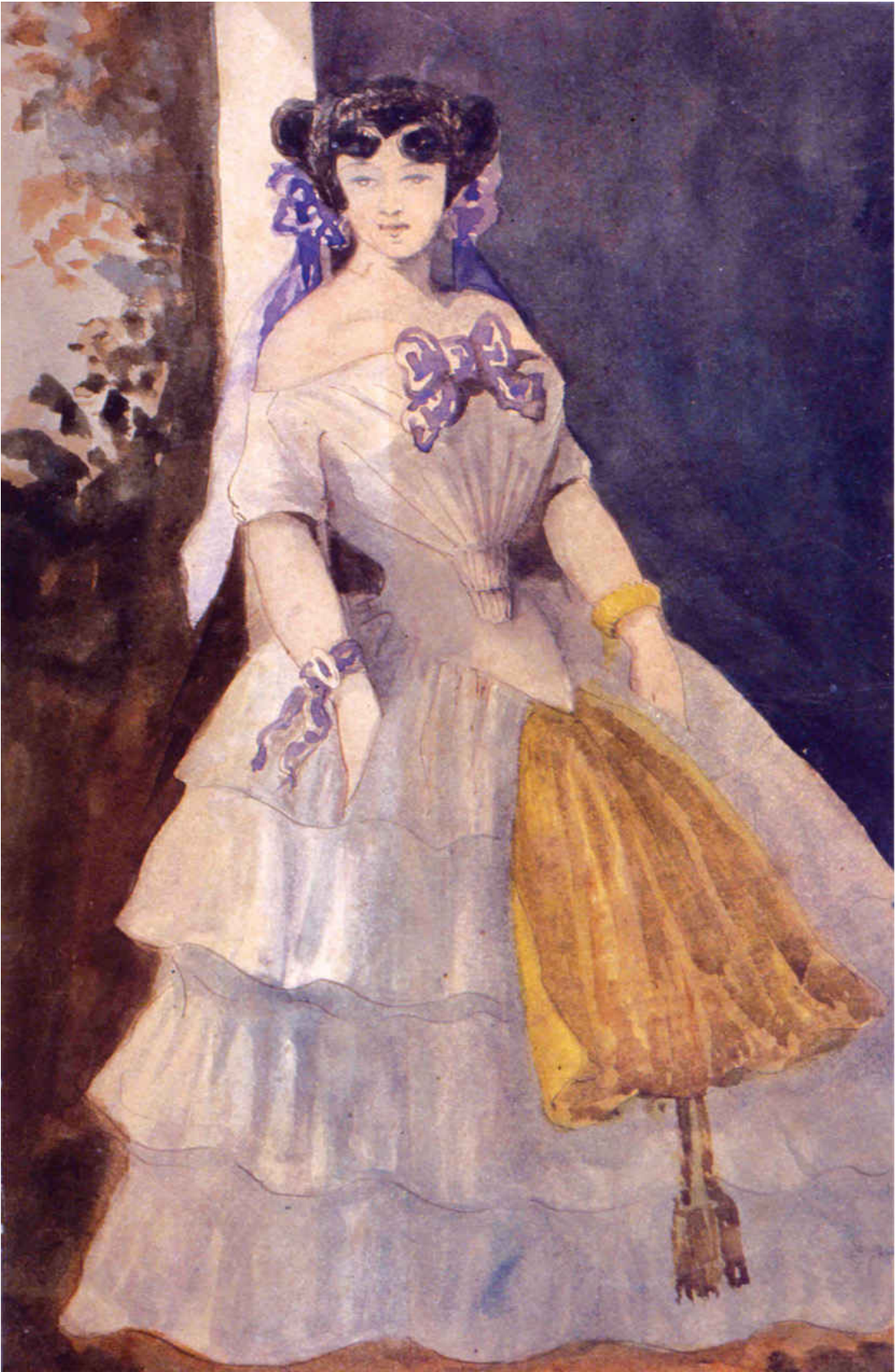
Estabelece-se, então, um duelo entre, de um lado, a vontade de tudo ver, de nada esquecer e, de outro, a faculdade da memória que adquiriu o hábito de absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista que tenha o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo sua memória e sua imaginação, vê-se, então, como que assaltado por uma rebelião de detalhes, todos exigindo justiça, com a fúria de uma turba desejosa de igualdade absoluta. Toda justiça vê-se forçosamente violada; toda harmonia é destruída, sacrificada; muita trivialidade ganha foros de importância; muita miudeza arroga-se direitos indevidos. Quanto mais o artista se debruça, com imparcialidade, sobre o detalhe, mais a anarquia aumenta. Seja ele míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem. Trata-se de um acidente que se apresenta frequentemente nas obras de um de nossos pintores mais em voga, cujos defeitos, aliás, são tão apropriados aos da turba, que eles têm singularmente contribuído para sua popularidade. A mesma analogia deixa-se adivinhar na prática da arte do ator, arte tão misteriosa, tão profunda, hoje mergulhada na confusão das decadências. O Sr. Frédérick-Lemaître constrói um papel com

a amplitude e a largueza do gênio. Por mais salpicado de estrelas que seja seu jogo de detalhes luminosos, ele continua sintético e escultural. O Sr. Bouffé constrói os seus com uma minúcia de míope e de burocrata. Nele tudo brilha, mas nada se deixa ver, nada exige ser guardado na memória.

Duas coisas revelam-se, assim, na execução do Sr. G.: a primeira, um esforço ressuscitador, evocativo, da memória, uma memória que diz a cada coisa: “Lázaro, levanta-te!”; a segunda, um ardor, uma embriaguez de lápis, de pincel, que parece quase um furor. É o medo de não agir com suficiente rapidez, de deixar o fantasma fugir antes de extrair e colher a sua síntese; é esse terrível medo que se apodera de todos os grandes artistas e que os faz tão ardentemente desejar apropriarem-se de todos os meios de expressão para que as ordens do espírito jamais sejam alteradas pelas hesitações da mão; para que, finalmente, a execução, a execução ideal se torne tão inconsciente, tão *espontânea* quanto a digestão para o cérebro do homem saudável que terminou de jantar. O Sr. G. inicia por ligeiras indicações a carvão, que praticamente apenas definem o lugar que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são, em seguida, indicados por tinta em aguada, por massas vagamente, levemente coloridas no início, porém mais tarde retomadas e sucessivamente reforçadas com cores mais intensas. No último momento, o contorno dos objetos é definitivamente fixado a tinta. Não se adivinhariam, a menos que se os tenham visto, os efeitos surpreendentes que ele pode obter por esse método tão simples e quase elementar. Ele tem esta incomparável vantagem: a qualquer etapa de seu desenvolvimento, cada desenho tem uma aparência suficientemente acabada; chamem isso de esboço, se quiserem – um esboço perfeito, porém. Todos os seus valores estão em perfeita harmonia, e se ele desejar levá-los mais longe, eles caminharão sempre juntos em direção ao aperfeiçoamento desejado. Ele prepara, assim, vinte desenhos ao mesmo tempo, com uma exuberância e uma alegria encantadoras – que são divertidas até mesmo para ele próprio; os croquis empilham-se e se superpõem às dezenas, às centenas, aos milhares. De vez em quando ele os percorre, folheia, examina e, depois, escolhe alguns dentre eles para dar-lhes mais ou menos intensidade, reforçar-lhes as sombras e acentuar-lhes progressivamente as luzes.



Uma recepção na Corte





Jovem dama, à espera

Ele dá grande importância aos fundos, os quais, enérgicos ou delicados, são sempre de uma qualidade e de uma natureza apropriadas às figuras. A gama de tons e a harmonia geral são estritamente observadas, com um gênio que provém mais do instinto que do estudo. Pois o Sr. G. possui naturalmente esse talento misterioso do colorista, verdadeiro dom que o estudo pode reforçar, mas que, por si mesmo, é, creio, incapaz de criar. Para dizer tudo numa palavra, nosso singular artista exprime ao mesmo tempo o gesto e a atitude solenes ou grotescas dos seres e a sua explosão luminosa no espaço.

VI. Os anais da guerra

A Bulgária, a Turquia, a Crimeia, a Espanha foram grandes festas para os olhos do Sr. G., ou melhor, do artista imaginário que convenciamos chamar de Sr. G.; pois de vez em quando me lembro de que prometi a mim mesmo, para satisfazer ao máximo sua modéstia, supor que ele não existe. Compulsei esses arquivos da guerra do Oriente (campos de batalha cobertos de restos mortais, carroças de materiais, embarques de gados e de cavalos), quadros vivos e surpreendentes, calcados na própria vida, elementos de um pitoresco precioso que muitos pintores de renome, colocados nas mesmas circunstâncias, teriam apressadamente negligenciado: de bom grado abrirei uma exceção, entretanto, para o Sr. Horace Vernet, verdadeiramente um documentarista, mais do que, essencialmente, um pintor, e com o qual o Sr. G., artista mais sensível, tem conexões evidentes, desde que consideremos o primeiro como mero arquivista da vida. Posso afirmar que nenhum jornal, nenhum relato escrito, nenhum livro exprime tão bem, em todos os seus detalhes dolorosos e em sua sinistra amplitude, essa grande epopeia da guerra da Crimeia. O olho passeia, sucessivamente, pelas margens do Danúbio, pelas praias do Bósforo, pelo cabo Kerson, pela planície de Balaclava, pelos campos de Inkerman, pelos acampamentos ingleses, franceses, turcos e piemonteses, pelas ruas de Constantinopla, pelos hospitais e por todas as solenidades religiosas e militares.



Guardas carregando um oficial ferido, em Inkerman



Achmet-Paxá, diante de sua tenda em Calafate

Uma das composições que mais ficaram gravadas no meu espírito é a *Consagração de um campo mortuário em Soutari pelo bispo de Gibraltar*. O caráter pitoresco da cena, que consiste no contraste entre a natureza oriental circundante e as atitudes e os uniformes ocidentais dos espectadores, é apresentado de uma maneira impressionante, sugestiva e plena de devaneios. Os soldados e os oficiais têm aquele ar indelével – resoluto e discreto – de *gentlemen*, que levam junto até ao fim do mundo, até às guarnições da colônia do Cabo e aos povoamentos da Índia: os pastores anglicanos fazem pensar vagamente em oficiais de justiça ou em agentes de câmbio que portassem barretes e peitilhos.

Aqui, nesta outra, estamos em Schumla, na residência de Omar-Paxá: hospitalidade turca, cachimbos e café; os visitantes estão enfileirados em divãs, acomodando aos lábios cachimbos longos como zarabatanas, cujos forninhos repousam a seus pés. Aqui, são os *Curdos em Scutari*, tropas estranhas cujo aspecto faz pensar numa invasão de hordas bárbaras; ali, os *baqui-buzuques*,⁷ mercenários a serviço dos turcos, não menos singulares, com seus oficiais europeus, húngaros e poloneses, cujas fisionomias de dândis formam um estranho contraste com a aparência barrocamente oriental de seus soldados.

Deparo-me com um desenho magnífico no qual se ergue um único personagem, grande, robusto, com ar ao mesmo tempo pensativo, despreocupado e audacioso; grandes botas sobem-lhe acima dos joelhos; seu uniforme militar está escondido por um pesado e enorme casaco escrupulosamente abotoado; ele contempla, através da fumaça de seu charuto, o horizonte sinistro e nebuloso; um de seus braços, ferido, sustenta-se numa gravata à maneira de tipoia. Embaixo, leio, rabiscadas a lápis, estas palavras: *Canrobert on the battlefield of Inkerman. Taken on the spot* [Canrobert no campo de batalha de Inkerman. Feito na hora].

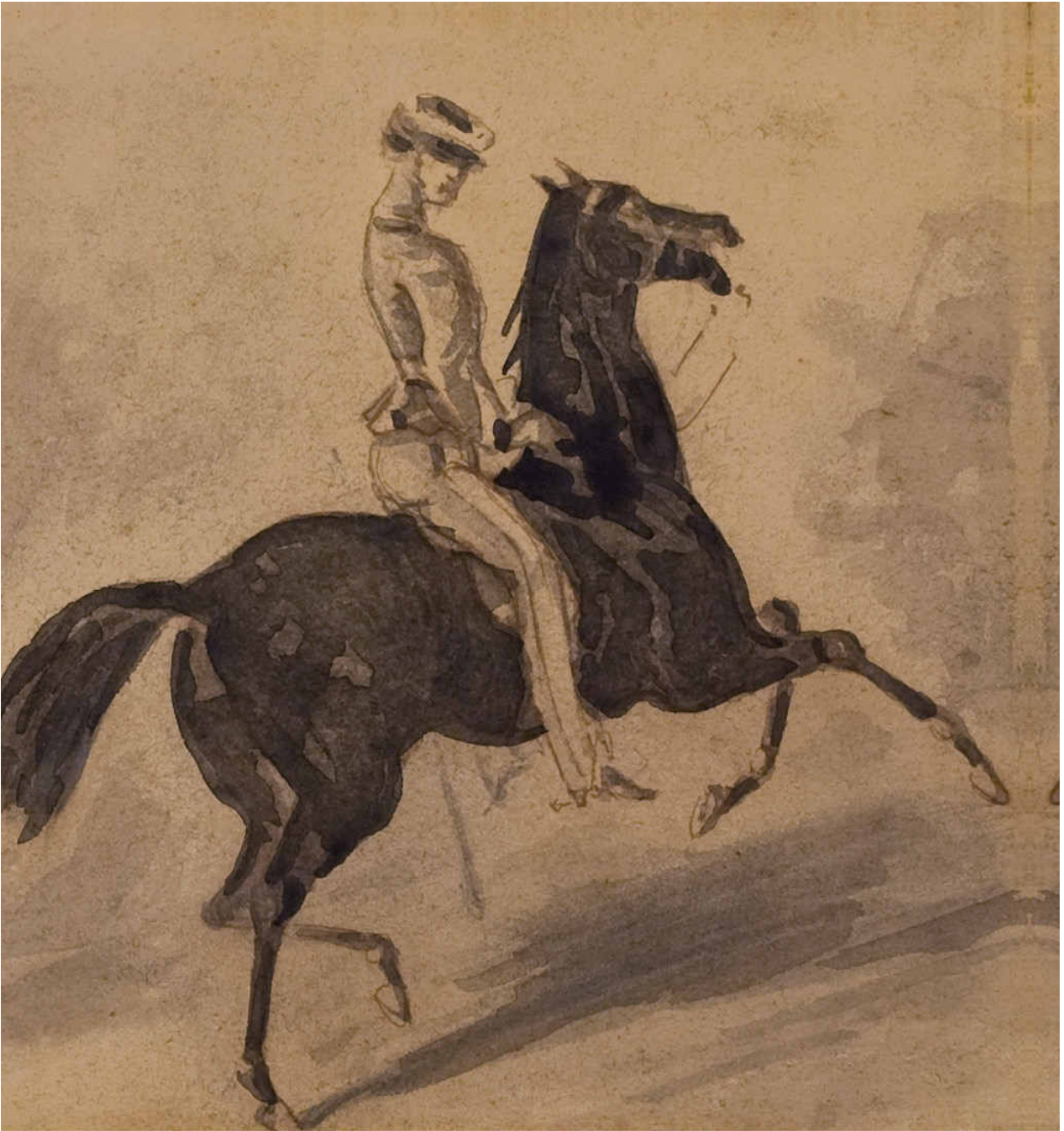
Quem será este cavaleiro, de bigodes brancos, com uma fisionomia tão vivamente desenhada que, a cabeça levantada, parece aspirar a terrível poesia de um campo de batalha, enquanto seu cavalo, farejando a terra, busca seu caminho entre os cadáveres amontoados, pernas para o ar, rostos crispados, em estranhas poses? Embaixo do desenho, num canto, leem-se estas palavras: *Myself at Inkerman* [Eu, em Inkerman].



As tropas francesas rendendo homenagem ao Papa, Roma



A coleta



Hussardo a cavallo



Veteranos do Grande Exército de Napoleão I, junto à Coluna Vendôme

Julgo reconhecer o Sr. Baraguay d'Hilliers, com o Seraskier [comandante-em-chefe], passando em revista a artilharia, em Besiktas. Raramente vi um retrato militar mais parecido, burilado por uma mão mais determinada e mais arguta.

Um nome, sinistramente ilustre desde os desastres da Síria,⁸ apresenta-se à minha vista: *Achmet-Paxá, comandante-em-chefe, em Calafate, em pé diante de sua tenda com seu estado-maior, faz a apresentação de dois oficiais europeus.* Apesar da amplitude de sua pança turca, Achmet-Paxá tem, na postura e no rosto, o imponente ar aristocrático que é próprio, em geral, das raças dominantes.

A batalha de Balaclava apresenta-se diversas vezes, e sob diferentes aspectos, nessa curiosa recolha. Entre os mais impressionantes, eis aqui a histórica carga de cavalaria cantada pelo heroico clarim de Alfred Tennyson, poeta da rainha: uma multidão de cavaleiros movimenta-se, entre as pesadas nuvens da artilharia, com uma velocidade prodigiosa, em direção ao horizonte. Ao fundo, a paisagem é recortada por uma linha de colinas verdejantes.

De vez em quando, quadros religiosos servem de repouso para o olho entristecido por todo esse caos de poeira e por essas turbulências mortíferas. Em meio a soldados ingleses de diferentes armas, entre os quais se destaca o pitoresco uniforme de saias dos escoceses, um pastor anglicano lê o ofício do domingo; três tambores, um deles apoiado sobre os outros dois, servem-lhe de púlpito.



Discussão entre oficiais

É difícil, na verdade, para uma simples pena, traduzir esse poema feito de mil croquis, tão imenso e tão complicado, e exprimir a embriaguez que se desprende de todo esse pitoresco (doloroso muitas vezes, mas nunca lacrimoso) reunido em algumas centenas de páginas, cujas manchas e rasgaduras revelam, a seu modo, a perturbação e o tumulto em meio aos quais o artista aí depositava suas lembranças do dia. À boca da noite, o correio recolhia, com destino a Londres, as notas e os desenhos do Sr. G., e muitas vezes esse último confiava-lhe, assim, mais de dez croquis improvisados, em papel de seda, que os gravadores e os assinantes do jornal aguardavam impacientemente.

Neste aqui, aparecem ambulatórios nos quais a própria atmosfera parece enferma, triste e pesada: cada um dos leitos contém uma dor; nesse outro, é o hospital de Pera, em que vejo, conversando com duas irmãs de caridade, espichadas, pálidas e rígidas como figuras de Lesueur, um visitante vestido com desleixo, assinalado por esta estranha legenda: *My humble self* [Minha humilde pessoa]. Neste outro, ainda, por veredas agrestes e tortuosas, cobertas pelos destroços de um combate já antigo, marcham lentamente animais, mulas, burros ou cavalos, que carregam, nas costas, em duas toscas cadeiras, feridos lívidos e inertes. Por imensidões de neve, camelos, com peitos majestosos, a cabeça erguida, conduzidos por tártaros, arrastam provisões ou munições de todo o tipo: é todo um mundo guerreiro, vivo, atarefado e silencioso; são acampamentos, feiras, em que se expõem amostras de todos os produtos, espécies de cidades bárbaras, improvisadas de acordo com a circunstância. Por essas barracas, por esses caminhos pedregosos ou cobertos de neve, por esses desfiladeiros, circulam uniformes de diversas nações, mais ou menos desgastados pela guerra ou desfigurados pela sobreposição de grossas peliças e de pesadas botas.



Guys, em conversa com irmãs de caridade no hospital francês de Pera



Guys, em conversa com irmãs de caridade no hospital francês de Pera [detalhe]

É lastimável que este álbum, espalhado agora por diversos lugares, e cujas páginas preciosas foram retidas pelos gravadores encarregados de reproduzi-las ou pelos redatores do *Illustrated London News*, não tenha passado pela vista do Imperador. Imagino que ele teria examinado, com certa complacência e não sem alguma emoção, os feitos e gestos de seus soldados, todos minuciosamente mostrados, dia após dia, desde as mais extraordinárias ações até às ocupações mais triviais da vida, por essa mão de soldado-artista, tão firme e tão inteligente.

VII. Pompas e solenidades

Além disso, a Turquia propiciou, ao nosso caro G., admiráveis motivos para composições: as festas do bairão, esplendores profundos e exuberantes, ao fundo dos quais aparece, como um sol pálido, o tédio permanente do sultão defunto; alinhados à esquerda do soberano, todos os oficiais da ordem civil; à sua direita, todos os da ordem militar, dos quais o primeiro é Said-Paxá, sultão do Egito, então em visita a Constantinopla; cortejos e pompas solenes desfilando em direção à pequena mesquita próxima do palácio e, em meio a essa multidão, funcionários turcos, verdadeiras caricaturas de decadência, esmagando seus magníficos cavalos sob o peso de uma obesidade fantástica; as pesadas e maciças viaturas, espécies de carruagens à Luís XIV, douradas e ornamentadas pelo capricho oriental, de onde faíscam às vezes, por entre a restrita faixa que as fitas de musselina coladas ao rosto franqueiam aos olhos, olhares femininos de curiosidade; as danças frenéticas dos bailarinos do *terceiro sexo*⁹ (nunca a divertida expressão de Balzac foi tão bem aplicada quanto no caso presente, pois, sob as palpitações dessas luzes tremulantes, sob a agitação dessas amplas vestes, sob essa ardente maquiagem das faces, dos olhos e das sobrancelhas, nesses gestos histéricos e convulsivos, nessas longas cabeleiras ondulando sobre os ombros, seria, para vocês, difícil, para não dizer impossível, adivinhar a virilidade); finalmente, as mulheres galantes (se, todavia, pode-se utilizar a palavra “galanteria” a propósito do Oriente), em geral húngaras, valáquias, judias, polonesas, gregas e armênias; pois, sob um governo despótico, são as raças oprimidas – e, dentre elas sobretudo as que mais têm a sofrer – que mais gente fornecem à prostituição. Dessas mulheres, umas conservaram a vestimenta nacional, os casaquinhos de mangas curtas com bordados, a echarpe caída, as calças largas, as sandálias recurvadas, as musselinas listradas ou lameladas e todo o fulgor do país natal; outras, e são as mais numerosas, adotaram o símbolo principal da civilização que, para uma mulher, é, invariavelmente, a crinolina, conservando, entretanto, nalgum recanto de seu vestuário, um leve toque característico do Oriente, de maneira que elas têm o ar de parisienses que tivessem querido se fantasiar.



Parte do harém do Sultão

O Sr. G. brilha na pintura do fausto das cenas oficiais, das pompas e das solenidades nacionais, não friamente, didaticamente, como os pintores que não veem estas obras mais do que como encargos lucrativos, mas com todo o ardor de um homem apaixonado pelo espaço, pela perspectiva, pela luz que apenas serve de cortina ou que explode, e que se gruda, em gotas ou em centelhas, às asperezas dos uniformes e das toaletes de corte. *A festa comemorativa da independência na catedral de Atenas* fornece um curioso exemplo desse talento. Todos esses pequenos personagens, cada um no seu preciso lugar, tornam mais profundo o espaço que os contém. A catedral é enorme e decorada com tapeçarias solenes. O rei Oto e a rainha, em pé sobre um estrado, estão cobertos com a roupagem tradicional, que vestem com uma desenvoltura maravilhosa, como que para dar provas da sinceridade de sua adoção e do mais refinado patriotismo helênico. A cintura do rei está cingida como a do mais coquete palicário, e a sua saia se abre em rodado

com todo o exagero do dandismo nacional. Diante deles caminha o patriarca, um velho homem de costas curvadas, longa barba branca, os pequenos olhos protegidos por óculos verdes, deixando transparecer em todo o seu ser os sinais de uma consumada fleuma oriental. Todos os personagens que povoam essa composição são retratos, e um dos mais curiosos, pela estranheza de sua fisionomia tão pouco helênica quanto possível, é o de uma dama alemã, a serviço da rainha e postada ao seu lado.



Gálata



Mulheres do distrito de Janissey, nos arredores de Pera

Vê-se, frequentemente, nas coleções do Sr. G., o imperador dos franceses, cuja figura ele soube reduzir, sem prejuízo da semelhança, a um croqui infalível, que é executado com a certeza de quem apõe uma rubrica. Desta vez, o imperador passa as tropas em revista, levado pelo galope de seu cavalo e acompanhado por oficiais cujos traços são facilmente reconhecíveis, ou por príncipes estrangeiros, europeus, asiáticos ou africanos, aos quais presta, por assim dizer, as honras de Paris. Outras vezes, está imóvel sobre um cavalo cujos pés são tão firmes quanto os de uma mesa, tendo à sua esquerda a imperatriz em trajes de amazona e à sua direita o príncipezinho imperial, coberto por um gorro de pele e equilibrando-se à maneira militar sobre um cavaleiro, eriçado como os pôneis que os artistas

ingleses frequentemente incluem em suas paisagens; às vezes, desaparecem, em meio a um turbilhão de luz e poeira, nas alamedas do Bois de Boulogne; outras vezes, passeiam lentamente por entre as aclamações do *faubourg* Saint-Antoine. Uma, sobretudo, dentre estas aquarelas, me deixou, por seu caráter mágico, deslumbrado. Sobre o peitoril de um camarote de uma riqueza carregada e principesca, a imperatriz aparece numa atitude tranquila e repousada; o imperador inclina-se levemente como que para enxergar melhor o teatro; embaixo, dois guardas imperiais, de pé, numa imobilidade militar e quase hierática, recebem sobre seus brilhantes uniformes os reflexos das luzes da ribalta. Por detrás da faixa de luz, na atmosfera ideal da cena, os atores cantam, declamam, gesticulam harmoniosamente; do outro lado estendem-se um abismo de luz vaga e um espaço circular abarrotado de figuras humanas em todos os níveis: de um lado, o lustre; de outro, o público.



Duas mulheres em crinolina, num café de Istambul



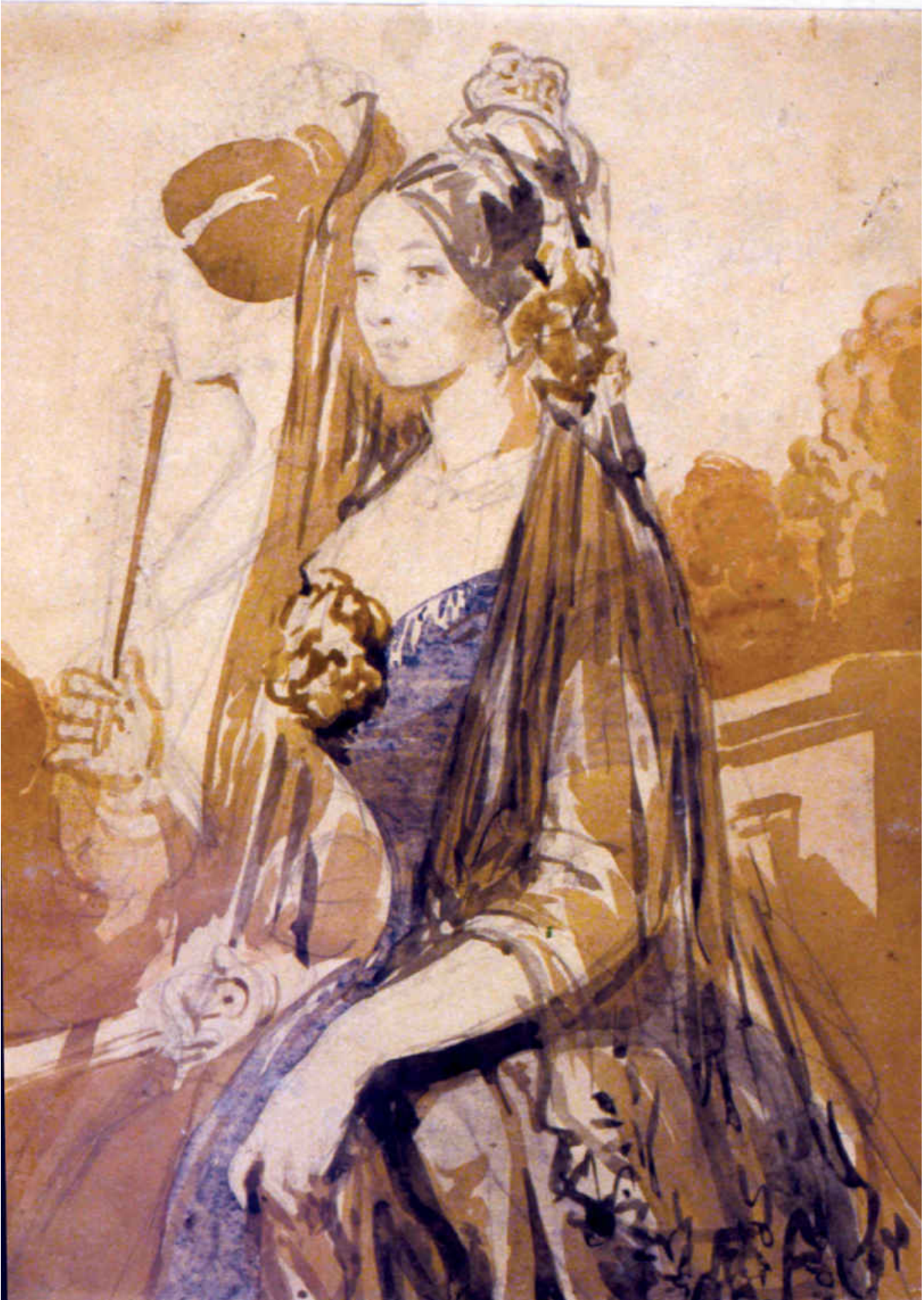
Retrato equestre do Imperador Napoleão III



Puerta del Sol, Madri



Revista diante do Palácio Real, Madri





Duas espanholas vistas a meio-corpo

Os movimentos populares, os clubes e as solenidades de 1848 forneceram igualmente ao Sr. G. uma série de composições pitorescas das quais a maior parte foi reproduzida pelo *Illustrated London News*. Há alguns anos, após uma estada na Espanha, muito produtiva para o seu talento, ele compôs um álbum de mesma natureza, do qual não vi senão alguns fragmentos. A facilidade com a qual ele dá ou empresta seus desenhos expõem-no frequentemente a perdas irreparáveis.

VIII. O militar

Para definir uma vez mais o gênero de temas preferidos pelo artista, diremos que é *a pompa da vida*, tal como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado; a pompa da vida militar, da vida elegante, da vida galante. Nosso observador está sempre pontualmente a postos onde quer que corram, profundos e impetuosos, os desejos: nos Orenocos do coração humano, na guerra, no amor, no jogo; onde quer que se agitem as festas e as ficções que ponham em cena esses importantes fatores de felicidade e de infortúnio. Mas ele mostra uma predileção muito acentuada pelo militar, pelo soldado, afeição, acredito, que provém não apenas das virtudes e das qualidades que, originando-se na alma do guerreiro, transparecem forçosamente em sua atitude e em seu rosto, mas também do adereço vistoso com que sua profissão o recobre. O Sr. Paul de Molènes escreveu algumas páginas tão encantadoras quanto sensatas sobre o coquetismo militar e sobre o sentido moral desses adereços fulgurantes com que todos os governos se comprazem em cobrir as suas tropas. O Sr. G. certamente subscreveria estas linhas.

Já falamos da beleza própria de cada época e observamos que cada século tinha, por assim dizer, sua graça pessoal. A mesma observação pode ser aplicada às profissões; cada uma delas extrai sua beleza exterior das leis morais às quais está submetida. Nalgumas, essa beleza será marcada pela energia; noutras, carregará os sinais visíveis do ócio. É como que o emblema do caráter, a estampa da fatalidade. O militar, considerado de maneira geral, tem sua beleza, como o dândi e a mulher galante têm a sua, de um gosto

essencialmente diferente. Não se estranhará que eu deixe de fora as profissões em que um exercício exclusivo e violento deforma os músculos e deixa no rosto a marca da servidão. Acostumado ao inesperado, o militar dificilmente se surpreende. O signo particular da beleza será, pois, aqui, uma imperturbabilidade marcial, uma singular mescla de placidez e audácia; trata-se de uma beleza que provém da necessidade de estar preparado para morrer no próximo minuto. Mas o rosto do militar ideal deverá estar marcado por uma grande simplicidade; pois, vivendo em comum, tal como os monges e os estudantes internos, habituados a deixar as preocupações cotidianas da vida aos cuidados de uma paternidade abstrata, os soldados são, em muitas coisas, tão simples quanto as crianças; e, tal como as crianças, uma vez o dever cumprido, divertem-se com facilidade, com inclinação para as diversões violentas. Não creio que exagero ao afirmar que todas essas considerações morais brotam naturalmente dos croquis e das aquarelas do Sr. G. Não falta aí nenhum tipo militar e são, todos, captados com uma espécie de alegria apaixonada: o velho oficial de infantaria, sério e triste, castigando, com sua obesidade, o cavalo; o formoso oficial de estado-maior, a cintura apertada, balançando os ombros, inclinando-se sem timidez sobre a poltrona das damas e que, visto de costas, faz pensar nos mais esbeltos e elegantes insetos; o zuavo e o artilheiro colonial, deixando transparecer no porte um traço excessivo de audácia e de independência e como que um sentimento mais vivo de responsabilidade pessoal; a desenvoltura ágil e alegre da cavalaria ligeira; a fisionomia vagamente professoral e acadêmica dos corpos especiais, como a artilharia e a engenharia, frequentemente confirmada pelo aparato pouco guerreiro dos óculos: nenhuma dessas nuances, nenhum desses modelos são descuidados e são, todos, sintetizados, definidos, com o mesmo amor e o mesmo espírito.

Tenho diante dos olhos, neste momento, uma dessas composições de uma aparência geral verdadeiramente heroica, que representa uma cabeça de coluna de infantaria; talvez esses homens estejam voltando da Itália e tenham feito uma parada em homenagem ao entusiasmo da multidão; talvez estejam no fim de uma longa marcha pelas estradas da Lombardia; não sei. O que é visível, plenamente inteligível, é o caráter firme, audacioso, na sua

tranquilidade mesma, de todos esses rostos curtidos pelo sol, pela chuva e pelo vento.

Vê-se perfeitamente, aqui, a uniformidade de expressão produzida pela obediência e pelas dores suportadas em comum, o ar resignado da coragem posta à prova pelo esforço prolongado. As calças arregaçadas e presas às polainas, os capotes consumidos pela poeira, levemente desbotados, todo o equipamento, enfim, adquiriu, ele próprio, a indestrutível aparência dos seres que voltam de longe e que viveram estranhas aventuras. Dir-se-ia que todos esses homens estão mais solidamente apoiados sobre as costas, mais firmemente instalados sobre os pés, com um aprumo maior que o dos outros homens. Se Charlet, que esteve sempre em busca desse tipo de beleza e que tantas vezes a encontrou, tivesse visto este desenho, teria ficado singularmente impressionado.



Oficial a cavalo, perfil direito



Batedor a galope

IX. O dândi

O homem rico, dedicado ao ócio e que, mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado, desde a juventude, a ser obedecido, aquele, enfim, que não tem outra profissão que não a da elegância, gozará sempre, em todas as épocas, de uma fisionomia diferente, inteiramente à parte. O dandismo é uma instituição vaga, tão bizarra quanto o duelo; tão antiga, pois dela César, Catilina, Alcibíades nos dão exemplos impressionantes; tão geral, pois Chateaubriand descobre-a nas florestas e às margens dos lagos do Novo Mundo. O dandismo, uma instituição à margem das leis, tem leis rigorosas a que estão estritamente submetidos todos os seus súditos,

quaisquer que sejam, aliás, a impetuosidade e a independência próprias de seu caráter.

Os romancistas ingleses têm, mais do que os outros, cultivado o romance da *high life*, e os franceses que, tal como o Sr. de Custine, pretenderam escrever especialmente romances de amor, tiveram, de início e muito judiciosamente, o cuidado de dotar seus personagens de fortunas suficientemente grandes para poderem pagar sem hesitação todas as suas fantasias, dispensando-os, em seguida, de qualquer profissão. Esses seres não têm outra ocupação a não ser a de cultivar a ideia do belo em sua pessoa, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar. Dispõem, assim, a seu bel-prazer e em grande quantidade, de tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. É, infelizmente, bem verdade que, sem tempo livre e sem dinheiro, o amor não passa de uma orgia de plebeu ou do cumprimento de um dever conjugal. Torna-se, em vez da atração ardente ou plena de fantasia, uma repugnante *utilidade*.

Se falo do amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos que se dedicam ao ócio. Mas o dândi não visa o amor como objetivo especial. Se falei de dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável às pessoas que fazem de suas paixões um culto; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante; ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é nem mesmo, como muitas pessoas pouco sensatas parecem acreditar, um gosto imoderado pela toalete e pela elegância material. Essas coisas não são, para o perfeito dândi, senão um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Assim, a seus olhos, obcecado, acima de tudo, por *distinção*, a perfeição da toalete está na simplicidade absoluta que é, de fato, a melhor maneira de se distinguir. Que é, pois, essa paixão que, transformada em doutrina, fez adeptos poderosos, essa instituição não escrita que formou uma casta tão ativa? É, antes de tudo, a necessidade ardente de se prover, dentro dos limites exteriores das conveniências, de uma certa originalidade. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo; que pode sobreviver até mesmo a tudo aquilo que se chama de ilusão. É o prazer de surpreender e a

satisfação orgulhosa de jamais se surpreender. Um dândi pode ser um homem que aparenta indiferença, talvez um homem que sofra; mas, nesse último caso, sorrirá, tal como fez o lacedemônio enquanto era roído pela raposa.¹⁰

Vê-se que, sob certos aspectos, o dandismo confina com o espiritualismo e com o estoicismo. Mas um dândi não pode nunca ser um homem vulgar. Se cometesse um crime, talvez não se sentisse degradado; mas se esse crime tivesse nascido de uma razão trivial, a desonra seria irreparável. Que o leitor não se escandalize com essa gravidade no frívolo e que se lembre de que existe grandeza em todas as loucuras, uma força em todos os excessos. Estranho espiritualismo! Para aqueles que são, ao mesmo tempo, seus sacerdotes e suas vítimas, todas as condições materiais complicadas às quais se submetem, desde a toaleta irretocável, a qualquer hora do dia e da noite, até aos mais arriscados movimentos do esporte, não passam de uma ginástica destinada a fortificar a vontade e a disciplinar a alma. Na verdade, eu não estava inteiramente errado em considerar o dandismo como uma espécie de religião. A mais rigorosa regra monástica, a ordem irresistível do *Velho da Montanha*,¹¹ que determinava que seus discípulos inebriados se suicidassem, não eram mais despóticas nem mais obedecidas do que essa doutrina da elegância e da originalidade que impõe, igualmente, a seus ambiciosos e humildes seguidores, homens muitas vezes cheios de ardor, de paixão, de coragem, de energia contida, a terrível fórmula: *Perinde ac cadaver!* [Como um cadáver!].¹²



Cavaleiros no Bois de Boulogne; fáeton na retaguarda

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões¹³ ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias, em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o

trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências; e o tipo do dândi encontrado pelo viajante na América do Norte não invalida, de maneira alguma, essa ideia: pois nada impede que se pense que as tribos que denominamos *selvagens* sejam os resquícios de grandes civilizações desaparecidas. O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia. Mas, desgraçadamente, a maré montante da democracia – que invade tudo e tudo nivela – afunda diariamente esses últimos representantes do orgulho humano e lança vagas de olvido sobre os traços desses prodigiosos mirmidões. Os dândis tornam-se, entre nós, cada vez mais raros, enquanto entre nossos vizinhos, na Inglaterra, o estado social e a constituição (a verdadeira, a que se exprime pelos costumes) deixarão, por muito tempo ainda, um lugar aos herdeiros de Sheridan, de Brummel e de Byron, desde que, no entanto, se apresente quem deles seja digno.

O que pode ter parecido ao leitor uma digressão não o é, na verdade. As considerações e os devaneios morais que surgem dos desenhos de um artista são, em muitos casos, a melhor tradução que o crítico pode fazer deles; as sugestões fazem parte de uma ideia-matriz, e, ao mostrá-las em sucessão, é possível fazer com que ela se deixe adivinhar. Preciso dizer que o Sr. G., quando esboça no papel um de seus dândis, confere-lhe sempre um caráter histórico ou, ousaria dizer, se não se tratasse do tempo presente e de coisas geralmente consideradas como divertidas, até mesmo lendário? E é precisamente essa suavidade nos gestos, essa segurança nas maneiras, essa simplicidade no ar de dominação, esse modo de vestir uma casaca e de conduzir um cavalo, essas atitudes sempre tranquilas, mas reveladoras de uma certa força, que, quando nosso olhar descobre um desses seres privilegiados nos quais o belo e o temível se confundem tão misteriosamente, nos fazem pensar: “Eis aqui, talvez, um homem rico; mais provavelmente, porém, um Hércules sem emprego”.

O caráter de beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que provém da inabalável resolução de não se deixar emocionar; dir-se-ia que se trata de um fogo latente que se deixa adivinhar – que poderia vir a brilhar, mas não quer. É o que se expressa com perfeição nessas imagens.

X. A mulher

O ser que é, para a maioria dos homens, a mais viva das fontes, e mesmo, digamo-lo, para vergonha das volúpias filosóficas, dos mais duradouros prazeres; o ser para o qual – ou em benefício do qual – tendem todos os seus esforços; esse ser terrível e incomunicável como Deus (com a diferença de que o infinito não se comunica porque cegaria e esmagaria o finito, enquanto o ser de que falamos não é incompreensível senão, talvez, porque nada tem a comunicar); esse ser no qual Joseph de Maistre via um *belo animal* cujas graças alegravam e tornavam mais fácil o jogo sério da política; para o qual e pelo qual se fazem e se desfazem as fortunas; para o qual, mas sobretudo *pelo qual* os artistas e os poetas compõem suas mais delicadas joias; do qual advêm os mais debilitantes prazeres e as mais fecundas dores; a mulher, numa palavra, não é apenas para o artista em geral, e para o Sr. G. em particular, a fêmea do homem. É, antes, uma divindade, um astro, que preside todas as concepções do cérebro masculino; é uma resplandecência de todas as graças da natureza condensadas num único ser; é o objeto da mais viva admiração e curiosidade que a moldura da vida pode oferecer ao espectador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, fascinante, que mantém os destinos e as vontades pendentes de seus olhares. Não é, digo eu, um animal cujos membros, corretamente combinados, proporcionam um exemplo perfeito de harmonia; não é nem mesmo o tipo de beleza pura, tal como pode ser sonhado pelo escultor nas suas mais severas meditações; não, isso ainda não seria suficiente para explicar seu misterioso e complexo fascínio. De nada nos servem, nesse caso, Winckelman e Rafael; e estou certo de que o Sr. G., apesar de toda a extensão de sua inteligência (que não se tome isso como ofensa), deixaria de lado uma peça da estatuária antiga, se contemplá-la lhe custasse a oportunidade de saborear um retrato de Reynolds ou de Lawrence. Tudo o que enfeita a mulher, tudo o que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela; e os artistas que se dedicaram particularmente ao estudo desse ser enigmático são tão fascinados por tudo o que constitui o *mundus muliebris* [universo feminino] quanto pela mulher em si. A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não apenas em seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas

enormes e rutilantes nuvens de pano em que se envolve e que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que serpenteiam pelos seus braços e pelo seu pescoço, que juntam seus lampejos ao fogo de seus olhares ou que tagarelam baixinho aos seus ouvidos. Qual poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma bela mulher, separá-la de sua vestimenta? Qual homem, na rua, no teatro, no bosque, não desfrutou, da maneira mais desinteressada, de uma toailete¹⁴ habilmente composta, e não guardou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem ele pertencia, fazendo, assim, dos dois, mulher e vestido, uma totalidade indivisível? É o momento, parece-me, de voltar a certas questões relativas à moda e aos adereços, apenas sugeridos no começo deste estudo, e de vingar a arte da toailete das calúnias absurdas de que a cobrem certos amantes bastante equívocos da natureza.



Mulher com leque

XI. Elogio da maquilagem

Há uma canção, tão trivial e inepta que talvez não devesse ser citada num trabalho com alguma pretensão de seriedade, mas que traduz muito bem, num estilo de escritor de *vaudeville*, a estética das pessoas que não pensam. *La nature embellit la beauté!* [A natureza embeleza a beleza!] É de se presumir que o poeta, se conseguisse falar em francês, teria dito: *La simplicité embellit la beauté!* [A simplicidade embeleza a beleza!],¹⁵ que é o equivalente desta *verdade*, de um gênero totalmente inesperado: O *nada* embeleza o existente.¹⁶

A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção de moral vigente no século dezoito. A natureza foi tomada, nesse período, como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis. Não foi pouco o que a negação do pecado original contribuiu para a cegueira dessa época. Se, contudo, nos limitarmos a simplesmente fazer referência ao fato visível, à experiência de todas as épocas e à *Gazette des Tribunaux*, veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, isto é, que ela *compele* o homem a dormir, a beber, a comer e a se proteger, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela, igualmente, que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo, a torturá-lo; pois, tão logo saímos da ordem das necessidades e das precisões, para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza não pode aconselhar senão o crime. É essa infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a polidez nos impedem explicitar. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que manda que alimentemos parentes pobres e enfermos. A natureza (que nada mais é do que a voz de nosso interesse) nos manda abatê-los. Passem em revista, analisem tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural: não encontrarão nada que não seja terrível. Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano adquiriu no ventre de sua mãe, é de origem natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, pois foram necessários, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas, para ensiná-la à humanidade animalizada; virtude que o homem, *sozinho*, fora incapaz de descobrir. O mal faz-se sem esforço, *naturalmente*, e por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo quanto digo a

respeito da natureza, como má conselheira em matéria de moral, e da razão, como verdadeiramente redentora e reformadora, pode ser transposto para a ordem do belo. Sou, assim, levado a ver os adereços como uma das marcas da nobreza primitiva da alma humana. As raças que nossa civilização, confusa e pervertida, facilmente considera como selvagens, com um orgulho e uma fatuidade absolutamente ridículos, incluem, no mesmo nível da criança, a elevada espiritualidade da toalete. O selvagem e o *baby* dão provas, por seu desejo ingênuo pelo que brilha, pelas plumagens multicores, pelos panos furta-cores, pela majestade superlativa das formas artificiais, de sua aversão ao real e demonstram, assim, sem o saberem, a imaterialidade de sua alma. Infeliz daquele que, como Luís XV (que foi não o produto de uma verdadeira civilização, mas de uma recorrência de barbárie), leva a depravação ao ponto de não mais apreciar outra coisa que não a *natureza simples*!¹⁷ A moda deve, pois, ser considerada como um sintoma do gosto do ideal que sobrenada no cérebro humano por sobre tudo o que a vida natural aí acumula de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e continuada de reforma da natureza. Assim, tem-se sensatamente observado (sem se descobrir a razão) que todas as modas são cativantes, isto é, relativamente cativantes, cada uma delas constituindo um esforço novo, mais ou menos feliz, em direção ao belo, alguma aproximação de um ideal cujo desejo instiga continuamente o espírito humano insatisfeito. Mas se quisermos realmente apreciá-las, as modas não devem ser consideradas como coisas mortas; mais valeria admirar os molambos pendurados – molengos e inertes como a pele de São Bartolomeu¹⁸ – no armário de um brechó. É preciso imaginá-las vitalizadas, vivificadas pelas belas mulheres que as vestiram. Só assim o seu sentido e o seu espírito serão compreendidos. Se, pois, o aforismo “todas as modas são cativantes” choca-os como demasiadamente absoluto, digam, sem risco de erro: “todas foram legitimamente cativantes”.



Duas mulheres

A mulher tem todo o direito de se dedicar a parecer mágica e sobrenatural, o que constitui, inclusive, o cumprimento de uma espécie de dever; é preciso que ela surpreenda, que ela cativem; ídolo, ela deve dourar-se para ser adorada. Deve, pois, tomar de empréstimo de todas as artes os meios que lhe permitam pairar acima da natureza para melhor subjugar os corações e impressionar os espíritos. Pouco importa, desde que o êxito seja certo e o efeito sempre irresistível, que o truque e o artifício sejam conhecidos de todos. É nessas considerações que o artista-filósofo encontrará facilmente a legitimação de todas as práticas empregadas em todos os tempos pelas mulheres para consolidar e divinizar, por assim dizer, sua frágil beleza. Enumerá-las seria infundável; mas, para nos restringir ao que nossa época chama vulgarmente de *maquilagem*, quem não percebe que o uso do pó-de-arroz, tão estupidamente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer com que desapareçam da tez todas as manchas que a natureza aí humilhanamente espalhou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior? Quanto ao negro artificial que contorna o olho e ao rubro que realça a parte superior das faces, embora a sua utilização provenha do mesmo princípio, o da necessidade de ultrapassar a natureza, o resultado produzido tem como objetivo satisfazer uma necessidade completamente oposta. O rubro e o negro representam a vida, uma vida sobrenatural e excessiva; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e mais singular, dá ao olho uma aparência mais decidida, de janela aberta para o infinito; o rubro, que inflama as maçãs do rosto, realça ainda mais a claridade da pupila e junta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa.

Assim, se me faço compreender, a pintura do rosto não deve ser empregada com o objetivo vulgar, inconfessável, de imitar a bela natureza e de rivalizar com a juventude. Observou-se, aliás, que o artifício não embeleza a feiura e não pode servir senão à beleza. Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza? A maquilagem não tem por que se esconder nem evitar se deixar adivinhar; ela pode, ao contrário, exhibir-se, se não com afetação, ao menos com uma espécie de candura.

Deixo, de bom grado, que aqueles aos quais sua pesada gravidade impede de buscar o belo até nas suas mais diminutas manifestações riem de minhas reflexões e que ressaltem sua pueril solenidade; o seu julgamento austero em nada me afeta: contentar-me-ei em dele recorrer junto aos verdadeiros artistas, bem como junto às mulheres, que receberam, ao nascer, uma centelha desse fogo sagrado com que gostariam de se iluminar por inteiro.

XII. As mulheres e as moças

Assim, o Sr. G., tendo imposto a si próprio a tarefa de buscar e explicar a beleza na *modernidade*, naturalmente representa mulheres extremamente enfeitadas e embelezadas por todas as pompas artificiais, seja qual for a divisão da sociedade a que pertençam. Aliás, na coleção de suas obras, tal como na agitação da vida humana, as diferenças de casta e de raça, qualquer que seja o aparato de luxo com o qual se apresentam, saltam imediatamente aos olhos do espectador.

Num certo momento, atingidas pela claridade difusa de uma sala de espetáculo, recebendo e rebatendo a luz com os seus olhos, as suas joias, as suas espáduas, surgem, resplandecentes como retratos, no camarote que lhes serve de moldura, moças da melhor sociedade. Umas, graves e sérias; outras, loiras e vaporosas. Umas exibem, com indiferença aristocrática, um colo precoce; outras mostram, com candura, um busto de mancebo. Elas têm um leque junto à boca, o olhar vago ou fixo; elas são teatrais e solenes como o drama ou a ópera que fingem ouvir.

Num outro, vemos, passeando preguiçosamente pelas alamedas dos jardins públicos, famílias elegantes – as mulheres deixando-se levar, com ar tranquilo, pelos braços de maridos de aspecto robusto e feliz, revelando uma fortuna consolidada e satisfação consigo mesmos. Aqui, a aparência opulenta substitui a distinção sublime. Meninas magrelas, de saíotes rodados, parecendo, por seus gestos e atitudes, verdadeiras mulherzinhas, pulam corda, brincam com arcos ou fazem de conta que visitam, em plena praça, uma a casa da outra, repetindo, assim, a comédia doméstica representada pelos pais.

Emergindo de um mundo inferior, orgulhosas por aparecer, enfim, sob as luzes da ribalta, moças dos teatros menores, franzinas, frágeis, adolescentes ainda, fazem balançar, sobre suas formas virginais e malsãs, roupagens absurdas, que não são de época alguma, mas que fazem a sua diversão.

À porta de um café, apoiando-se nas vidraças iluminadas pela luz que vem de todos os lados, exhibe-se um desses imbecis que tem a elegância fabricada pelo alfaiate, e a cabeça, pelo barbeiro. A seu lado, os pés apoiados no indispensável banquinho, está sentada sua amante, uma consumada doidivanas, à qual não falta quase nada (um quase nada que é quase tudo: a distinção) para parecer uma grande dama. Tal como seu belo companheiro, ela tem toda a abertura de sua pequena boca ocupada por um enorme charuto. Esses dois seres não pensam. Será certo que ao menos enxergam? Só se, narcisos da imbecilidade, estiverem olhando a multidão como um rio que lhes devolve a imagem. Na realidade, existem mais para o prazer do observador do que para o próprio.

Eis que agora abrem suas galerias plenas de luz e de movimento esses Valentinós, esses Casinos, esses Prados¹⁹ (antigamente, Tivolis, Idalies, Folies, Paphos), essa mistura de gente em que a exuberância da juventude desocupada tem livre curso. Mulheres que exageraram a moda, ao ponto de alterar-lhe a graça e destruir-lhe a intenção, varrem majestosamente o assoalho com a cauda de seus vestidos e a ponta de seus xales; elas vão, elas vêm, passam e voltam a passar, arregalando o olho com um espanto como o dos animais, dando a impressão de nada verem, mas tudo examinando.

Sobre o fundo de uma luz infernal ou sobre um fundo de aurora boreal, rubro, alaranjado, sulfuroso, rosa (o rosa revelando uma ideia de êxtase na frivolidade), às vezes violeta (cor preferida das abadessas, brasa que se extingue por detrás de uma cortina anil), sobre esses fundos mágicos que imitam de diversas maneiras os fogos de Bengala, eleva-se a imagem variada da beleza equívoca. Aqui majestosa, ali leve; ora esbelta – franzina até –, ora ciclópica; ora pequena e borbulhante, ora pesada e monumental. Ela inventou uma elegância provocante e bárbara, ou então tem como alvo, com maior ou menor sorte, a simplicidade que, num mundo melhor, seria a regra. Ela se adianta, desliza, dança, rodopia, com a sua carga de saiotos bordados que lhe servem, ao mesmo tempo, de pedestal e de elemento de equilíbrio;

ela dispara o olhar por sob o chapéu, como um retrato em sua moldura. Ela é a perfeita representante da selvageria na civilização. Ela tem sua beleza, que lhe advém do Mal, sempre despida de espiritualidade, mas às vezes colorida por um cansaço disfarçado de melancolia. Ela aponta o olhar para o horizonte, como a ave de rapina; o mesmo alheamento, a mesma distração indolente e também, às vezes, a mesma atenção fixa. Espécie de boêmia errante nos confins de uma sociedade regular, a trivialidade de sua vida, que é uma vida de astúcia e de combate, fatalmente atravessa seu ostentoso envoltório e apresenta-se à superfície. Pode-se, com justiça, aplicar a ela estas palavras do mestre inimitável, La Bruyère: “Há em algumas mulheres uma grandeza artificial ligada ao movimento dos olhos, a um jeito de cabeça, à maneira de andar, mas que não passa disso”.²⁰



Discussões na rua



Operário e prostituta, discutindo, à porta



Cena de rua parisiense: fazendo o footing

As considerações relativas à cortesã podem, até certo ponto, ser aplicadas à atriz; pois também ela é uma criatura de ostentação, um objeto de prazer público. Mas, aqui, a conquista, a presa, é de natureza mais nobre, mais espiritual. Trata-se de obter o favor geral, não apenas pela pura beleza física, mas também por talentos da mais rara espécie. Se, por um lado, a atriz aproxima-se da cortesã, por outro, ela confina com o poeta. Não nos esqueçamos de que, para além da beleza natural e mesmo da artificial, existe em todos os seres uma idiosincrasia própria do ofício, uma característica que pode se traduzir fisicamente em feiura, mas também numa espécie de beleza profissional.



Duas mulheres, em crinolina



Duas mulheres, vestidas de azul, num café



Duas mulheres elegantes

Nessa imensa galeria da vida de Londres e da vida de Paris, encontramos os diferentes tipos da mulher errante, da mulher revoltada em todos os níveis: primeiro, a mulher galante, na flor da idade, com pretensões a ares aristocráticos, orgulhosa ao mesmo tempo da sua juventude e do seu luxo, no qual ela põe todo o seu talento e toda a sua alma, delicadamente erguendo, com dois dedos, uma larga fímbria do cetim, da seda ou do veludo que flutuam à sua volta, e posando à frente um pé pontiagudo, coberto por um sapato excessivamente enfeitado, que, ele só, seria o bastante para denunciá-la, não fora o realce um tanto vivo de toda a sua toailete; seguindo a escala, descemos até essas escravas que estão confinadas nessas espeluncas frequentemente decoradas como se fossem bares: umas infelizes colocadas sob a mais mesquinha tutela, nada possuindo de próprio, nem sequer o excêntrico adorno que é como que o condimento de sua beleza.

Entre essas, algumas, exemplos de uma fatuidade inocente e monstruosa, exibem nas frentes e nos olhos, audaciosamente erguidos, a felicidade evidente por existirem (na verdade, por quê?). Às vezes, elas descobrem, sem procurá-las, poses de uma audácia e de uma nobreza que encantariam o mais delicado escultor, se o escultor moderno tivesse a coragem e o espírito para buscar a nobreza onde ela estivesse, até mesmo na lama; outras vezes, mostram-se prostradas em desesperados gestos de tédio, em indolências de botequim, com um cinismo masculino, fumando cigarros para matar o tempo, com a resignação do fatalismo oriental; estendidas, atiradas sobre canapés, a saia curvada atrás e na frente, num duplo leque, ou penduradas, equilibrando-se, em banquinhos ou cadeiras; pesadas, sombrias, estúpidas, extravagantes, com os olhos vidrados pela aguardente e com a frente vincada pela inquietação. Chegamos ao último nível da espiral, à *fœmina simplex* do satírico latino.²¹ Logo vemos desenhar-se, sobre o fundo de uma atmosfera em que o álcool e o tabaco misturaram os seus vapores, a magreza doentia da tuberculose ou as formas redondas da adiposidade, essa terrível saúde da desocupação. Num caos brumoso e dourado, desconhecido das castidades carentes, agitam-se e retorcem-se ninfas macabras e bonecas vivas cujo olhar infantil deixa escapar uma claridade sinistra, ao mesmo tempo que, por detrás de um balcão cheio de garrafas de licor, recosta-se uma imensa megera, cuja cabeça, amarrada num lenço sujo que projeta sobre a parede a

sombra de suas pontas satânicas, faz pensar que tudo o que é devotado ao Mal está fadado a ter chifres.

Na verdade, não foi para agradar ao leitor nem para escandalizá-lo que desfilei diante de seus olhos tais imagens; num caso ou no outro, ter-lhe-ia faltado com o respeito. O que as torna preciosas e as consagra são os inumeráveis pensamentos que fazem brotar, geralmente severos e sombrios. Mas, se, por acaso, algum desavisado buscasse, nessas composições do Sr. G., espalhadas por quase toda parte, a oportunidade de satisfazer alguma curiosidade malsã, previno-o caridosamente de que nada encontrará aí que possa excitar uma imaginação doentia. Não encontrará nada além do vício inevitável, isto é, o olhar do demônio emboscado nas trevas, ou as espáduas de Messalina resplandecendo sob a luz do gás; nada além da arte pura, isto é, da beleza particular do mal, da beleza no horrível. E, inclusive, para repeti-lo de passagem, a sensação geral que emana de toda essa mescla é mais de tristeza do que de graça. O que constitui a beleza particular dessas imagens é sua fecundidade moral. Elas estão plenas de sugestões, mas de sugestões cruéis, duras, que minha pena, ainda que acostumada a se debater com as representações plásticas, talvez não tenha traduzido senão insuficientemente.



Dançarinas



Duas mulheres e militar

XIII. Os carros

Assim continuam, entrecortadas por inumeráveis ramificações, essas longas galerias da *high life* e da *low life*. Emigremos por alguns instantes para um mundo, se não puro, pelo menos mais refinado; respiremos perfumes, não mais salubres, talvez, porém mais delicados. Já disse que o pincel do Sr. G., como o de Eugène Lami, estava maravilhosamente preparado para representar as pompas do dandismo e a elegância da *lionnerie*.²² As atitudes do rico lhe são familiares; ele sabe, com um leve traço de pena e uma segurança que nunca falha, representar a firmeza de olhar, de gesto e de pose que, nos seres privilegiados, é o resultado da monotonia na felicidade. Nesta série particular de desenhos, reproduzem-se, sob inúmeros aspectos, incidentes do esporte, das corridas, das caçadas, dos

passeios pelos bosques, as *ladies* orgulhosas, as frágeis *misses*, conduzindo, com mão firme, corcéis de uma admirável pureza de forma, coquetes, brilhantes, eles próprios tão caprichosos quanto as mulheres. Pois o Sr. G. conhece não apenas o cavalo em geral, mas dedica-se, também, com sucesso, a exprimir a beleza individual dos cavalos. Ora são os momentos de parada e, por assim dizer, os acampamentos de inúmeras viaturas, de onde, de pé sobre os estofados, sobre os assentos, ou postados nos compartimentos superiores dos carros, jovens esbeltos e mulheres cobertas de roupas extravagantes, permitidas pela estação, assistem a alguma solenidade do turfe que se desenrola ao longe; ora um cavaleiro galopa graciosamente ao lado de uma caleche descoberta, e seu cavalo parece, à sua maneira, pelos meneios da cabeça, distribuir cumprimentos. O carro transporta, em trote acelerado, numa alameda listrada de sombra e luz, as beldades reclinadas como numa canoa, indolentes, escutando vagamente os galanteios que lhes chegam aos ouvidos e entregando-se preguiçosamente à aragem do passeio.



Duas elegantes num vitória

O casaco de pele ou a musselina chega-lhes até o queixo e transborda como uma onda pela janela. Os criados estão tesos e empertigados, inertes,

parecendo todos iguais; é sempre a efígie monótona e sem relevo do servilismo, pontual, disciplinada; sua característica consiste em não tê-la. Ao fundo, o bosque verdeja ou arde, salpica-se de luz ou sombreia, conforme a hora e a estação. Seus recantos cobrem-se de brumas outonais, de sombras azuis, de raios amarelos, de efulgências²³ rosadas, ou de afiados relâmpagos que rasgam a escuridão como golpes de sabre.

Se as inumeráveis aquarelas relativas à guerra do Oriente já não nos tivessem mostrado a força do Sr. G. como paisagista, estas de agora certamente seriam suficientes. Mas aqui não se trata mais das terras destroçadas da Crimeia, nem das margens teatrais do Bósforo; voltamos a encontrar aquelas paisagens familiares e íntimas que enfeitam o perímetro de uma grande cidade, em que a luz cria efeitos que um artista verdadeiramente romântico não pode desprezar.



Cavaleiro a galope e carro no Bois de Boulogne



Passeio no Bois de Boulogne, em carro fechado



Passeio no Bois de Boulogne, em fâeton, atrelado



Passeio nos Champs-Elysées



Passeio no Bois de Boulogne

Um outro mérito que não é ocioso mencionar aqui é o conhecimento notável dos arreios e da carroceria. O Sr. G. desenha e pinta um carro com o mesmo cuidado e a mesma facilidade com que um consumado pintor de marinhas desenha e pinta todo tipo de navio. Toda carroceria representada por ele é perfeitamente ortodoxa: cada elemento está no devido lugar, e não há nada a censurar. Seja qual for a maneira com que é posto em movimento, seja qual for a andadura com que é conduzido, um carro, tal como um navio, extrai do movimento uma graça misteriosa e complexa, muito difícil de ser sintetizada. O prazer que o olho do artista dele recebe é obtido, ao que parece, da série de figuras geométricas que esse objeto, navio ou carruagem, por si só tão complicado, engendra, sucessiva e rapidamente, no espaço.

Podemos apostar com segurança que, em poucos anos, os desenhos do Sr. G. se transformarão em arquivos preciosos da vida civilizada. As suas obras serão tão procuradas pelos entendidos quanto as dos Debucourt, dos Moreau, dos Saint-Aubin, dos Carle Vernet, dos Lami, dos Devéria, dos Gavarni, e de todos esses artistas refinados que, por não terem pintado senão o familiar e o belo, não deixam de ser, a seu modo, sérios historiadores. Vários deles até se apegaram ao belo e introduziram, às vezes, nas suas composições, um *style* clássico, estranho ao tema; muitos amenizaram, deliberadamente, os ângulos, amaciaram as asperezas da vida, amorteceram essas fulgurantes explosões. Menos hábil que eles, o Sr. G. tem um mérito profundo e que é muito próprio dele: ele cumpriu, deliberadamente, uma função que outros artistas desprezaram e que cabia sobretudo a um homem do mundo cumprir; ele buscou por toda parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar a *modernidade*. Frequentemente estranho, violento, excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da Vida.



Carro de Napoleão III



Três oficiais a cavalo



Militar a cavalo, a passo, perfil esquerdo



Passeio no Bois de Boulogne

O homem da multidão

Edgar Allan Poe

Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.

La Bruyère¹

Foi dito, acertadamente, a respeito de um certo livro alemão,² que “*er lasst sich nicht lesen*” – “ele não se deixa ler”. Há certos segredos que não se deixam contar. Os homens morrem à noite em seus leitos, apertando as mãos de fantasmagóricos confessores e olhando-os lastimosamente nos olhos – morrem com o coração em desespero e a garganta em convulsão, em virtude do caráter hediondo de mistérios que não *se dão* a revelar. Às vezes, lastimavelmente, a carga de horror que a consciência do homem sustenta é tão pesada que só na cova pode ser aliviada. Fica-se sem saber, pois, em que consiste a essência do crime.

Não faz muito tempo, próximo do fim de uma tarde de outono, encontrava-me sentado junto à *bow window*³ do Café D..., em Londres. Por alguns meses, estivera mal de saúde, mas estava já em convalescença e, com as forças recuperadas, encontrava-me agora num daqueles felizes estados de espírito que são precisamente o inverso do *ennui*, estados de espírito do mais intenso apetite, quando a névoa⁴ que cobre os olhos da mente – a $\text{ϕ}\chi\lambda\acute{\iota}\nu\ \zeta\ \rho\rho\acute{\alpha}\nu$ TM*phév* – se dissipa e o intelecto, eletrificado, supera sua condição cotidiana, na mesma medida com que a vívida – ainda que ingênua – razão de Leibniz supera a desvairada e frágil retórica de Górgias.⁵ O simples ato de respirar já era uma alegria; e eu extraía prazer até mesmo de muitas das fontes legítimas de dor. Sentia um interesse tranquilo, mas curioso, por tudo. Com um charuto na boca e um jornal sobre os joelhos, estivera me entretendo durante a maior parte da tarde, ora absorvendo-me nos anúncios;

ora observando a variada clientela presente no recinto; ora, ainda, vendo a rua através dos vidros esfumados.

É uma das principais avenidas da cidade e estivera bastante movimentada durante todo o dia. Mas à medida que escurecia, a afluência ia aumentando aos poucos; e no momento em que todos os lampiões se iluminaram, duas densas e contínuas correntes de gente passavam apressadamente diante da porta. Nunca estivera, nesse momento particular do entardecer, numa situação semelhante, e o agitado mar de cabeças humanas enchia-me, pois, de uma emoção deliciosamente nova. Deixei de lado, afinal, qualquer preocupação com as coisas que se passavam dentro do hotel e concentrei-me na contemplação da cena do lado de fora.

No início, minhas observações tomaram um rumo abstrato e generalizante. Eu contemplava os passantes em blocos e os considerava em seus aspectos coletivos. Logo, entretanto, desci aos pormenores, e comecei a observar com particular interesse as inumeráveis variedades de acessório, roupa, aparência, andar, rosto e expressão facial.

Os que passavam tinham, em sua maioria, um ar atarefado e confiante e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da aglomeração. Tinham as sobrancelhas franzidas e reviravam agitadamente os olhos; quando empurrados por algum companheiro de percurso, não mostravam qualquer sintoma de impaciência: arrumavam suas roupas e seguiam em frente, apressados. Outros, um grupo também numeroso, eram incansáveis em seus movimentos, tinham os rostos afogueados e falavam e gesticulavam sozinhos, como se se sentissem solitários, em virtude, exatamente, da densidade da companhia circundante. Quando retardadas em seu avanço, essas pessoas paravam repentinamente de resmungar, mas aumentavam a gesticulação, e aguardavam, com um sorriso ausente e exagerado nos lábios, a passagem daqueles que as retardavam. Quando acotoveladas, desmanchavam-se em vênias para com os ofensores, e pareciam absorvidas em confusão.

Não havia nada que diferenciasse, além do que descrevi, esses dois grandes grupos. Seus trajes eram do tipo que se chama, com precisão, de decente. Tratava-se, sem dúvida, de nobres, comerciantes, advogados, negociantes, corretores; de eupátridas e de gente comum; de homens

voltados para o ócio e de homens ativamente envolvidos em negócios próprios – em negócios de que eles mesmos se encarregavam. Não chamavam a minha atenção.

A facção dos funcionários de escritório saltava à vista; e nela eu conseguia distinguir duas notáveis divisões. Havia os funcionários iniciantes, das casas em ascensão – jovens cavalheiros de paletós apertados, sapatos reluzentes, cabelos engomados e narizes arrebitados. À parte um certo aprumo no modo de se conduzir que, à falta de melhor palavra, pode-se denominar *funcionarismo*, a atitude dessas pessoas parecia-me um exato fac-símile daquilo que tinha sido a perfeição do *bon ton* cerca de doze ou dezoito meses antes. Elas exibiam os modos, já abandonados, da pequena aristocracia – e essa é, creio, a melhor definição dessa categoria.



Passeio, duas mulheres e um homem

A divisão dos funcionários de nível superior das firmas sólidas – o “pessoal antigo e estável” – era inconfundível. Podiam ser reconhecidos pelas casacas e pelas calças de cor preta ou marrom, de caimento confortável; trajavam gravatas e coletes de cor branca, sapatos amplos e resistentes e meias ou polainas grossas. Eram, todos, levemente calvos, e a orelha direita, de tanto ser utilizada como suporte para a caneta, tinha, estranhamente, a ponta dobrada para fora. Observei que sempre tiravam ou colocavam o chapéu com ambas as mãos e que usavam relógios que pendiam de correntes de ouro não muito longas, do tipo sólido e antigo. Sua afetação era a da respeitabilidade – se é que realmente existe afetação que mereça tal honra.



Passeio na rua, mulher e dois homens

Havia muitos indivíduos de aparência impositiva, os quais facilmente percebi como pertencentes à raça dos refinados batedores de carteira dos quais todas as grandes cidades estão infestadas. Observava essa espécie de gente com uma enorme curiosidade, e era-me difícil imaginar como puderam alguma vez ser considerados cavalheiros até mesmo pelos próprios cavalheiros. O tamanho exagerado dos punhos de suas camisas, assim como o ar de atrevimento que exibiam, denunciavam-nos imediatamente.

Os jogadores profissionais, dos quais identifiquei um bom número, eram ainda mais facilmente reconhecíveis. Usavam as mais variadas roupas – desde o colete de veludo, o cachecol extravagante, a corrente dourada e os botões de filigrana dos irrecuperáveis vigaristas de feira,⁶ até às vestes escrupulosamente sóbrias e isentas de suspeita, próprias dos homens do clero. Distinguiam-se, todos, entretanto, por um certo tom de pele escuro e inexpressivo, pela opacidade nebulosa dos olhos e pela palidez dos lábios cerrados. Havia duas outras características que sempre me permitiam identificá-los: um tom de voz cautelosamente baixo e o polegar mais afastado que o comum dos outros dedos, chegando a formar com eles um ângulo reto. Muito frequentemente vi, em companhia desses espertalhões, um tipo de homem de hábitos diferentes, mas, ainda assim, gente da mesma laia, e que podiam ser definidos como cavalheiros que vivem de sua esperteza. Parece que se lançavam à pilhagem do público divididos em dois batalhões – o dos dândis e o dos militares. As principais características dos primeiros são as longas madeixas e os sorrisos; dos segundos, as casacas enfeitadas com alamares e os cenhos franzidos.

Descendo na escala do que se poderia chamar de nobreza, encontrei temas de especulação mais sombrios e mais profundos. Vi vendedores de rua judeus, com olhos de águia que faiscavam em rostos nos quais todas as outras características exibiam tão somente uma expressão de abjeta humildade; pedintes profissionais que faziam cara feia para pedintes de melhor aspecto que apenas o desespero tinha levado à noite em busca de caridade; inválidos frágeis e lívidos, sobre os quais a morte já estendera sua infalível garra, e que cambaleavam e se arrastavam através da massa humana, olhando, suplicantes, no rosto de cada um, como se em busca de alguma possibilidade de consolo, de alguma perdida esperança; jovenzinhas

modestas voltando para uma deprimente habitação, após uma longa e tardia jornada de trabalho, e se retraindo, mais lastimosas do que indignadas, diante dos olhares dos rufiões, embora o contato direto não pudesse ser evitado; mulheres da vida, de todos os tipos e de todas as idades: – a beleza inequívoca no auge da feminilidade, evocando a estátua de Luciano,⁷ por fora feita de mármore de Paros,⁸ por dentro recheada de detritos, – a leprosa em farrapos, repugnante e irremediavelmente perdida, – a bruxa velha, cheia de rugas, toda maquiada e coberta de joias, num último esforço de juventude, – a não mais que uma menina, de formas imaturas ainda, mas, em virtude de uma extensa associação com esse tipo de vida, hábil já nas temíveis artimanhas de aliciamento próprias do ofício e consumida pela cega ambição de ser considerada à altura das mais antigas que ela no vício; bêbados em quantidade e de difícil descrição, – alguns em trapos e frangalhos, cambaleantes, língua enrolada, rostos cobertos de feridas e olhos vidrados, – outros em trajes em bom estado, ainda que sujos, com uma certa empáfia, de lábios sensuais e grossos e rostos corados e robustos, – outros ainda cobertos com tecidos que uma vez foram bons e que ainda agora estavam escrupulosa e cuidadosamente escovados, – homens que caminhavam com um passo mais do que naturalmente firme e ágil, mas de semblantes horrivelmente pálidos, olhos terrivelmente desvairados e avermelhados, e que, enquanto, a passos largos, abriam caminho por entre a multidão, agarravam-se, com dedos trêmulos, a qualquer objeto que estivesse ao seu alcance; além desses todos, havia vendedores de doces, carregadores, entregadores de carvão, limpadores de chaminé; tocadores de realejo, exibidores de macacos amestrados, vendedores de cancioneiros ao lado de cantores; artesãos maltrapilhos e trabalhadores exaustos de todo tipo, todos cheios de uma vivacidade ruidosa e descontrolada que irritava intoleravelmente os ouvidos e provocava uma sensação dolorosa nos olhos.

À proporção que a noite avançava, aumentava também meu interesse pela cena; não apenas porque o aspecto geral da multidão se transformava fisicamente (seus traços mais delicados iam se retraindo com a retirada gradual da porção mais ordeira do povo, enquanto os mais rudes iam ganhando maior relevo, à medida que as altas horas faziam sair de seus esconderijos todas as espécies da infâmia), mas também porque os raios dos

lampiões a gás, débeis, a princípio, em sua luta com o dia agonizante, tinham agora, afinal, se imposto e lançavam sobre tudo um brilho intermitente e ofuscante. Estava tudo negro, mas deslumbrante – como o ébano com que se tem associado o estilo de Tertuliano.⁹

Os mirabolantes efeitos de luz compeliavam-me a examinar individualmente os rostos; e embora a rapidez com que aquele mundo de luz dançava diante da janela me impedisse dedicar mais do que um ligeiro olhar a cada face, ainda assim parecia que, no estado mental peculiar em que então me encontrava, eu podia, muitas vezes, ler, mesmo naquele breve intervalo de um rápido olhar, a longa história de muitos anos.

Com a cabeça encostada à vidraça, estava, pois, ocupado em escrutinar a turba, quando, subitamente, um semblante (o de um homem velho e decrépito, com uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade) entrou no campo de minha visão – um semblante que, por causa da impressionante peculiaridade de sua expressão, imediatamente prendeu e absorveu toda a minha atenção. Nunca tinha visto antes qualquer coisa que se assemelhasse, ainda que remotamente, àquela expressão. Lembro-me muito bem de que meu primeiro pensamento, ao contemplá-lo, foi o de que Retszch,¹⁰ se o tivesse visto, teria claramente preferido esse homem às suas próprias encarnações artísticas do demônio. Enquanto me esforçava, durante o breve minuto de meu singular exame, por elaborar alguma análise do significado que me estava sendo comunicado, surgiram, em minha mente, de maneira confusa e paradoxal, as ideias de um enorme poder mental, de prudência, de penúria, de avareza, de frieza, de maldade, de sede de sangue, de triunfo, de júbilo, de um imenso pavor, de um intenso e extremo desespero. Senti-me singularmente arrebatado, perplexo, fascinado. “Que história espantosa”, disse para mim mesmo, “não estará escrita nesse coração!” Veio-me, então, o incontrolável desejo de não perder o homem de vista – de saber mais sobre ele. Vestindo apressadamente o casaco e apanhando o chapéu e a bengala, encaminhei-me para a rua e abri caminho por entre a multidão, na direção que o tinha visto tomar, pois já tinha desaparecido. Com certa dificuldade, avistei-o, afinal; aproximei-me dele e o segui de perto, mas cautelosamente, de maneira a não chamar a sua atenção.

Tinha agora uma boa oportunidade para examinar a sua pessoa. Era de pequena estatura, muito magro e, aparentemente, muito débil. Suas roupas eram, em geral, sujas e rasgadas; mas quando ele ficava, uma vez ou outra, sob o forte clarão de uma luz, eu percebia que o linho que trajava, embora sujo, era de uma bela textura; e minha visão me enganava ou, através de uma fenda no rocló, todo abotoado e evidentemente de segunda mão, que o envolvia, vislumbrei um diamante e também uma adaga. Essas observações aguçaram a minha curiosidade, e resolvi seguir o estranho aonde quer que ele fosse.

Era já noite cerrada e uma neblina grossa e úmida pairava sobre a cidade, não demorando por se transformar numa grossa e persistente chuva. Essa mudança de tempo teve um estranho efeito sobre a multidão que, como um todo, tomada de uma nova agitação, logo desapareceu embaixo de um mundo de guarda-chuvas. A hesitação, os encontrões e o murmúrio multiplicaram-se por dez. De minha parte, não dei muita importância à chuva – uma antiga febre, em tocia no meu organismo, fazia da umidade um prazer mais do que arriscado. Pondo um lenço sobre a boca, continuei andando. Por cerca de meia hora, o velho continuou avançando, com certa dificuldade, ao longo da grande avenida, enquanto eu o seguia, quase encostando nele, com medo de perdê-lo de vista. Sem nunca, uma vez sequer, ter voltado sua cabeça para olhar para trás, ele não me via. Em algum momento, entrou numa rua transversal que, embora cheia de gente, não estava tão repleta quanto a via principal que ele deixara. Tornava-se evidente, aqui, uma mudança em sua atitude. Caminhava mais devagar e com menos propósito do que antes – com mais hesitação. Ele atravessava e voltava a atravessar a rua, repetidamente, sem objetivo aparente; e o ajuntamento era ainda tão grande que, a cada um desses movimentos, eu era obrigado a segui-lo muito de perto. Era uma rua estreita e comprida, e ele continuou por ela por quase uma hora, durante a qual a quantidade de transeuntes gradualmente reduzira-se para o número que é comumente visto ao meio-dia na Broadway, perto da avenida Park – tão grande é a diferença existente entre uma multidão londrina e outra, da mais populosa cidade americana. Uma segunda virada levou-nos a uma praça fartamente iluminada e transbordante de vida. A atitude primitiva do estranho voltou a aparecer. O

queixo caía-lhe sobre o peito, enquanto, sob o cenho franzido, os olhos se moviam descontroladamente em todas as direções, para se deter sobre aqueles que o rodeavam. Ele apressava o passo, com firmeza e perseverança. Fiquei surpreso, entretanto, quando vi que, após ter dado a volta em redor da praça, ele mudava de direção e voltava sobre seus passos. Fiquei ainda mais perplexo ao vê-lo fazer o mesmo caminho várias vezes – numa delas, ao se voltar num movimento brusco, quase me surpreendendo.

Gastou, nesse exercício, mais uma hora, ao fim da qual estávamos bem menos sujeitos a interrupções por parte dos transeuntes do que antes. A chuva caía forte; o ar esfriava; e as pessoas retiravam-se para suas casas. Com um gesto de impaciência, o caminhante sem rumo entrou numa viela comparativamente deserta. A extensão dessa rua, que era de cerca de um quarto de milha, ele a percorreu aceleradamente, com uma agilidade que jamais imaginara ver em um homem dessa idade e que me causou enorme dificuldade em persegui-lo. Em poucos minutos tínhamos chegado a um imenso e agitado mercado, com cujas lojas o estranho parecia bastante familiarizado, e no qual sua primitiva atitude tornou-se, outra vez, evidente, à medida que abria caminho, aproximando-se e afastando-se, sem qualquer propósito, por entre o ajuntamento de compradores e vendedores.

Durante a hora e meia, mais ou menos, que passou nesse lugar, foi preciso muito cuidado de minha parte para não perdê-lo de vista sem chamar-lhe a atenção. Por sorte, eu estava de galochas e podia mover-me em perfeito silêncio. Em nenhum momento ele percebeu que eu o observava. Ele entrava numa loja após a outra, sem perguntar o preço de nada, sem falar qualquer palavra, e contemplava todos os objetos com um olhar ausente e desorientado. Eu estava agora inteiramente perplexo com o seu comportamento e firmemente decidido a não deixá-lo enquanto não satisfizesse, em alguma medida, minha curiosidade a seu respeito.

Um estridente relógio batia as onze horas: o público abandonava rapidamente a feira. Um vendedor, enquanto fechava as portas, deu um empurrão no velho: percebi um forte estremecimento percorrer-lhe instantaneamente o corpo. Ele se precipitou em direção à rua, olhou ansiosamente ao seu redor por um instante e depois correu com uma rapidez incrível por uma fileira de ruelas tortuosas e desertas até que desembocamos,

uma vez mais, na grande avenida da qual havíamos partido – a mesma do Hotel D... Ela não tinha mais, entretanto, o mesmo aspecto. Estava ainda iluminada pelas luzes a gás; mas a chuva caía com toda força e havia poucas pessoas à vista. O estranho empalideceu. Deu, taciturnamente, alguns passos pela antes conturbada avenida; depois, com um profundo suspiro, voltou-se na direção do rio e, embrenhando-se numa grande variedade de caminhos tortuosos, ressurgiu, finalmente, à frente de um dos principais teatros. Estava perto da hora de fechar, e a massa de público se precipitava em direção às saídas. Percebi o velho ofegar, como se lhe faltasse o fôlego, enquanto se jogava no meio da multidão; mas parecia-me que a intensa agonia de seu semblante tinha, em alguma medida, diminuído. Sua cabeça caíra novamente sobre o peito; sua aparência era a mesma da primeira vez que eu o tinha visto. Observei que tinha agora tomado a mesma direção da maioria do público – mas, de modo geral, eu não conseguia compreender a arbitrariedade de suas ações.

Prostitutas descendo de uma caleche, Nápoles





Proxeneta e prostituta, discutendo, à porta



Temporada londrina, saída a convite da Rainha, cupê urbano

À medida que avançava, o povo na rua ia rareando, e sua aflição e indecisão primitivas voltaram a aparecer. Por algum tempo, seguiu de perto um ruidoso e alegre grupo de dez ou doze pessoas; mas esse número foi aos poucos diminuindo até que apenas três ficaram juntas, numa viela estreita, sombria e pouco frequentada. O estranho se deteve e por um momento pareceu imerso em seus pensamentos; depois, dando evidentes mostras de agitação, enveredou rapidamente por um caminho que nos levou até ao limite da cidade, em meio a regiões bastante diferentes das que tínhamos até então atravessado. Tratava-se do bairro mais turbulento de Londres, no qual tudo exibía as piores marcas da mais deplorável pobreza e do mais irremediável crime. À fraca luz de um ou outro lampião, viam-se habitações de madeira espigadas, envelhecidas, carcomidas, prestes a cair, espalhadas por tantas e tão aleatórias direções que era difícil identificar algo que ao menos se assemelhasse a uma passagem entre elas. As pedras do calçamento estavam desarrumadas, tendo sido deslocadas de seu lugar primitivo pela grama que crescia em abundância. Uma imundície horrível se decompunha

nos esgotos entupidos. Toda a atmosfera estava impregnada de desolação. Entretanto, à medida que avançávamos, os sons da vida humana renasciam aos poucos, mas perceptivelmente e, ao fim, viam-se grandes grupos das pessoas mais abandonadas da população de Londres dando voltas de um lado para o outro. O ânimo do velho voltou a dar sinais de vida, como um lampião prestes a dar seu último suspiro. Uma vez mais, ele avançou a passos largos e ágeis. Subitamente, ao dobrarmos uma esquina, um clarão de luz atingiu em cheio os nossos olhos e nos encontramos frente a um dos enormes templos suburbanos da Intemperança – um dos palácios do demônio Gim.¹¹

Era já quase o romper da aurora; mas um grande número de infelizes ébrios ainda se apertava diante da imponente porta, procurando entrar ou sair. Com um agudo grito de alegria, o velho forçou a entrada, retomou imediatamente sua postura primitiva e andou para lá e para cá, sem objetivo aparente, em meio à turba. Não fazia muito tempo, entretanto, que estava ocupado nesse movimento, quando um atropelo em direção à saída assinalou que o dono estava fechando as portas por aquela noite. Foi algo maior que desespero o que então percebi no semblante da singular criatura que eu tinha tão obstinadamente observado. Ele não hesitou, entretanto, em seu rumo: com uma incontrolável energia, refez imediatamente os seus passos, em direção ao centro da portentosa Londres. Longa e rápida foi sua fuga, enquanto eu o seguia, na maior perplexidade, resolvido a não desistir de um exame pelo qual eu experimentava agora um interesse que me absorvia inteiramente. Enquanto avançávamos, o sol tinha nascido e quando atingimos, outra vez, a parte mais conturbada da populosa cidade, a rua do Hotel D..., havia uma aparência de agitação e atividade humana muito pouco inferior àquela que eu tinha visto na véspera. E, aqui, em meio à confusão que aumentava a cada momento, persisti, por um longo tempo, na perseguição ao estranho. Mas, como sempre, ele andou para cá e para lá e, durante o dia, não saiu da agitação daquela rua. E, à medida que as sombras do segundo final de tarde surgiam, sentia-me mortalmente cansado e, parando bem em frente do caminhante, olhei-o fixamente no rosto. Ele não acusou a minha presença, retomando sua solene caminhada, enquanto eu, parando de segui-lo, fiquei absorvido na minha meditação. “Este velho”,

disse eu, afinal, “é o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. *Ele é o homem da multidão*. Seria vão segui-lo; pois não devo mais procurar saber dele ou de seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais grosso que o *Hortulus Animae*, e talvez uma das grandes bênçãos de Deus seja a de que *er lasst sich nicht lesen*”.



Cupê urbano, à espera



Passeio em milord, no Bois de Boulogne





O pintor e o poeta

Jérôme Dufilho

O ensaio de Baudelaire, “O Pintor da Vida moderna”, inicialmente publicado no jornal *Figaro*, em 1863, tornou conhecida a arte de um certo Sr. G., abreviatura por detrás da qual o poeta supunha esconder a verdadeira identidade do pintor ali retratado: Constantin Guys. O artigo é o ponto culminante de uma extensa e profunda reflexão de Baudelaire, iniciada já em 1845, sobre a origem e a natureza do processo criativo.

Suas reflexões estéticas situam-se no cruzamento de uma série de motivações. Em primeiro lugar, há o acontecimento dos *Salões*, exposição bianual de pinturas, esculturas e desenhos realizada no *Salon Carré* do Louvre, propiciando-lhe uma oportunidade rara de análise e comparação da criação artística contemporânea e permitindo-lhe aperfeiçoar seu julgamento estético. Pressentindo a importância social de uma nova classe, a burguesia, ele entende que ela não assegurará seu poder se não se mostrar sensível ao belo. “É preciso que sejais capazes de perceber a beleza [...]. Podeis viver três dias sem pão; sem poesia, nunca” (OC II, p. 415). Há que educar as massas, papel principal do artista e da crítica de arte.

Além disso, em literatura, ao revelar aos franceses, já em 1852, a obra de Edgar Allan Poe, consagrando dezoito anos à tradução de seus contos e textos teóricos,¹ Baudelaire tem a oportunidade de aplicar alguns dos princípios estéticos desenvolvidos pelo escritor americano à sua crítica sobre pintura.

O ensaio sobre Guys, entretanto, não tem a mesma motivação desses outros empreendimentos: Baudelaire escreve-o independentemente de qualquer *Salão*, de qualquer exposição, de qualquer tipo de encomenda. À

medida que suas intenções evoluem ao longo do tempo, ele hesita entre algumas propostas para o título, cada uma delas refletindo alguma de suas principais preocupações estéticas.

Um dos títulos propostos, o simples “Guys”, sugere um estudo próximo dos que fizera anteriormente, focalizando um único pintor. Numa outra proposta, “Guys, pintor de costumes”, é uma categoria nova, a pintura de costumes, que é destacada, categoria da qual Guys faria parte, sozinho ou ao lado de outros pintores. Com um outro título, o breve “O Sr. G.”, Baudelaire pretende enfatizar a arte de um artista anônimo, com duas explicações possíveis para a concisão do título: trata-se de um artista extremamente modesto, mas tão conhecido que todos o reconhecerão imediatamente; ou então Baudelaire quer, com isso, simplesmente expressar sua intenção de teorizar sobre esse novo “belo”, independentemente de qualquer referência precisa. O título finalmente escolhido, “O Pintor da Vida moderna”, parece constituir uma solução intermediária: embora sem nomeá-lo, o artista é caracterizado de uma maneira singular. Vemos, assim, nessa breve passagem pelos diferentes títulos considerados por Baudelaire, todo o peso moral adquirido por Guys nesse período, bem como sua singularidade. Guys está situado para além da reprodução dos costumes de uma época: ele os pinta, ele os transcreve.

Para escrever o ensaio, Baudelaire dispõe de centenas de desenhos. Com a ajuda da arte do amigo Guys, percorre todos os lugares animados de Paris. Escuta e observa a sociedade parisiense nas inumeráveis transcrições gráficas que dela faz seu amigo Guys, vendo-a através dos olhos do pintor. Seria possível pensar, como faz Pichois (2002, p. 17), que “sem Baudelaire, Guys estaria todavia longe de obter o lugar verdadeiro que ainda não tem” e que “sem Guys, Baudelaire não seria inteiramente Baudelaire”?

Em “O Pintor da Vida moderna”, Baudelaire, valendo-se de uma nova forma de crítica, disseca a arte do Sr. G., destacando a sua absoluta originalidade. As seções se sucedem, autônomas, mas transmitindo claramente a sensação da profunda unidade da arte de um pintor anônimo. Em vez de um passeio pelas salas de uma exposição, o que ele propõe ao leitor é a descoberta metódica de um único pintor.

Seria possível atribuir a caracterização desenvolvida por Baudelaire nesse ensaio a algum outro artista contemporâneo? Seguramente que não. Guys é o primeiro a olhar a vida com esse olhar, ou seja, com o olhar de um explorador de fatos sociais “significativos para o público”, e a traduzi-la com essa mão, ou seja, “sem arte”. No contato com as lâminas desenhadas por Guy, Baudelaire toma consciência das limitações de suas análises estéticas anteriores.

Seu ponto de partida é a noção, já desenvolvida em sua atividade crítica anterior, de um belo constituído de duas partes: eterna, uma; transitória, a outra. O eterno, ou sem medida, sem nome, impalpável, poderia ser o anônimo Sr. G. O ensaio destaca-se, além disso, pelo desenvolvimento do conceito de “anonimato”, que serve de fundamento para a elaboração de sua teoria estética mais geral.

Mas não se trata apenas disso. Outros traços, revelados por Baudelaire, situam o Sr. G. à parte de outros artistas. Ele é a multidão, o número, pois, ingênuo como uma criança ou como um convalescente saído dos braços da morte, o Sr. G. funde-se à multidão, à multidão do “mundo inteiro”. O Sr. G. absorve a multidão na qual ele é *flâneur*, observador, artista e filósofo. Ele se exprime com uma linguagem desconhecida até então, a linguagem de uma multidão, pois não pertence a qualquer escola, sendo detentor de um vocabulário artístico original, que só foi adquirir já adulto. Guys é o único que reúne essa combinação de características, e Baudelaire, ao situá-lo para além de qualquer norma, atribui à sua arte o rótulo de “belo por essência”.



Passeio em milord



Operários e lorettes, discutindo num café

Baudelaire observa o processo de criação de Guys, verificando que ele mantém toda a magia contida nos “esboços” (OC II, p. 700), que já exprimem uma primeira ideia do belo, que é, em seguida, desenvolvida pelo pintor. As lâminas do Sr. G. demonstram o gênio criador do pintor da vida. Baudelaire qualifica os desenhos mais antigos como “garatujas primitivas” ou “esboços tenebrosos” (PVM, p. 22); os seguintes, como esboços perfeitos (PVM, p. 43). Ou seja, o crítico distingue, na produção de Guys, dois grupos de criações, demonstrações, ambos, de uma vontade e de uma imaginação superiores. Em seus primeiros trabalhos, o Sr. G. esforça-se, como uma criança, por fazer emergir a ideia do belo: o resultado não aparece imediatamente, mas ele acaba por obtê-lo, o mesmo acontecendo em todos os períodos de sua vasta produção. Cada uma de suas inúmeras lâminas transporta a alma em direção ao belo, em direção à beleza pura.

Mas quem é Guys, afinal? O que o torna tão diferente de outros artistas? É um dos primeiros a exercer o ofício de “Artista-Repórter”, título que lhe é atribuído pelo próprio jornal para o qual trabalha, *The Illustrated London News*,² o primeiro semanário ilustrado do mundo. Ele reflete a multidão. Dizendo-se “artista de contrabando”,³ percorre o mundo e observa a vida contemporânea, traduzindo-a para um público imenso. Ele vê e interpreta, enviando seus instantâneos a Londres, para serem reproduzidos em gravura sobre madeira. A multidão de leitores vê apenas a transcrição – anônima – de seus desenhos. Só Baudelaire e um outro amigo, o fotógrafo Nadar, têm conhecimento direto de seu verdadeiro gênio.

Esses inumeráveis desenhos são a própria materialização da arte do esboço. Cada uma das composições é sempre realizada no próprio local e cada lâmina é a expressão singular dessa arte. Duas constantes, entretanto, animam a sua produção: o uso do azul como cor dominante e a importância concedida ao tratamento da luz.

Baudelaire: avaliar o belo

A estética é uma preocupação vital para Baudelaire, tanto em literatura quanto no domínio da pintura. Para ele, o estudo do belo nada mais é do que o conhecimento do mundo.

Espírito voltado para a ideia de ordem e de hierarquia (OC II, p. 575), Baudelaire pensa que uma analogia universal governa tanto a humanidade quanto a natureza. Mas como definir o belo, numa obra de arte, na natureza ou na vida? Para isso, é preciso encontrar um método, uma escala de valores, perceptível para todos, e aplicável a todas as artes.



Caleche estacionada



Passeio a trote; um cavaleiro, duas moças e um oficial

A beleza pura é única; a luz é o ideal de qualquer vida. A expressão do belo, fenômeno da vida, é uma variável ligada ao tempo, ao clima, ao lugar, mas permanece globalmente análoga: não existe beleza absoluta, universal, mas uma variedade numa unidade global. Tudo está regulado por um jogo de analogias. Assim, a tradução pictórica da natureza fornece também uma ideia equivalente dos sons e dos perfumes. A arte exprime a ideia da harmonia original da natureza.

Baudelaire compreende, no curso de suas críticas, que o belo é estranho e que apenas ele pode propiciar o gosto do divino, do eterno, do intangível. O Belo é sempre surpreendente (OCII, p. 616) e produz sonho, felicidade: “ser surpreendido é uma felicidade; mas sonhar é também uma felicidade”, nas palavras de Poe, traduzidas por Baudelaire (OC II, p. 616).⁴ A arte não obedece a qualquer ordem moral, nem tampouco à Verdade, à Bondade, à Justiça ou à Realidade.

A obra de arte é, antes de tudo, ideia. A arte é um meio – para o artista e para o espectador – de se elevar ao belo, à beleza pura. A arte não pode ser a natureza: ela é diferente do natural, do real, do realismo. Baudelaire argumenta a favor da beleza do “sobrenaturalismo” (OC II, p. 586 e 596). O mundo criado marca os sentidos, impressiona, eleva, inspira a imaginação do espectador, “numa tendência fecunda e grávida de devaneio” (OC II, p. 636). Delacroix, por exemplo, “exprime o aspecto surpreendente das coisas [...]. É o infinito no finito” (OC II, p. 636).

A Natureza não é bela em si mesma: o belo exprime-se a partir do sentimento *atual* e da imaginação do artista. A paisagem, como todo fenômeno natural, é ocasião de reflexão, pesquisa de sentido, por meio da “comparação, da metáfora e da alegoria” (OC II, p. 660). Por que o tempo presente não conteria um belo particular, “da mesma forma que todos os fenômenos possíveis contêm algo de eterno e algo de transitório, de absoluto e de particular”? (OC II, p. 493). Ele pensa que a multidão, as “milhares de existências flutuantes”, exprimem um “maravilhoso”, uma “beleza e um heroísmo modernos” (OC II, p. 495). Nenhum dos artistas existentes é, entretanto, capaz de “compreender a vida moderna”. Baudelaire lamenta que não exista um pintor para destacar a poesia fantástica, “beleza tão paradoxal da solenidade natural de uma cidade imensa” (OC II, p. 667), beleza que

reside na mistura de graça e de crueldade da vida humana. A beleza emerge da natureza construída. Trata-se de apreender, por procedimento voluntário, seletivo, emotivo, momentos de vida no interior de uma natureza humanamente ordenada.

O artista ocupa um lugar social importante, pois, por sua linguagem, conduz o espectador à ideia do belo, ou seja, à luz, ao único, ao perfeito. Assim, com Delacroix, a pintura torna-se força de convicção para uma multidão, por suas cores, por suas formas enérgicas, pela harmonia musical de suas composições. Ela dá vida ao século, insuflando-lhe seus sonhos.

Baudelaire desenvolve uma outra ideia, fundamental também para Poe, a de “imaginação”. Para ele, “a Imaginação, de uma dupla natureza, fantasia e imaginação criadora” (OC II, p. 624), não provém senão da alma humana. Ela permite ao artista dispor das regras de seu ofício para interpretar a Natureza: decompor os elementos, reconstruir em vista de uma ideia, de um sonho, ou seja, em vista de sentido. Esse ato criador, próprio da parte criadora da imaginação, aproxima o artista do espírito divino, infinito. O artista compreende as analogias, por seu espírito divino, por seu cosmopolitismo, por sua imaginação aberta voluntariamente a tudo e a todos, graças a seu estado de “inocência” (OC II, p. 431).



Caleche, puxada por uma mula, à espera, Nápoles



Fáeton e cavaleiros no Bois de Boulogne

Na sua criação pictórica, o artista, tal como um feiticeiro, faz emergir seres sobrenaturais, capazes de provocar reações de sentimento ou de moral. Baudelaire avalia cada quadro de acordo com o seu “magnetismo” (OC II, p. 595): a emoção – ou “soma de ideias ou de devaneios” (OC II, p. 579) – percebida, a “primeira impressão” (OC II, p. 586), a “lembrança”. A beleza de um quadro não provém senão da individualidade do artista, de seu temperamento. Baudelaire julga que a distância entre o belo de uma ou outra das regiões do universo é a sua marca de identificação: a “variedade” ou “estranheza do belo” (OC II, p. 578). Duas obras diferem entre si apenas pelo grau de “estranheza” que exprimem.

O poeta-crítico define em que consiste a etapa essencial da criação: a “concepção de uma composição” (OC II, p. 625), momento muito rápido da expressão, a ser integrado num “meio colorido próprio”. Próxima da música, a arte do pintor colorista sustenta-se, graças à sua imaginação, na avaliação dos tons em geral relativamente ao “tom particular que governa os outros”, para atingir a “harmonia geral” (OC II, p. 626), que deve ser permanentemente preservada. “Um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o

gerou deve ser produzido como um mundo [...]. Assim, um quadro produzido harmonicamente consiste em uma série de quadros superpostos, em que cada nova camada dá ao sonho mais realidade e faz com que ele avance um grau em direção à perfeição (OC II, p. 626).”

“O Pintor da Vida moderna”: a estética da arte de Guys

Guys é Artista-Repórter: ele ocupa um lugar particular no mundo jornalístico, mas está fora do mercado de arte da época. Repórter, ele se junta, para sobreviver, aos *penny-a-liners* (CUCHEVAL-CLARIGNY, p. 180-182), escritores pagos a dois centavos por linha, à espreita dos menores acidentes, roubos, crimes ou incêndios. O fato de ser artista é algo que torna ainda mais instável seu *status* social e reforça sua busca de anonimato. Guys está igualmente persuadido de que é desconhecido: ele não tem nenhuma relação direta com o público que aprecia as gravuras feitas a partir de seus desenhos.



Essa situação servirá de base para o vínculo entre Baudelaire e Guys. Por analogia, Baudelaire descobre a novidade que ele pressentia, um artista que é também ator social, mas situado fora do meio artístico ambiente, independente, uma situação que ele próprio reivindica e cultiva. Será que Baudelaire, ao formular uma estética da “criação artística” que seja generalizável, “intercambiável”, aplicável a Guys, assim como a Delacroix ou a Manet, pratica, à sua maneira, o anonimato desejado (ou não) por Guys?

Para Baudelaire, Poe sublimou a noção de “imaginação”, “a rainha das faculdades” (OC II, p. 328-329). O domínio por excelência da imaginação é a poesia, tal como extraída da “Gênese de um poema” (OC II, p. 329), título que deu à sua tradução de “The Philosophy of Composition”, mas também, e sem dúvida ainda mais, do conto. Esse gênero literário, por corresponder à regra de brevidade de um poema – leitura de meia hora, “de um só fôlego”, ou seja, respeitando-lhe a unidade de impressão, tem uma qualidade adicional: a Totalidade de Efeito. Nasce, assim, a noção do “Todo no Um” (OC II, p. 332), que se tornará, depois, o “esboço perfeito”, descoberto em Guys.

Testemunho anônimo da multidão, Guys age como tradutor permanente da realidade. À maneira de um etnólogo, ele estuda os fenômenos, conserva-lhes o “traço” na memória, decompõe a realidade em rápidos esboços, e recompõe uma outra, em figuras que ele envia a Londres. Seus desenhos são proposições de análise da sociedade que ele submete à redação. O conteúdo moral dessas visões – na composição da página, na escolha e atitude dos personagens, nas massas coloridas e na sua organização espacial – é fundamental para o cumprimento dos objetivos fixados pelo jornal. Esses desenhos não podem ser comparados aos instantâneos fotográficos, que não transmitem senão um instante mecanicamente imobilizado e quimicamente fixado, enquanto que, em Guys, cada lâmina é o resultado de instantes apreendidos, recompostos e expressamente re-associados.

Em “Meu coração desnudado”, Baudelaire cunha uma expressão que poderíamos utilizar para interpretar a arte de Guys: “Da vaporização e da

concentração do *Eu*, tudo está nisso” (OC I, p. 676).⁵ O artista – “homem das multidões” e “criança” em “O Pintor da Vida moderna” – não pode, não deve se dispersar. Ora, a “vaporização” do eu é uma operação dificilmente controlável e deve ser seguida de uma captura, voluntária, do todo, do eu, e apenas desse eu. A vaporização-concentração do eu corresponde mais a uma dissolução que a uma fusão com a multidão, esforço supremo. Ao falar de um “*eu* insaciável do *não-eu*” (PVM, p. 31), a propósito do Sr. G., Baudelaire argumenta que Guys vai além disso. Ele não se limita a se dissolver na multidão: ele concentra o eu e absorve o não-eu.

Em “O Pintor da Vida moderna”, Baudelaire anuncia uma “teoria racional e histórica do belo” (OC II, p. 685). Ou seja, ele considera ter feito experiências em número suficiente, desde suas primeiras análises da criação pictórica, em 1845, para delas extrair uma síntese metódica. Ele quer demonstrar que o belo existe sempre e em toda parte, mas que não é único, nem absoluto – o belo é criação do artista.

À maneira de um cientista, Baudelaire especifica as condições da elaboração de sua teoria. E adota um hipótese de partida, a mais irrealista possível, a pintura de costumes, que não contém nem exprime o belo, por estar ligada ao circunstancial. Depois, aperfeiçoa o modelo inicial, destacando um artista desconhecido, anônimo, o suposto Sr. G., que não passou por qualquer escola e apenas tardiamente chegou à prática artística.

Baudelaire sintetiza, em cinco pontos, em que consiste a criação a partir da vida cotidiana: 1. O Sr. G., com a audácia de uma criança, com a energia de um convalescente, é movido pela realidade, pelo cotidiano, pelo verdadeiro. 2. Com a maturidade de um adulto, ele analisa, traduz e relata; sua tradução é irreal, espectral, para além do real. 3. Trata-se de uma visão nova, de uma crônica minuciosa, improvisada. 4. O artista, o criador é uma abstração, situado para além de qualquer aspecto humano. 5. Qualquer ser humano pode agir dessa mesma maneira.



Militar a trote



Apresentação, à Imperatriz-Regente e ao Príncipe Imperial, de bandeira tomada dos austríacos

Baudelaire distancia-se dos críticos relativamente a seus contemporâneos, Ingres e sua escola em particular (OC II, p. 627-628), para caracterizar a arte do Sr. G. Ele não fala de “ofício” ou de “senso crítico”, nem de exercício da mão, aprendidos no ateliê. O ofício não deve aparecer quando a mão traduz, sobre o papel ou sobre a tela, a ideia imaginada.

Como o Sr. G. não foi formado por nenhum ateliê, seus desenhos revelam, no esforço por liberar uma ideia, uma energia selvagem. Ele domina seu gesto por um esforço sobre-humano, mas acaba por atingir a imaginação de todo espectador. Ele é um “homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba” (PVM, p. 24). O Sr. G. é a sua própria palheta; sua imaginação exprime-se imediatamente sobre a folha: ele sabe que as formas são justas, que a sua alma, a alma da multidão, está ali.

Baudelaire não fala tanto de cor, mas de luz, de sua origem para o olho humano. Ele insiste nos seus efeitos, na linha e no traço, mas também na velocidade e no movimento. Os termos que anteriormente identificavam o belo são transformados. A parte eterna será a luz, fonte da tradução exata da

“vida presente” (PVM, p. 87). A parte circunstancial viria da velocidade e do movimento, e seria o número, o múltiplo, o infinito, a imaginação, na origem das “sugestões morais”.

Baudelaire retoma duas noções, a de tempo e a de moral: a primeira, ligada à vida, ao sentido; a segunda, à verdade, ao raciocínio. O artista faz com que as coisas renasçam sobre o papel (PVM, p. 32) e com que se sinta o belo sobrenatural, inumano. Esse belo, sua parte eterna e sua parte circunstancial, é tanto mais fácil, para o artista, de ser capturado, quanto mais ele se funde com o mundo e, ao mesmo tempo, abre-se para ele.

Há, na arte do Sr. G., a associação original entre, de um lado, uma vontade de tudo ver, uma potência de inteligência a ser selecionada na memória, uma magia de compositor e, do outro, o talento misterioso do colorista. Para Baudelaire, Guys supera a instantaneidade extraída de estudos de céu e de nuvens e apreendidas em pastel por Boudin. Sua arte vai além da simples realização de estudos gráficos estenografados, pois há, sempre, um esforço voluntário de recomposição.

A teoria estética que Baudelaire desenvolve em torno da obra de Constantin Guys está condensada em cinco expressões, conceitos ou argumentos, que trataremos a seguir, em mais detalhes: “O Pintor da Vida moderna”; “*Flâneur*-Observador-Artista-Filósofo”; “Anonimato”; “Homem do mundo inteiro”; “Esboço – esboço perfeito”; “O desenho de Guys ressuscita a natureza”.

O Pintor da Vida moderna

Com essa expressão, que dá título ao ensaio, Baudelaire manifesta a descoberta que ele faz do universo que está contido nas pinturas de Guys. O objeto a ser apreendido é a humanidade, a sociedade, todos os países, todas as classes, imediatamente. A emoção de Baudelaire vem do espetáculo de uma reflexão sobre o mundo inteiro. Ele percebe nas analogias gráficas de Guys a harmonia universal, intemporal.

Trata-se de exprimir a verdade por meio de uma multiplicidade de tons, procedimento que Baudelaire vê desenvolvido na prosa dos contos de Poe, forma literária que é qualificada por Pichois como “poesia de associações”, definição que poderia ser aplicada também à arte de Guys. A dedicatória do

livro *Spleen de Paris*, dirigida a Arsène Houssaye, retoma as regras de Poe: “interromper onde desejarmos: eu, meu devaneio; você, o manuscrito: o leitor, sua leitura [...]. [...] aplicar à descrição da vida moderna ou, melhor, de *uma* vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele [Aloysius Bertrand] aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca [...]” (OC I, p. 275).



Baudelaire vê os desenhos de reportagem e as outras séries de Guys, constituídas de 2.000 lâminas, como uma totalidade. O vínculo entre a moda e a pintura da vida moderna aparece no objetivo, comum a ambas, de modificar a natureza. As roupas e os cosméticos são os elementos de eternidade contidos em fenômenos circunstanciais, cuja beleza ele identifica com o eterno, o infinito, a magia, a luz infernal, o artifício, o feio, elementos que têm sua correspondência na obra de Guys. Não há senão uma única beleza.

Flâneur-Observador-Artista-Filósofo

Baudelaire aproxima o artista-*flâneur* ora ao vidro da vidraça através do qual é observada a vida, ora ao espelho que reflete as imagens. Ele opõe a transparência à opacidade, o instantâneo da reflexão do espelho à expressão da imagem criada, a vontade ao instinto da criação. O *flâneur* é passivo, olha e contempla, deixa entrar toda a luz da vida na memória; o espelho devolve a totalidade. Esse vidro liga-se ao do casamento com a vida, com a multidão, chegando até à fusão com elas. O *flâneur* é, ao mesmo tempo, a multidão que ele contempla e o desconhecido nessa multidão. O observador-filósofo exerce um papel. Seu “*olho de águia*” (PVM, p. 32) permite-lhe ver, inspecionar, analisar. À imagem da visão penetrante da águia se associa a do espaço e a da distância entre a realidade e a sua percepção.

A dualidade *flâneur*-filósofo é uma característica tanto do observador quanto do artista. A expressão dos julgamentos de valor resulta de uma luta suprema, na memória, mnemônica e despótica (PVM, p. 39): fruto de seleção severa, parcial e rápida, pela imaginação do criador. O poeta-crítico e o artista-repórter agem de forma semelhante. Na fase de observação-criação, os materiais são submetidos a uma idealização forçada, e, pelo esforço de vontade, pelo julgamento de valor, poeta e artista fazem uma seleção na lembrança, no “dicionário da natureza” (OC II, p. 433), efetuando uma recomposição. Os materiais passam da memória para a mão. A fase última da execução, da passagem da ideia ao corpo, é inconsciente. A qualidade de artista provém dessa última etapa. Baudelaire encontra-a em

Delacroix, “sobrenaturalista” (OC II, p. 432). Nos desenhos do Sr. G. ele identifica uma individualidade e um valor singular: o pintor de costumes é de natureza mista, gênio literário, mas sem referência a obras literárias exteriores: “nenhum jornal, nenhum relato escrito, nenhum livro exprime tão bem [...] essa grande epopeia da guerra da Crimeia” (PVM, p. 43-44) quanto esse poema feito de mil croquis.

A originalidade do gênio de Guys provém de sua profissão de tradutor. Baudelaire atribui à sua *flânerie*, à sua rapsódia, o propósito de buscar o “transitório, o fugidio, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”, de extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (PVM, p. 35). O elemento eterno buscado por Baudelaire no belo, ele o encontra na qualidade de tradução lendária da circunstância, qualidade plástica única, na sua “fecundidade moral” (PVM, p. 81).

Anonimato

O anonimato de Guys tem mais de uma razão. A censura imposta aos jornalistas que trabalham na imprensa britânica (CLARIGNY, p. 179-180) é uma delas. O anonimato é um dos meios utilizados para contorná-la. Thackeray, por exemplo, utilizava uma variedade de pseudônimos que, mascarando-o, contribuem para protegê-lo e também para permitir que ele se expresse com mais liberdade.

Além disso, Guys é pouco conhecido fora do meio artístico francês e inglês. Apenas uma parte de seus desenhos é vendida, por *marchands* e por Nadar, sobretudo as imagens de figuras femininas e de veículos. Ele próprio vende, mas com dificuldade, os desenhos de reportagem. Seu anonimato está ligado também à sua função de “Artista-Repórter”.

A observação é uma das funções vitais desse artista, narrador de fatos por profissão. Baudelaire atribui a uma exigência do próprio Guys o tratamento anônimo que ele lhe dá em “O Pintor da Vida moderna”, mas, além disso, pode-se perguntar: o anonimato do artista não é um elemento essencial na construção de uma teoria como a que Baudelaire tenta desenvolver nesse ensaio?

Baudelaire reconhece uma originalidade suplementar no “pintor da vida moderna”: a particularidade de seu estatuto de artista. Ele próprio forjou seu gênio durante sua imersão voluntária na multidão. Ele continua anônimo, desconhecido e indiferente a respeito de seus desenhos, ao mesmo tempo que vive apenas disso. Baudelaire deduz disso que o Sr. G. está “preso à sua palheta como o servo à sua gleba” (PVM, p. 24), mas também que ele é um “puro moralista pitoresco” (PVM, p. 30). Ele sublinha a novidade apresentada pela expressão da figura do artista-repórter. O artista vem da multidão, vive pelo sopro da sociedade, passa pelo centro da vida contemporânea, tendo a função de refletir sobre ela.

O anonimato, regra para os jornalistas ingleses, é tanto mais necessário nesse caso, em que o jornalista-artista trabalha “ao vivo”, e exprime opiniões e reproduz as imagens tais como ele as vê.

Sua função de tradutor gráfico de informações, que são, em seguida, refeitas sobre madeira por outros artistas, para produzir uma gravura, pela impressão última em preto e branco, resultou, sem dúvida alguma, numa arte particular. Nessa cadeia de produção, em que cada um dos participantes tem a mesma importância, o anonimato é um hábito profissional.

Não há senão exceções muito raras em que a legenda das gravuras menciona-o como desenhista, à diferença de outros artistas do *Illustrated London News*. O anonimato também deve-se ao fato de ele pertencer ao “mundo inteiro”, tal como a massa, tal como Baudelaire, ou seja, eles não são reconhecidos na cidade.

O anonimato fornece uma máscara para Guys e permite que a modernidade vista por Baudelaire no Sr. G. torne-se genérica e intemporal; seu texto pode ser aplicado a qualquer artista pintor do mundo contemporâneo, desde que seja portador dessa dupla capacidade: “homem do mundo inteiro” (PVM, p. 22) e criador de esboços perfeitos (PVM, p. 43).

Guys acrescenta longas anotações para completar a composição cênica de seus desenhos de reportagem, uma vez que eles precisam ser retraduzidos pelos artistas que, na sede do jornal, em Londres, fazem sua gravação sobre madeira, mas eles raramente modificam as composições propostas. Guys é a multidão, ele se exprime como os leitores do *Illustrated London News*. Mesmo quando não está trabalhando para nenhum jornal, Guys mantém-se

em contato direto com o público, não tendo necessidade de assinatura para ser reconhecido.

Os repórteres devem ter acesso aos acontecimentos que surgem, ou melhor, eles devem precedê-los para depois traduzi-los por meio de imagens sensíveis para um grande número de pessoas. Seu ofício baseia-se na capacidade de objetivar, segundo as expectativas do jornal, de maneira a renovar o interesse do público pagante e sempre crítico. A prática profissional exige o domínio de várias qualidades: a intuição dos fatos de sociedade; a disponibilidade, a receptividade, a capacidade de selecionar fatos e pessoas; a veracidade dos fatos transmitidos; a apreensão e a tradução instantâneas dos fenômenos sociais; a legibilidade da sensação transmitida; a síntese, em uma imagem, de um acontecimento, de emoções.



Na rua: uma criada e um suboficial



No século XIX, o artista-repórter é, sobretudo, testemunha, ou seja, um observador, uma memória, mas também um amplificador dos fatos de sociedade, para a sociedade, para a qual ele busca uma forma de “arte popular”, isto é, que se dirija ao grande público.

Homem do mundo inteiro

Curioso e atento a tudo, Guys pressente o acontecimento, seja um instante fugaz, seja um movimento social importante: a miséria irlandesa, as corridas de cavalo de Epsom, conselhos de guerra parisiense, casamentos reais, o golpe de estado do Príncipe-Presidente que se torna Imperador, anotados, ou “refletidos” de vários ângulos. Constitui, para Guys, uma satisfação constante ser surpreendido e sonhar na multidão.

Sua obra dá testemunho da vida, das reviravoltas da sociedade europeia. Ele realiza seu sonho de felicidade ao se emocionar com a novidade das cenas: as roupas da moda, uniformes, arreios, veículos. Quando pinta cavalos, cavaleiros, pessoas elegantes saindo a passeio em veículos descobertos, ao sol das aleias do Bois de Boulogne, Guys se coloca num lugar de expressão de um novo modo de vida; o mesmo ocorre no caso da sua representação de figuras femininas. Ele contribui, com seus desenhos, para que se compreenda a brutalidade da vida de um outro extremo social, a vida dos cafés e das espeluncas parisienses, londrinas, napolitanas. As obras do Barão Haussmann acarretam um afluxo incomum de operários, bem como a multiplicação de cafés e casas “públicas” nas periferias de Paris – Guys “analisa” essas populações e esses meios.

Eu insaciável do não-eu

Baudelaire amplia algumas das ideias estéticas de Poe, para quem o homem não vive senão por sua “busca do Belo, sede inextinguível” (POE, 1974 [1850], p. 65) – um ser tomado por uma sede constante, irreprimível, dominadora, para além de qualquer vontade. O artista, o Sr. G., experimenta uma necessidade, vital, de beber, de absorver o Número, o Outro, para torná-lo Uno: as visões são concentradas e traduzidas em imagens sugestivas,

inumeráveis sem dúvida, mas, ainda que formando um Todo, cada uma delas permanece singular, “imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia” (PVM, p. 31). Baudelaire, para além de Poe? Guys atinge o domínio do sobrenatural, do intangível, do fora do tempo, do fugaz.



Três prostitutas e um marinheiro, em caleche, Nápoles

Esboço – esboço perfeito

Poe desenvolve, em seus principais textos teóricos (“O princípio poético” e “A filosofia da composição”), um princípio fundamental para a construção de um conto: “o Todo no Um”, ou seja, *todo* o efeito, a totalidade do sentido em *uma* forma reduzida, concisa de expressão, da impressão (do artista e do espectador). Pode-se aplicá-lo à obra de Guys. Cada um de seus desenhos é portador de sentido, independentemente do formato, da técnica. Em cada um dos desenhos de Guys, Baudelaire verifica a regra de Poe, aplicada, nesse caso, ao belo plástico, validando, assim, sua teoria estética.

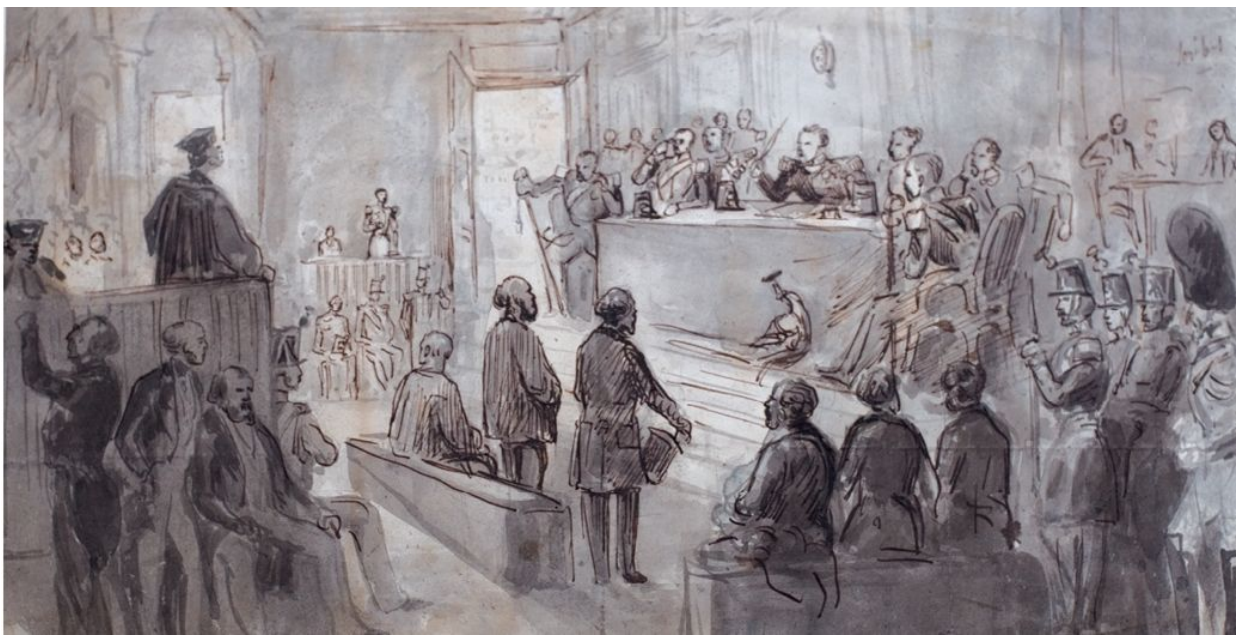
Esse efeito de totalidade está presente já no esboço, outro termo fundamental para se compreender a arte de Guys. “Esboço perfeito”, “beleza pura”, “sobrenatural”: o desenho apenas delineado porta o esplendor, o fragmentário da ideia, do sonho, da imaginação: o esboço representa já uma vida, um mundo, uma harmonia, aproxima-se da ideia poética de Poe, da beleza pura. Baudelaire conserva essa noção do mundo “quase” sobrenatural, uma vez que o eterno não tem limite. Um quadro nunca está terminado, a perfeição permanece impalpável. Baudelaire fala de esboços perfeitos (PVM, p. 43) e de croquis infalíveis (PVM, p. 54) e reconhece que, em qualquer dos pontos de seu desenvolvimento, o desenho tem uma aparência suficientemente acabada.

O desenho de Guys ressuscita a natureza

Guys não desenha instantaneamente. Sua análise é metódica, a reconstrução é longa, feita de “memória, potente força ressuscitadora – “Lázaro, levanta-te” (PVM, p. 40). O Sr. G. é de uma potência divina. Ele constrói seus desenhos a partir de um “conjunto de croquis” (carta de Guys a Gavarni). Entretanto, os desenhos são “naturais, e mais que naturais” (PVM, p. 32): ele envia a Londres várias visões da mesma cena; faz múltiplas representações das mesmas figuras femininas, dos mesmos veículos, dos mesmos cavaleiros. Ele se coloca em cena, em autorrepresentações (PVM, p. 45), como espectador de sua construção mental, muitas vezes na fronteira entre dois mundos: sombra/luz, ação/inação-reposo, vida/morte. Ele porta a marca do gênio.



Revista de tropas de infantaria



Conselho de guerra

Quem é Guys?

Em carta a Gavarni, Guys assim se define: “Sou francês, artista, ainda que de contrabando, e o jornal não é uma coletânea puramente artística, é um jornal sério, ou seja, verdadeiro”.

Redator e diretor-gerente do *Illustrated London News*, em sua edição francesa, durante a Grande Exposição da Indústria de Todas as Nações, de Londres, em 1851, Guys escolhe e coordena uma equipe de autores franceses, todos eles com uma posição política definida e sem muita consideração pelo regime dominante. Guys afirma, desde o primeiro editorial, a missão da edição francesa: “o jornalismo torna-se [...] a voz e a tribuna de todos os povos, emprestando o apoio de seu caráter público à justa defesa de seus direitos, à própria expressão de suas reivindicações, sendo verdadeiro no elogio e verdadeiro na crítica, para acrescentar um novo interesse a esses capítulos de história universal, a essas cenas tão variadas do drama industrial” (*ILN*, ed. fr., nº 1, p. 2).

Guys busca fatos que possibilitem que o público compreenda a sua própria vida. Ele sabe como chegar a eles, sem precisar recorrer a qualquer espécie de favor. Ele os constrói, visando dar-lhes sentido. Ele informa os leitores sobre acontecimentos inacessíveis, como os da corte real, ou pouco conhecidos, como a miséria irlandesa, a vida madrilenha, a abertura do Parlamento pela rainha. Ele rejeita os paisagistas, “a natureza sem ação”: o pintor é ator social, e não um simples espectador.

Após a publicação de “O Pintor da Vida moderna”, em que Baudelaire descreve sua colaboração para o *Illustrated London News*, Guys busca um procedimento análogo ao da reportagem, ao retratar a humanidade das mulheres e das jovens saídas da industrialização, mostrando as diferentes fases de sua degradação. A justaposição dessas figuras femininas propicia uma visão animada desse processo: pecado original-prazer-danação.

A autonomia do artista-repórter do século XIX, sozinho e sem qualquer meio de comunicação rápida, é total. Guys envolve-se em uma variedade de conflitos, escolhendo livremente motivos de interesse. Ele está constantemente disponível: é temerário, rápido. Tudo tem interesse para ele, do mais simples ao mais trágico, desde um sermão numa igreja de interior

até à carruagem da Rainha Vitória, ou desde a carga da Brigada Ligeira até à batalha de Balaclava.

Ele busca e assume os riscos: em 1848, ele se faz presente em Paris por ocasião das sublevações revolucionárias que vão derrubar o rei Luís-Felipe. Ele desenha insurgentes, uma corte marcial, e envia a Londres essas lâminas, para serem trabalhadas por Gavarni. Mas, buscado pela polícia, Guys é obrigado às mais estritas precauções. Em 1851, extremamente crítico para com o poder do Príncipe-Presidente, ele lutará contra a censura e defenderá a integridade dos autores que recruta para o jornal. A censura, entretanto, não dará tréguas, e os últimos números não estarão disponíveis na França.

Ao chegar à Crimeia, ele previne a redação de que “não dissertará sobre questões políticas”, limitando-se a “observar a sociedade em torno dele, tal como ela é, apreendendo seus elementos expressivos” (carta à redação do *ILN*).

Profundamente humano, volta moralmente abalado da guerra da Crimeia. Além disso, tem dúvidas sobre a qualidade gráfica de suas imagens cotidianas e não economiza termos críticos para se referir a elas. Assim, escrevendo a Nadar, ele descreve os desenhos enviados do campo de batalha como “pobres croquis”. Ou a Gavarni: “uma pilha de outras sensações estéreis. [...] Há aí uns 500 ou 600 pedaços de papel sarapintados que me deixam nervoso”. Guys vende-os a baixo preço e por lotes. Suas cartas, extremamente eloquentes a respeito da pouca consideração que tinha por seus desenhos, dão mostra de sua incomum modéstia.



A Imperatriz (?) e seu séquito, a galope, no Bois de Boulogne

As reportagens asseguram a Guys um rendimento regular. Os desenhos não são propriedade do semanário, e sua venda o ajudará a sobreviver quando deixar de exercer sua atividade de repórter. Guys vende-os a *marchands*, conforme evocado por Nadar: “O quartel general, a fonte principal, parecia ser uma passagem na galeria Véro-Dodat, na casa de um certo senhor Picot... Compravam-se esses desenhos por nada: 1 franco pelos grandes; 75 ou 50 centavos pelos outros, quantos se desejassem. Por dúzia, com um a mais, de graça: quase que por pilha ou peso. Pode-se imaginar por qual preço o *marchand* os adquiria?” (NADAR, *Figaro*).

Sua modéstia excessiva levou-o a duvidar regularmente do valor mercantil de suas obras. Ele qualifica seus desenhos de figuras femininas como “artigos muito pouco *marketables*” (carta a Nadar). Ele propõe a Nadar: “Tenho montes comigo [...] esses croquis não têm qualquer valor, eu o sei. Entretanto, se 200 ou 300 são do seu agrado, ficaria feliz em enviá-los a você”.

Sobre a impressão pessoal causada pela figura de Guys, temos apenas o testemunho dos irmãos Goncourt (*Journal*, v. 1, p. 235-236), que assim o descrevem: “Um homenzinho [...] com uma energia terrível sob os bigodes grisalhos; estranho, variado, diverso, mudando de voz e de aspecto, multiplicando-se e renovando-se [...]. [...] Saem da boca desse homem silhuetas sociais, sínteses sobre a espécie francesa e sobre a espécie inglesa, inteiramente novas [...], uma filosofia comparada do gênio dos povos, sátiras com a duração de dois minutos, panfletos feitos de uma só palavra”.



Dois mulheres a passeio no campo, num duc, com pajem

Elementos de biografia

A família Guys dedica-se, há gerações, ao comércio entre Marselha e os países do Oriente. Armam navios, instalam estabelecimentos nos países do Levante, na Escala do Cairo, em Alexandria, em Smirna, em Constantinopla e Roseta. A atração pela Grécia vem do gosto extremamente marcado do tio-avô de Constantin pelas antiguidades gregas, que ele descreveu, de maneira

precursora, abrindo o caminho, na França, para a pesquisa dessas civilizações desaparecidas.

O sobrenome “Guys” surge, no século XVI, na cidade de La Ciotat, perto de Marselha. Alguns acrescentam, ao sobrenome, o nome de terras que possuíam, havendo, assim, os Guys de Saint-Charles, de Saint-Félix, de Sainte-Hélène. Esse último sufixo é o usado pelo pai de Constantin, François-Lazare Guys, e por ele próprio.



Revista sob as ordens do Príncipe Napoleão, em Scutari

Ernest Adolphe Hyacinthe Constantin Guys nasce em 3 de dezembro de 1802, na cidade de Flesinga, nos atuais Países Baixos. A partir de fevereiro de 1816, a família passa a residir em Paris.

Duas fontes mencionam seu envolvimento, ao lado de Lorde Byron, na luta pela liberação da Grécia do domínio turco. Os Goncourt transcrevem as cenas vividas por Guys em abril de 1858: “É um homem estranho, que experimentou a vida em todos os seus altos e baixos [...] um homem que saiu [...] dos massacres da Grécia [...]. É Janina tomada e esse riacho chafurdado de cães que corre entre as pernas de Guys” (GONCOURT, *Journal*, v. 1., p. 461-463). A tomada de Janina ocorre no início de 1822. Jules Verne, a partir de informações de Nadar, registra em seu romance *O Arquipélago em fogo* sua

presença na Grécia em 1821. Mais adiante, durante a Restauração, Guys se alista na cavalaria, vindo daí sua paixão pelos cavalos. Torna-se, depois, funcionário de um comerciante britânico da City, o distrito financeiro de Londres.

Em 1842, debuta no semanário *The Illustrated London News*, aí permanecendo até outubro de 1860, quando morre Herbert Ingram, seu diretor-proprietário. O primeiro número data de 14 de maio de 1842. Em preâmbulo, os redatores do jornal expõem sua “vontade de instruir todos os lares, através de uma informação ilustrada, nacional e internacional, graças a artistas da melhor qualidade”. Seu diretor e proprietário recruta pessoalmente os melhores talentos: artistas-repórteres, desenhistas e gravuristas que trabalham sobre madeira. As ilustrações devem ser compreendidas por todos: além de seu valor estético, elas têm também um valor informativo. O sucesso é fulgurante e permanente (são vendidos, em apenas uma semana, 150.000 exemplares do suplemento especial publicado por ocasião da morte do Duque de Wellington). O gênio do fundador deve-se à importância que dá à qualidade dos artistas e dos autores, bem como aos meios postos em ação: publicidade, exemplares gratuitos, fábrica de papel própria e máquinas impressoras modernas, que estavam entre as primeiras movidas a vapor.

O novo, para os ingleses, vem da vida no continente: em 1846, de Madrid, ele envia desenhos de casamentos reais, de personagens diversos e de construções arquitetônicas. As notas indicam, para os desenhistas londrinos, onde eles devem inserir a multidão. Em 1848, ele está em Paris e traduz a revolução em imagens. Envia seus desenhos (entre os quais está *Corte Marcial em Paris*) a Londres, para Gavarni, que ele recrutara para trabalhar no jornal. Guys segue os deslocamentos do Príncipe-Presidente, bem como os acontecimentos internacionais.

Em 1851, Guys dirige a edição francesa do *Illustrated London News*, para a “Grande Exposição de Londres”. Ele é descrito como um “velho francês transformado pelo viés da anglomania”, para o qual “todos os franceses são dançarinos, com os quais é impossível contar”.

A partir de junho de 1853, relata os preparativos militares realizados pela França e pela Inglaterra, para a guerra que será travada, em aliança com os

turcos, contra os russos. De novembro de 1853 a julho de 1855, Guys é repórter da guerra da Crimeia.

Interessa-se, metodicamente, pelos meios militares postos em ação, exprimindo suas opiniões da maneira mais concisa possível. Ele decide permanecer livre relativamente a seus movimentos, visitando tropas e camponeses. Assiste a numerosas cerimônias oficiais: recepções, revistas às tropas, comemoração da independência grega. Dá provas de um mimetismo excepcional. “Todo homem”, dizia um dia o Sr. G., que “*se enfada no meio da multidão é um idiota! um idiota! e eu o desprezo!*” (PVM, p. 31).

Ele parece estar em toda parte. Ele visita o marechal Omer-Paxá em seu quartel general e, no instantâneo que faz da cena, representa a si próprio ao lado de Achmet-Paxá,⁶ acrescentando uma instrução aos gravuristas de Londres para que o coloquem ligeiramente à distância do grupo. Em outra ocasião, assiste à revista, pelo Sultão, das tropas francesas e turcas. Visita, além disso, o novo hospital francês na periferia de Constantinopla, entrevistando três irmãs de caridade e novamente representando a si próprio como parte da cena. No dia 25 de outubro, em Balaclava, está no campo de batalha, cobrindo inúmeras lâminas, no próprio local, com desenhos da Carga dos Escoceses Cinzentos, da Carga da Brigada Ligeira e dos Caçadores da África.

No dia 5 de novembro, na batalha de Inkermann, ele registra a imagem do transporte de um oficial ferido, numa maca carregada por quatro guardas ingleses. Nesse mesmo contexto, Baudelaire evoca um desenho em que Guys, no centro da cena, salta, diante de seu cavalo, por sobre os corpos que cobrem totalmente o campo de batalha.

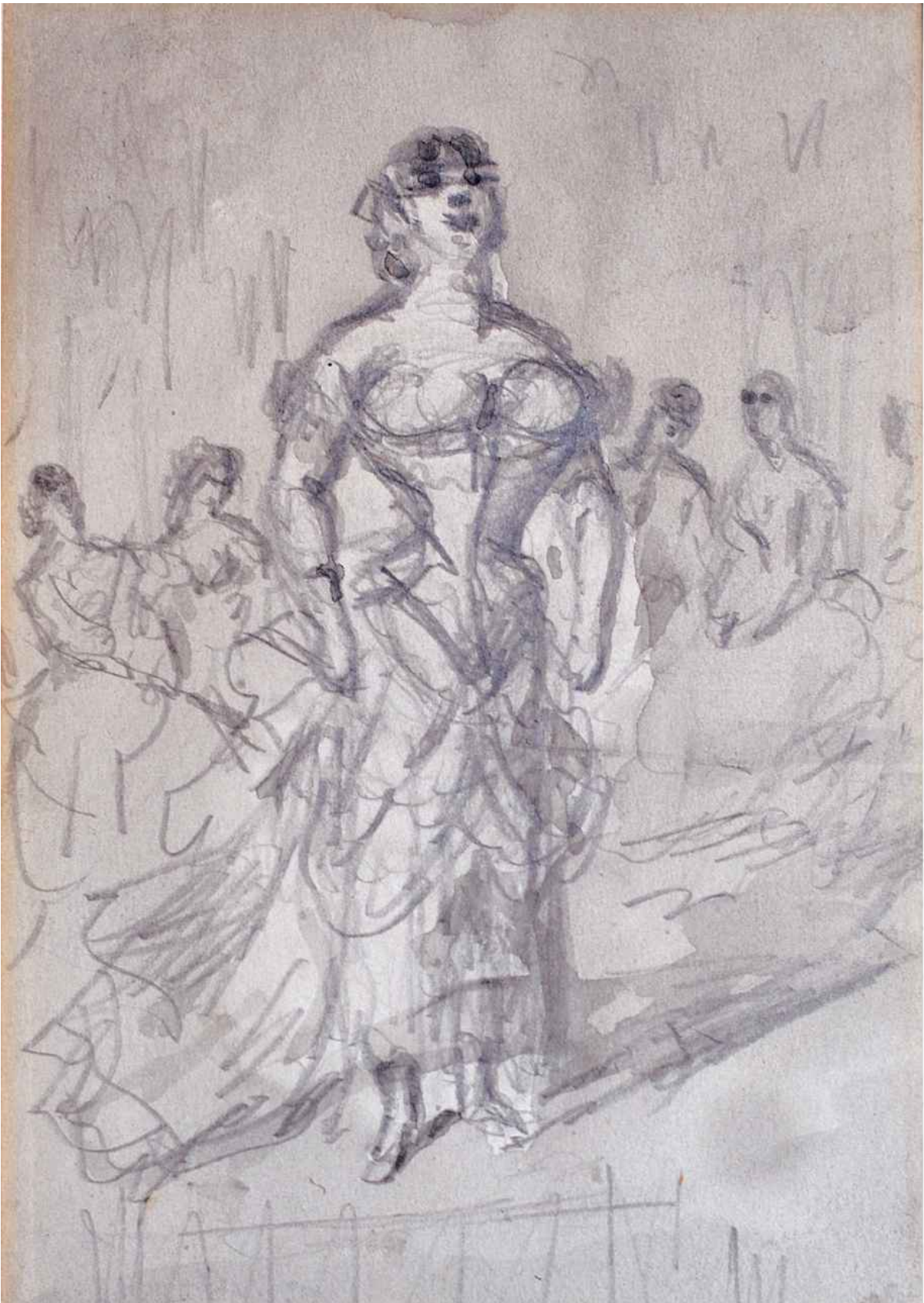
Em maio, por ocasião da prece do Ramadã, na mesquita de Tophana, Constantinopla, espectador em roupas ocidentais, ele novamente representa a si próprio, recuado e à sombra da cena religiosa, na junção de dois mundos. Também assiste à consagração, pelo bispo de Gibraltar, de um cemitério para os soldados ingleses. Sua transcrição é, para Baudelaire, um dos momentos mais fortemente evocativos da modernidade de Guys.

Em agosto de 1855, está de volta a Londres, chamado por Ingram para uma nova missão. Acompanhando-o, ele transcreve a visita à “Exposição Universal de Paris” feita pela Rainha Vitória.

Em 1859, o pintor está em Paris, e Nadar patrocina seus primeiros contatos com Baudelaire. Incansável, Guys segue a pauta das cenas oficiais parisienses, de que é exemplo a apresentação, à Imperatriz-Regente, de uma bandeira da infantaria austríaca, tomada pelos franceses em Magenta. A legenda da gravura traz o seu nome.

Mas ele se cansa das cerimônias oficiais e não se desloca, em outubro de 1859, para a recepção, por parte dos notáveis de Bordeaux, de Napoleão III. Envia, em vez disso, um desenho da cena desde Paris, conhecendo precisamente o protocolo inalterável dessas cerimônias.

A partir de dezembro desse ano, Baudelaire menciona, na sua correspondência, as notáveis imagens que Guys faz da vida, bem como do difícil temperamento do pintor. À mãe, a Senhora Aupick, ele escreve: “[Champfleury ou Gautier] deram-me magníficas aquarelas. Poderei decorar meu apartamento. Há, nas aquarelas (que são de um homem muito estranho, amigo de Preziosi, mas bastante superior a ele), desenhos sobre a vida turca que reservarei para ti”. Depois, a Poulet-Malassis: “Ah! Guys! Guys! Se soubésseis quantas dores ele me causa! Esse maníaco é um furacão de modéstia. Ficou furioso comigo quando soube que eu pretendia escrever sobre ele”.



No início de 1860, para satisfazer à sua curiosidade sem fim, Guys recorre a Baudelaire, conforme registra este em carta a Poulet-Malassis: “Eis aí Guys, que é certamente um personagem fantástico, que ousa pretender fazer um trabalho sobre a Vênus de Milo! e que me escreve de Londres pedindo para enviar-lhe um sumário de todos os trabalhos e hipóteses feitos sobre a estátua”, solicitação que Baudelaire, por sua vez, transfere a P. Boyer: “Queira fazer o obséquio, caro amigo, de deixar para mim uma nota-catálogo das diferentes obras escritas sobre a Vênus de Milo. Guys me escreve de Londres a esse respeito. Creio que ele pretende escrever uma brochura, um artigo ilustrado de desenhos representando as diferentes hipóteses, ou seja, a Vênus restaurada segundo as diferentes imaginações dos autores”.

No dia 8 de setembro de 1860, Ingram, 49 anos, fundador e único proprietário do *Illustrated London News*, e seu filho mais velho morrem afogados. No final de 1860, Guys perde seu emprego no jornal, instala-se em Paris, trabalha para o *Monde Illustré*, e continua vendendo seus desenhos.

De 1861 a 1885, Guys desloca-se entre Paris, Londres, Roma e Nápoles. Baudelaire busca obter um reconhecimento oficial, e uma ajuda financeira, para seu amigo, “o Senhor Constantin Guys, artista e homem de letras”, e para si próprio. Ele renova uma solicitação ao Ministério da Instrução Pública, de 500 francos para si próprio e 500 francos para Guys, do qual ele descrevera “um milhar de desenhos”.

Em dezembro de 1863, Baudelaire indica a Gavarni que “Guys vai muito bem. Os artigos que fiz a propósito de seu curioso talento intimidaram-no de tal forma que ele se recusou, durante um mês, a lê-los. Agora, ele ousa me dar aulas de inglês”. As relações se interrompem aí, Guys partindo para a Itália e Baudelaire para a Bélgica.

Ele desenha “As tropas francesas rendendo homenagens ao Papa, Roma”, por ocasião do retorno do Papa aos seus Estados. Instala-se em Nápoles, de 1864 a 1871. No dia 20 de fevereiro de 1885, vende trezentos desenhos ao Museu de História da Cidade de Paris (Museu Carnavalet), por 200 francos. Paris reconhece, assim, sua condição de testemunha da vida parisiense. As

figuras femininas desse lote adquirem o *status* declarado de obras de museu. Assim, ele conserva e transmite o testemunho de sua visão de todos os instantes, da degradação humana urbana provocada pelas reviravoltas morais.

No dia 17 de julho de 1885, conforme registrado por Nadar, é atropelado por uma carruagem. Com as pernas quebradas, é conduzido ao Hospital Dubois, onde se restabelece, mas sem poder andar. Não recebe mais que raras visitas, de Nadar e da Senhora Ingram, e lê todos os jornais. Morre, no dia 13 de março de 1892, aos 89 anos, de congestão pulmonar.

Conclusão

Ao fundar um semanário ilustrado, Ingram satisfaz, pela utilização de uma linguagem acessível, a necessidade latente que tem a sociedade inglesa de elementos que lhe permitam compreender a vida contemporânea, facilitando, assim, a emergência de uma expressão artística nova, a do artista-repórter, que é justamente aquela que é assumida por Guys. O olhar etnográfico, inerente a essa atividade, é uma prática inovadora. A obrigação de trabalhar ao ar livre e no próprio local obriga-o à apreensão rápida de acontecimentos, de múltiplos fragmentos de realidade, de séries, e a recomposição disso tudo em uma visão global. A novidade do olhar de Guys é sua contribuição mais marcante à arte do século XIX. Todos os temas que compõem a vida dessas sociedades são abordados com o mesmo tom de testemunho que fazem desses espetáculos matéria para ser pensada.

As centenas de lâminas de Guys incitam-no ao devaneio. Elas lhe falam da vida tal como ele a percebe, mas que nunca, antes, viu representada. É toda uma vida, plena de acontecimentos surpreendentes, solenes, simples, sinistros, cômicos, que lhe vêm à memória: todos os níveis sociais, de todos os países, desfilam sob seus olhos. Um mesmo fato é ilustrado por diferentes imagens, sob ângulos variados.

A exaltação de Guys não é um exagero: ele realmente pratica uma arte nova. Ele representa artisticamente a sociedade transformada, dando testemunhos ideais de uma realidade reconstruída. Baudelaire, por sua vez, é capaz de apreender a fusão que se dá entre o olhar e a sua tradução. Moral, número, múltiplo, velocidade, luz e movimento, linha e memória conjugam-

se imediatamente no espírito. Baudelaire desenvolve uma nova estética, a de uma arte que sugere a partir do cotidiano.

Guys pertence à sua época. Ele é capaz de enxergar o novo da sociedade, de extraí-lo com uma alegria constante, permitindo que a beleza seja vista e compreendida. As obras de Guys têm uma alma. E ela é de ordem divina.



Mulher e militar

O Pintor da Vida moderna

Adotamos, na presente edição, a mesma grafia do título da publicação original do ensaio, em três partes (26 e 29 de novembro; 3 de dezembro de 1863), no jornal parisiense Figaro. Isto é, além da letra inicial do título, grafamos em maiúsculas também as iniciais de “Pintor” e de “Vida”.

Notas e índice onomástico

Todas as notas, exceto a 17 (do próprio Baudelaire), são do tradutor.

1. Possivelmente gravuras publicadas em séries especiais do *Journal des Dames e des Modes*, dirigido, de 1797 a 1831, por Pierre de La Mésangère (1761-1831): *Modes et Manières du Jour* (1798-1808), *Incroyables et Merveilleuses* (1810-1818), *Costumes de Théâtre* (1798-1803), *Costumes de bain* (1820-1821).

2. Stendhal, *De l’amour*, cap. XVII, nota 1.

3. Constantin Guys (1802-1892) tinha, então (1863), 61 anos. Era 19 anos mais velho que Baudelaire, nascido em 1821.

4. *The Illustrated London News*.

5. “Animal depravado” – expressão utilizada por Rousseau no Discurso sobre a origem da desigualdade: “Ouso quase dizer que o estado de reflexão é um estado contra a natureza e que o homem que medita é um animal depravado”.

6. Tal como implica a passagem, nomes com que, em épocas sucessivas, foram chamadas, na França, as mulheres que faziam sexo em troca de alguma forma de favor.

7. Soldados irregulares (mercenários e criminosos) utilizados pelo exército do Império Otomano.

8. Refere-se ao chamado massacre de Damasco (julho de 1860), em que os maronitas (cristãos) foram massacrados pelos drusos (muçulmanos).

9. Honoré de Balzac, “A última encarnação de Vautrin”, quarta parte de Esplendores e misérias das cortesãs, v. 18 de Estudos de costumes. Cenas da vida parisiense, p. 40 (Edição crítica on-line: <http://spleen.uchicago.edu/balzac/philosearch.html>).

10. 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” (Ensaio, I, 14).

11. “Velho da Montanha” era o nome pelo qual era designado Ala Ed Din (ou Assan Ibn Saba), chefe dos Haschischins, seita que se estabeleceu, em 1090, nas montanhas da Pérsia setentrional.

12. Perinde ac cadaver! – máxima de obediência dos jesuítas, supostamente prescrita por Inácio de Loyola.

13. Como está implícito nesta passagem, “leão”, tal como os outros termos listados, é sinônimo de “dândi”. Ver nota 22.

14. Em francês, a palavra “toilette” não se restringe, como em português, ao ato do arranjo da aparência pessoal, mas abrange também os objetos que compõem esse arranjo: vestimenta, adereços, enfeites, cosméticos, etc. É o caso dessa passagem, em que Baudelaire refere “toailete” a um dos elementos de sua composição, o vestido, mas também de várias outras, ao longo do ensaio.

15. Alusão ao verso da canção “Couplets de Marie” [“Coplas de Maria”], da ópera-cômica Marie, música de Louis-Joseph-Ferdinand Hérold (1791-1883), libreto de François-Antoine-Eugène de Planard (1783-1853): “Et toujours la nature / Embellit la beauté”. Apesar de libretista de sucesso, Planard não era tido em grande consideração pelos literatos da época. Além de considerar a canção “trivial e inepta”, Baudelaire ironiza a capacidade literária do libretista (“se conseguisse falar em francês”).

16. No original, “Le rien embellit ce qui est.”, que, mais filosoficamente, poderia ser traduzido por “O nada embeleza o que é”. Note-se que, na tentativa de desmontar, por redução ao absurdo, o verso da canção citada,

Baudelaire adota um procedimento de substituição progressiva (natureza-simplicidade-nada). Para perceber todo o alcance da “demonstração” de Baudelaire, é preciso compreender que “natureza” é equacionada com “natureza simples”, em que “simples” é tomado no sentido do simplex latino (ver nota 17). Assim, se a “natureza simples” é a natureza pura, sem mais nada, então a “simplicidade” é, nesse sentido, o “nada”. Daí a frase com que Baudelaire conclui o parágrafo, equacionando a “simplicidade” com o “nada”.

17. Sabe-se que a Sra. Dubarry, quando não queria receber o rei, tinha o cuidado de se pintar. Ela fechava, assim, sua porta. Era ao embelezar-se que afastava esse real discípulo da natureza [Nota de Charles Baudelaire]. [O adjetivo “simples” deve ser lido aqui no mesmo sentido do latino simplex da expressão “foemina simplex”, isto é, sem qualquer artifício adicional. A expressão “natureza simples” significa, assim, a natureza tal como ela é, sem o acréscimo de qualquer “fabricação”. N.T.].

18. Bartolomeu (ou Natanael), um dos doze apóstolos, que teria sido condenado a morrer por esfolamento. Em O juízo final, de Michelangelo, na Capela Sistina, aparece segurando a própria pele na mão esquerda.

19. Casinos, Prados, etc. – nomes de salões de baile, populares nesse período do século XIX.

20. A frase é parte da sentença 2 do capítulo “Des femmes”, do livro Les Caractères, de autoria de Jean de La Bruyère (1645-1696).

21. Fœmina simplex – a mulher em seu “estado natural”, sem aparato, sem ornamento. O “satírico latino” é Juvenal, e a expressão referida está em Sátiras, VI, 327.

22. Lionnerie – de lion [leão], a mesma coisa que dândi. Lionnerie é, pois, sinônimo de dandismo. Segundo o dicionário Littré (1860-1876), lion é um “termo vindo da Inglaterra e que, por alusão aos leões da torre de Londres, visitados por todos os turistas, foi aplicado, inicialmente, a personagens célebres por uma razão qualquer e que a alta sociedade convidava para se vangloriar com sua presença. [...] Empregado, por extensão, com referência a jovens ricos, elegantes, livres nos seus costumes, que afetam uma certa

originalidade e, em particular, fazem grandes despesas”. No mesmo verbete, o Littré cita esta passagem do livro *Le lion amoureux* (1841), de Frédéric Soulié (1800-1847): “Sabe-se que a raça à qual o leão pertence sempre existiu, na França, sob nomes variados: assim, o leão chamou-se outrora refinado, muguet, homem de grande fortuna, roué; mais tarde, muscadin, incrível, maravilhoso; recentemente, enfim, dândi e fashionable; hoje, leão é como é nomeado”.

23. No original, “effulgences”, neologismo criado por Baudelaire a partir do latim, “effulgens”, particípio presente do verbo “effulgere”, “brilhar”, “luzir”. “Efulgências” seria, pois, “brilho”, “claridade”, “resplandecência”.

Achmet-Paxá – Achmet Coprogli, paxá do Império Otomano, foi comandante de suas forças navais na Guerra da Crimeia (1853-1856) e chefe do estado-maior de Omer-Paxá, comandante-em-chefe das tropas turcas durante a mesma guerra.

Alfred Tennyson – Lorde Tennyson (1809-1892), poeta romântico inglês. Na passagem em que evoca o poeta inglês, Baudelaire alude ao poema “A carga da Brigada Ligeira” em que Tennyson celebra a participação da Brigada Ligeira britânica na chamada Batalha de Balaclava (24 de setembro de 1854), durante a guerra da Crimeia.

Balaclava – distrito de Sebastopol, na Crimeia. A batalha de Balaclava deu-se em 24 de setembro de 1854, como parte da guerra da Crimeia (1853-1856). Alfred Tennyson (1809-1892), poeta romântico inglês, celebrou-a no poema “A carga da Brigada Ligeira”.

Baraguay d’Hilliers – Achille Baraguay d’Hilliers (1795-1878), político e militar francês.

Besiktas – distrito metropolitano de Istambul, Turquia. Baraguay d’Hilliers tinha sido embaixador da França em Constantinopla, atual Istambul, em 1853-1854.

Bouffé – Hugues-Désiré-Marie Bouffé (1800-1888), ator cômico francês.

Bourguignon – Le Bourguignon, como era chamado Jacques Courtois (1621-1676), pintor francês.

Brummel – George Bryan Brummel (1778-1840), nascido na Inglaterra, figura emblemática do dândi. Foi retratado por Jules Barbey d’Aurevilly (1808-1889) no livro *Du dandysme et de George Brummell*. [cf. *Manual do dândi*, coleção Mimo, Autêntica Editora].

Calafate – cidade situada às margens do Danúbio, na fronteira entre Valáquia, Sérvia e Bulgária, para a qual se retiraram os turcos, no início de 1854, durante a chamada “batalha de Cetate”, diante da retomada dessa última cidade, por parte dos russos.

Canrobert – Marechal François Certain Canrobert (1809-1895), destacou-se como um dos comandantes do exército francês na guerra da Crimeia (1853-1856).

Debucoart – Philibert-Louis Debucoart (1755-1832), pintor e gravurista francês.

Carle Vernet – Antoine Charles Horace Vernet (1758-1836), dito Carle Vernet, pintor francês.

Charlet – Nicolas Toussaint Charlet (1792-1845), pintor francês de temas militares.

Custine – Astholphe-Louis-Léonor, Marquês de Custine (1790-1857), escritor francês.

Daumier – Honoré Daumier (1808-1879), pintor e caricaturista francês.

Debucoart – Philibert-Louis Debucoart (1755-1832), pintor e gravurista francês.

Devéria – os irmãos Devéria, Achille (1800-1857) e Eugène (1808-1865), pintores franceses.

Dyck – Antoon Van Dyck (1599-1641), pintor flamengo.

Frédérick Lemaître – (1800-1876), ator francês.

Gavarni – Sulpice Guillaume Chevalier (1804-1866), gravurista e caricaturista francês, conhecido como Paul Gavarni.

Inkermann – localidade próxima de Sebastopol, na Crimeia, atualmente na Ucrânia, mas, na época, pertencente à Rússia. Na chamada batalha de Inkermann (5 de novembro de 1854), episódio da guerra da Crimeia (1853-1856), os russos foram derrotados pelos franceses e ingleses.

Lami – Eugène Louis Lami (1800-1890), pintor e litógrafo francês.

Lawrence – Thomas Lawrence (1769-1830), retratista britânico.

Maurin – Antoine Maurin (1793-1860), gravurista francês.

Meulen – Adam Frans van der Meulen (1634-1690), pintor flamengo que trabalhou para Luís XIV.

Paul de Molènes – Paul Gaschon de Molènes (1821-1862), militar e escritor francês.

Moreau – Gustave Moreau (1826-1898), pintor francês.

Numa – Pierre Numa Bassaget (1802-1872), litógrafo e caricaturista francês.

Reynolds – Joshua Reynolds (1723-1792), retratista britânico.

Saint-Aubin – os irmãos “de Saint-Aubin”, Gabriel-Jacques (1724-1780), Charles-Germain (1721-1786), Augustin (1736-1807) e Louis-Michel (1731-1779), artistas franceses. Baudelaire refere-se, provavelmente, a Gabriel-Jacques.

Scutari – nome grego do distrito de Istambul atualmente conhecido como Uskudar.

Sheridan – Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), dramaturgo, romancista e político irlandês. Foi amigo do Príncipe de Gales e de Lord Byron, duas figuras ligadas ao dandismo.

Thackeray – William Makepeace Thackeray (1811-1863), ilustrador, caricaturista e romancista, nascido na Índia, de nacionalidade britânica.

Tassaert – Octave Tassaert (1800-1874), pintor francês.

Traviès – Charles Joseph Traviès de Villers (1804-1859), pintor e caricaturista, nascido na Suíça.

Trimolet – Louis Joseph Trimolet (1812-1843), caricaturista e ilustrador francês.

Wattier – Charles Émile Wattier (1800-1868), pintor e gravurista francês.

Winckelman – Johann Joachim Winckelman (1717-1768), nascido na Alemanha, arqueólogo e especialista em história da arte.

O homem da multidão

Notas

Todas as notas são do tradutor.

O conto foi originalmente publicado, em dezembro de 1840, em Burton's Gentleman's Magazine.

1. “Essa grande desgraça de não se conseguir ficar sozinho”. A frase é parte da sentença 99 do capítulo “De l’homme”, do livro *Les Caractères*, de autoria de Jean de La Bruyère (1645-1696). A frase original, aqui modificada por Poe, é: “Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls [...]”. [“Todo o nosso mal provém do fato de não conseguirmos ficar sozinhos [...]”].

2. O livro referido por Poe, implicitamente, no início do conto, e explicitamente, no final, *Hortulus animae* [Pequeno jardim da alma], é um livro de orações publicado, em várias edições, ao longo do século XV, entre outros, pelo impressor alemão Johann Grüninger (1455-~1533). Poe teria sido informado do livro pela leitura de *Curiosidades de literatura*, de Isaac D’Israeli (1766-1848). Aparentemente, a frase em alemão foi cunhada pelo próprio Poe. Embora, em sua maior parte, as sucessivas edições tenham sido publicadas em latim, houve também edições em vernáculo, incluindo o alemão, o que explica que Poe qualifique o livro como “alemão”. Poe utilizou, em ambos os locais, o pronome alemão masculino *er*, corrigido, por editores posteriores, para o neutro *es*, para concordar com o gênero de *Buch* [livro], no início, e de *Herz* [coração], no final.

3. Uma bay window circular. Uma “bay window” é uma janela, geralmente envidraçada, que forma uma espécie de recanto num aposento, projetando-se para além da parede, em forma retangular, circular ou poligonal.

4. A citação em grego é de Homero, *Ilíada*, 5.127-8, em que Palas Atena diz a Diomedes: “Cria coragem, agora, Diomedes, para lutar contra os troianos, pois [...] afastei a névoa que antes cobria os teus olhos para que possas distinguir entre deuses e homens.”

5. Poe contrasta aqui o racionalismo de Gottfried Leibniz (1646-1716), próximo da lucidez própria do estado de convalescença, com a retórica sofista de Górgias (480 a. C.-375 a. C.)
6. No original, thimble-rig bully. Thimble-rig é o conhecido truque feito, em geral em lugares de grande aglomeração, com quatro recipientes (copinhos, por exemplo) e uma bolinha, em que o trapaceiro convida os passantes a tentarem adivinhar, mediante aposta de uma certa soma em dinheiro, após um rápido jogo de mão, sob qual dos quatro recipientes está a bolinha. Evidentemente, é impossível bater o vigarista, pois, na verdade, ele conserva a bolinha sempre em sua mão.
7. Luciano de Samósata (~125-181), escritor satírico grego. Poe faz alusão a uma passagem do diálogo “O galo”.
8. Mármore da ilha grega de Paros, muito utilizado na antiguidade em estátuas e construções.
9. Tertuliano (~155-~222), escritor latino.
10. Friedrich August Moritz Retsch (1779-1857), pintor e gravurista alemão.
11. A bebida.

O pintor e o poeta

As referências assinaladas pelas iniciais “PVM” remetem ao ensaio de Baudelaire “O Pintor da Vida moderna”, tal como apresentado no presente livro (p. 14-87). Aquelas anotadas pelas iniciais OC I e OC II referem-se aos dois volumes das Œuvres complètes de Baudelaire (v. “Referências”, nesta mesma página).

Notas

1. Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages (1852); Edgar Poe, sa vie e seus oeuvres (1856); Notes nouvelles sur Edgar Poe (1857). Os dois últimos introduzem a publicação de suas traduções (Histoires extraordinaires, 1856;

Nouvelles histoires extraordinaires, 1856). Dois textos de Poe, *The Philosophy of Composition* (1846) e *Poetic Principle* (1850), traduzidos por Baudelaire como, respectivamente, *La Genèse d'un poème* e *Le principe poétique*, são por ele retomados nas introduções a Poe, anteriormente citadas. Baudelaire utiliza igualmente esses textos, por transposição (“correspondência”) de uma arte para a outra, como fonte principal de inspiração para sua estética pictórica.

2. *The Illustrated London News* (abreviado, daqui em diante, por ILN) é publicado pela primeira vez em 14 de maio de 1842, precedendo de um ano o jornal *L'illustration*. Seu fundador, Herbert Ingram (1811-1860), teve a ideia de gênio de fazer desfilar por Londres, na véspera do lançamento, centenas de pessoas carregando nas costas cartazes publicitários anunciando o jornal.

3. Carta a Gavarni, 1847, convidando-o a trabalhar para o jornal.

4. V. também Poe, “Morella”, originalmente publicado em 1854, em *Œuvres em prose*, traduzidas por Baudelaire, Paris, Gallimard, 1952, texto estabelecido e anotado por Y.-G. Le Dantec, p. 235.

5. *Meu coração desnudado*, Autêntica Editora, 2009. A passagem citada está na p. 41.

6. Omer-Paxá (1806-1871) era o comandante-em-chefe das tropas turcas durante a guerra da Crimeia (1853-1856). Achmet-Paxá era o chefe de seu estado-maior.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. 2 v. Paris: Gallimard, 1973. Org. Claude Pichois.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. 2 v. Paris: Gallimard, 1975-1976. Org. Claude Pichois. (OC I, OC II).

CUCHEVAL-CLARIGNY, Athanase. *Histoire de la Presse en Angleterre et aux Etats-Unis*. Paris: Amyot, 1857.

DUFLO, Pierre. Constantin Guys. Fou de dessin, grand reporter, 1802-1892. Paris: Seydoux, 1988.

GONCOURT, Edmond et Jules. Journal – Mémoires de la vie littéraire. Paris: Fasquelle et Flammarion, 1956.

HIDDLESTON, James A. “Baudelaire and Constantin Guys”. The Modern Language Review, v. 90, jul. 1995: 603-621.

HIDDLESTON, James A. Baudelaire and the Art of Memory. Oxford: Clarendon Press, 1999.

MAYNE, Jonathan Mayne. Charles Baudelaire. The Painter of modern life and other Essays. Londres: Phaidon Press, 1964. Reedição: Nova York, Da Capo Paperback, 1986.

MUSÉE DE LA VIE ROMANTIQUE. Constantin Guys. Fleurs du mal. Paris: Paris-Musées, 2002.

NADAR (Félix Tournachon). “Le Peintre de la vie moderne”. Figaro, 15 março, 1892.

PICHOIS, Claude Pichois e AVICE, Jean-Paul Avice. Baudelaire/Paris, Paris: Paris-Musées, 1993. Pref. de Yves Bonnefoy.

POE, Edgar Allan Poe. “La Genèse d’un poème”. Cahier de l’Herne, n. 20, 1974: 47-59. Trad. Charles Baudelaire. [“The Philosophy of Composition”.Graham’s Magazine, abril de 1846].

POE, Edgar Allan Poe. “Le principe poétique”. Cahier de l’Herne, n. 20, 1974: 60-77. Trad. Claude Richard e J.M. Maguin. [“The Poetic Principle”. Sartain’s Union Magazine, outubro de 1850].

PRINET, Jean Prinet e DILASSER, Antoinette. Nadar. Paris: Armand Colin, 1966.

ROGER-MARX, Claude Roger-Marx. “C. Guys (Constantin) – Monographie”. Les maîtres. Paris: Braun, 1949.

SERULLAZ, Maurice Sérullaz. “A quoi bon la critique?”. Baudelaire. Paris: Musée du Petit-Palais, novembro 1968-março 1969: xv-xvii.

THACKERAY, William M. Thackeray. The Paris Sketch Book. Londres: Routledge & Sons, 1885 [1840].

VERNE, Jules. L'Archipel en feu. Hetzel, 1884. Reed. Paris: Hachette, 1920.

Exposições

Constantin Guys, Paris, Galerie Lafitte, 28 mar.-20 abr. 1895.

Exposition posthume des visions de C. Guys. Paris, Galerie Georges Petit, 17 abr. -1º mai. 1895, “Fragments sur Constantin Guys”, por Robert de Montesquiou.

Un peintre de la vie au XIXème siècle: Constantin Guys, 1802-1892. Paris, Musée des Arts Décoratifs, jan.-fev. 1937 ; prefácio por Armand Dorville, nota biográfica e bibliográfica por Jean Messelet.

Constantin Guys 1802-1892. Flesinga, Stedelijk Museum, 10 jul.-22 ago. 1954, intr. de Bruno Streiff.

Constantin Guys, Londres, Marlborough Galleries, jun.-jul. 1956; intr. de Bruno Streiff.

La vie parisienne au temps de Guys, Nadar, Worth, Paris, Musée Jacquemart André, nov.- dez. 1959, textos de Bruno Streiff e François Boucher.

Constantin Guys: Crimean War Drawings 1854-1856, Cleveland Museum of Art, 18 jul.-20 ago. 1978, intr. de Karen Woodbridge Smith.

Constantin Guys, Fleurs du Mal, Paris, Musée de la Vie Romantique, 2002; intr. de Daniel Marchessaeu; textos de Claude Pichois, Jérôme Dufilho, Christine Lancha, José de los Llanos e John Richardson.

Lista das imagens

O número que precede o título da imagem refere-se à página em que ela aparece (o zero remete à imagem da capa; o número 1 à falsa folha de rosto). Quando há duas imagens na mesma página, a imagem superior é assinalada por “a”, seguindo o número da página, e a inferior, por “b”. As informações sobre as imagens estão listadas na seguinte ordem: título; data; coleção; dimensões; técnica; exposições. Se omitidas, significa que não estão disponíveis. O tipo de papel é informado apenas quando não se trata de papel branco comum.

Os nomes dos veículos a tração animal mencionados nos títulos foram, em geral, por falta de equivalência, deixados em francês. As respectivas imagens, por outro lado, dispensam qualquer descrição. A palavra “*grisette*”, utilizada em alguns títulos, designa mulher jovem, em geral empregada em lojas de moda, costura, etc. Inicialmente utilizada de forma neutra, para se referir a pessoas pertencentes a essa categoria ocupacional, passou, com o tempo, a se referir a pessoas dessa profissão que também fossem consideradas sexualmente “disponíveis”. “*Lorette*” por outro lado, tem a conotação mais direta de mulheres dedicadas ao comércio sexual mas sem a visibilidade de simples prostitutas de rua.

0. *Mulher com lenço amarelo* [detalhe] 1860-1864 Museu do Louvre – RF 23330 Recto 21,3 x 14,3 cm Pena e aguada cinza; aquarela
1. *Duas jovens espanholas* 1845-1846 Museu das Artes Decorativas – n° 34715 23,3 x 15,8 cm Papel vergê; lápis; pena e aguada marrom; aquarela; goma arábica
6. *Horse-guards* 1845-1846 Col. Emile Hermès – n° EH-00-TA-1-702 26,5 x 17 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela A. Grout; Drouot, 12/10/1927; Roque; Drouot, 25/03/1996, n° 41
8. *Mulher com lenço amarelo* [detalhe] 1860-1864 Museu do Louvre – RF 23330 Recto 21,3 x 14,3 cm Pena e aguada cinza; aquarela
- 10/11. *Cavaleiro entre duas amazonas* 1865-1870 Museu do Louvre – RF 29414 Recto 17,6 x 26,4 cm Lápis; pena marrom, aguada cinza; aquarela

12. *Cabeça feminina* 1870-1875 Museu das Artes Decorativas – n° 34721 13,8 x 9 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
- 15.a. *Baile público, 1836* 1870-1875 Museu do Louvre – RF 15827 Recto 16,1 x 19,4 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza
- 15.b. *Cena de rua na Itália* 1870-1875 Museu do Louvre – RF 29416 Recto 23,4 x 35 cm Pena marrom, aguada cinza
16. *Duas mulheres a passeio na rua* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 30065 Recto 17,5 x 12,5 cm Pena e aguada marrom; aquarela
18. *Prostitutas descendo de uma caleche, em Nápoles* 1870-1875 Museu das Artes Decorativas – n° 34689 19,3 x 19,8 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
19. *Elegante com regalo* 1860-1864 Museu do Louvre – RF 15821 Recto 21,3 x 16 cm Pena e aguada marrom; aquarela
- 20.a. *Cavaleiros discutindo no Bois de Boulogne* 1855-1860 Col. J. G.-H. 18 x 29 cm Lápis; pena e aguada marrom Nadar; Roque; Drouot, 25/02/1996, n°25
- 20.b. *Rua deserta em Istambul* 1855-1856 Museu das Artes Decorativas – n° 34725 18,2 x 16,5 cm Pena e aguada marrom
- 23.a. *Marquês de Normanby* [anotado por Guys] 1844-1845 Col. Emile Hermès – n° EH-00-TA-1-1030, Recto 15 x 22 cm Lápis; pena marrom B. Streiff
- 23.b. *Retratos do marquês de Normanby* 1844-1845 Col. Emile Hermès – n° EH-00-TA-1-1030, Verso 15 x 22 cm Lápis
24. *Grisettes* 1850-1851 Museu do Louvre – RF 23337 Recto 33,1 x 22,3 cm Pena marrom; aquarela
25. *Galope no Bois de Boulogne em fâeton de dama* 1852-1853 Col. J. G.-H. 16,2 x 32,6 cm Lápis; pena marrom; aquarela O. Mirbeau; Durand-Ruel, 08/04/1905; Drouot, 24/02/1919, n° 23
- 26/27. *Saída do Teatro da Rainha* 1855-1860 Col. J. G.-H. 26 x 36 cm Lápis; pena e aguada marrom, pena e aguada cinza Nadar; Alex. Maggy; Drouot 13/11/1986, n° 61
- 29.a. *Cavaleiros e amazonas* 1852-1853 Museu do Louvre – RF29336 Recto 33,1 x 22,3 cm Pena marrom; aquarela
- 29.b. *Em direção ao Bois de Boulogne, em poney-chaise* 1855-1860 Col. J. G.-H. 20 x 30 cm Lápis; pena e aguada marrom Drouot, 24/11/1932, n° 5
30. *Elegantes discutindo diante de um café, Paris* 1857-1860 Col. J. G.-H. 15,5 x 22 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela Delacre; Galerie Gutekunst e Klipstein, Berne, 21-22/06/1949, n° 248
31. *Encontro no Bois de Boulogne* 1855-1860 Col. J. G.-H. 22,2 x 34,9 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela J.-G. Goulinat; Day-Solvay; Drouot 24/03/2003, n° 148
33. *Ama e criança, Rua do Oriente* 1855-1856 Col. J. G.-H. 22,5 x 17 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela Barthélémy; Roque; Drouot, 25/02/1996, n° 39
- 34.a. *Cavalcada de paxás no campo* 1855-1860 Col. J. G.-H. 20,8 x 33,6 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela Bioley-Magnoux
- 34.b. *Major-regente dos tambores* 1857-1860 Col. J. G.-H. 18 x 18 cm Pena marrom, pena e aguada cinza A. Dorville; Nice, 26/06/1942, n° 125
37. *Mulher com lenço amarelo* 1860-1864 Museu do Louvre – RF 23330 Recto 21,3 x 14,3 cm Pena e aguada cinza; aquarela
38. *Cumprimentos no Bois de Boulogne, cavaleiros e veículos* 1855-1860 Col. J. G.-H. 23,5 x 37 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Cap. Bruce Ingram
41. *Uma recepção na Corte* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 11672 Recto 18,2 x 16,2 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
42. *Jovem dama, à espera* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 3382 Recto 30,5 x 19,2 cm Lápis; pena e aguada marrom; aquarela
44. *Guardas carregando um oficial ferido, em Inkerman* 5 de nov. de 1854 (reproduzido no ILN, v. XXVI, n° 726, 3 de fev. de 1855, p. 116) Museu das Artes Decorativas – n° 34688 11,9 x 19 cm Lápis; pena e aguada marrom; goma arábica
45. *Achmet-Paxá, diante de sua tenda em Calafate, durante a apresentação de oficiais piemonteses* Fev. de 1854 (reproduzido no ILN, v. XXIV, n° 673, 18 de março de 1854, pp. 232-233; OCII, p. 702) Museu das Artes Decorativas – n° 34698 18 x 38,3 cm Papel vergê; lápis; pena e aguada marrom; aquarela
- 46.a. *As tropas francesas rendendo homenagens ao Papa, Roma; berlinda de grande gala* 1860-1864 Col. J. G.-H. 23,5 x 39 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza Rosenberg, Drouot, 26/06/1998, n° 113
- 46.b. *A coleta* 1880-1885 Col. J. G.-H. 23,1 x 37 cm Lápis; pena marrom, aguada cinza Ader-Picard-Tajan, Drouot, 29/04/1981, n°29; Piasa 07/02/2007, n°213
47. *Hussardo a cavalo* 1860-1864 Col. J. G.-H.

48. *Veteranos do Grande Exército de Napoleão I, junto à Coluna Vendôme* 1857-1860 Col. J. G.-H. 21,3 x 37,4 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Antiga Coleção Baudelaire (?)E. Hermès; Piasa, Drouot, 22/11/2000, n° 97
49. *Discussão entre oficiais* 1850-1855 Col. J. G.-H. 21,5 x 34 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Galerie Knoedler, New-York; Roque; Drouot, 25/02/1996, n° 36
- 50.a. *Guys, em conversa com irmãs de caridade no hospital francês de Pera* Set. de 1854 (reproduzido no *ILN*, v. XXV, n° 704, 30 de set. de 1854, p. 296; OCII, p. 703) Museu das Artes Decorativas – n° 34708 17,5 x 26,4 cm Lápis; pena e aguada marrom
- 50.b. *Guys, em conversa com irmãs de caridade no hospital francês de Pera* [detalhe] Museu das Artes Decorativas – n° 34708 17,5 x 26,4 cm
52. *Parte do harém do Sultão* 1855-1856 Museu das Artes Decorativas – n° 34704 25,6 x 34,9 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela; goma arábica
53. *Gálata* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 4231 Recto 38,2 x 27,7 cm Lápis; pena e aguada marrom; aquarela
54. *Mulheres do distrito de Janissey, nos arredores de Pera* 1855-1856 Museu das Artes Decorativas – n° 34702 16 x 24 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
55. *Doas mulheres em crinolina, num café de Istambul* 1855-1856 Museu das Artes Decorativas – n° 34697 16,9 x 28 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
56. *Retrato equestre do Imperador Napoleão III* 1855-1860 Col. Emile Hermès – n° EH-00-TA-1-24 22,5 x 15,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
- 57.a. *Puerta del Sol, Madri* Out. de 1846 (reproduzido no *ILN*, v. IX, n° 233, 17 de out. de 1846, p. 249) Museu das Artes Decorativas – n° 34686 29,6 x 43,3 cm Lápis; aguada marrom; aquarela
- 57.b. *Revista diante do Palácio Real, Madri* Set. 1845 (reproduzida no *ILN*, v. VII, n° 177, 20 set. de 1845, p. 185) Museu das Artes Decorativas – n° 34728 25,8 x 41,4 cm Papel vergê; lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
58. *Doas espanholas vistas a meio-corpo* Set. 1845 (reproduzido no *ILN*, v. VII, n° 177, 20 de set. de 1845, p. 184) Museu das Artes Decorativas – n° 34711 25,7 x 19,8 cm Lápis; aguada marrom; aquarela
- 61.a. *Oficial a cavalo, perfil direito* 1870-1875 Col. J. G.-H. 16,8 x 13,1 cm Lápis; pena marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, n° 148
- 61.b. *Batedor a galope* 1851-1852 Col. J. G.-H. 11,7 x 20,7 cm Lápis; pena marrom, aguada marrom e cinza; aquarela
- 64/65. *Cavaleiros no Bois de Boulogne; fáeton na retaguarda* 1850-1853 Col. Emile Hermès – n° EH-00-TA-1-724 17,3 x 26,2 cm Lápis; pena marrom, aguada cinza Piasa, 25/11/1997, n° 36
68. *Mulher com leque* 1860-1864 Museu do Louvre – RF 22618 Recto 25,5 x 19,2 cm Papel vergê; lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza
70. *Doas mulheres* 1860-1864 Museu do Louvre – RF 15822 Recto 21,4 x 16 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
- 75.a. *Discussões na rua* 1859-1860 Col. J. G.-H. 17,5 x 26,5 cm Papel azul; lápis; pena e aguada marrom
- 75.b. *Operário e prostituta, discutindo, à porta* 1859-1860 Col. J. G.-H. 12,6 x 13,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, n° 168
76. *Cena de rua parisiense: fazendo o footing* 1865-1870 Museu do Louvre – RF 15826 Recto 20,5 x 32,7 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza
77. *Doas mulheres, em crinolina* 1865-1870 Museu do Louvre – RF 15825 Recto 31,9 x 20,3 cm Lápis; pena e aguada marrom
- 78.a. *Doas mulheres, vestidas de azul, num café* 1870-1875 Museu do Louvre – RF 15824 Recto, 22,2 x 26,5 cm Pena e aguada marrom, pena e aguada cinza; aquarela
- 78.b. *Doas mulheres elegantes* 1860-1864 Museu do Louvre – RF 30066 Recto 19,2 x 14,3 cm Papel vergê; pena e aguada marrom, pena e aguada cinza; aquarela
- 80.a. *Danças* 1858-1860 Museu das Artes Decorativas – n° 34682 17,5 x 19,6 cm Pena e aguada marrom; aquarela Col. Baudelaire
- 80.b. *Doas mulheres e militar* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 29413 Recto 20,7 x 26,2 cm Pena e aguada marrom; aquarela
82. *Doas elegantes num vitória* 1858-1860 Museu do Louvre – RF 30064 Recto 18,8 x 30,8 cm Lápis; pena e aguada marrom; aquarela
- 83.a. *Cavaleiro a galope e carro no Bois de Boulogne* 1860-1865 Col. J. G.-H. Pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela Piasa, 22/03/2002, n° 146
- 83.b. *Passeio no Bois de Boulogne, em carro fechado* 1865-1870 Col. J. G.-H. 16,5 x 29,5 cm Papel vergê; lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza
- 84/85. *Passeio no Bois de Boulogne, em fáeton, atrelado* 1855-1860 Col. J. G.-H. 22,5 x 15,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela

86. *Passeio nos Champs-Élysées* 1858-1860 Museu do Louvre – RF 31656 Recto 27,8 x 47,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, pena e aguada cinza
87. *Passeio no Bois de Boulogne* 1858-1860 Museu das Artes Decorativas – nº 14406 23,2 x 38,1 cm Lápis; pena e aguada marrom; aquarela
- 88.a. *Carro de Napoleão III* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 15829 Recto 17,9 x 27,3 cm Papel vergê; lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela
- 88.b. *Três oficiais a cavalo* 1870-1875 Col. J. G.-H. 15,5 x 22, 5 cm Pena marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 156
89. *Militar a cavalo, a passo, perfil esquerdo* 1860-1864 Col. J. G.-H. 16,8 x 13,1 cm Lápis; aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 148
90. *Passeio no Bois de Boulogne* [detalhe] 1870-1875 Col. J. G.-H. 15,5 x 22, 5 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 146
93. *Passeio, duas mulheres e um homem* 1870-1875 Col. J. G.-H.
94. *Passeio na rua, mulher e dois homens* 1859-1860 Col. J. G.-H. Pena e aguada marrom, aguada cinza
99. *Prostitutas descendo de uma caleche, puxada por uma mula, Nápoles* 1870-1875 Col. J. G.-H. 15,8 x 22,9 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Drouot, 02/1903; Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 161
100. *Proxeneta e prostituta, discutindo, à porta* 1859-1860 Col. J. G.-H. 13,5 x 16,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 162
101. *Temporada londrina, saída a convite da Rainha, cupê urbano* 1855-1860 (reproduzido no *ILN*, v. XXVIII, nº 793, 12 de abril de 1856, p. 376) Col. J. G.-H. 23 x 35 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza; aquarela E. Hermès; Galeria Charpentier, 01/04/1954, nº 52
- 103.a. *Cupê urbano, à espera* 1852-1853 Col. J. G.-H., 18 x 26 cm Lápis; pena e aguada marrom, aquarela Piasa 22/03/2002, nº 152
- 103.b. *Passeio em milord, no Bois de Boulogne* 1852-1853 Col. J. G.-H. 20,5 x 32,8 cm Lápis; pena e aguada marrom; aquarela
104. *Retrato de Constantin Guys, feito por Nadar* Aprox. 1865 Museu das Artes Decorativas
107. *Passeio em milord* 1857-1860 Col. Emile Hermès – nº EH-00-TA-1-723 12,9 x 20,8 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza Piasa, 09/11/1997, nº 34
108. *Operários e lorettes, discutindo num café* 1857-1860 Col. J. G.-H. Lápis; pena e aguada cinza
109. *Caleche estacionada* 1840-1842 Col. J. G.-H. 6,6 x 14 cm Pena e aguada marrom; aquarela Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 160
110. *Passeio a trote; um cavaleiro, duas moças e um oficial* 1860-1864 Col. J. G.-H. 14 x 20,5 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 169
112. *Caleche, puxada por uma mula, à espera, Nápoles* 1870-1875 Col. J. G.-H. Lápis; pena marrom, aguada cinza
113. *Fáeton e cavaleiros no Bois de Boulogne* 1860-1865 Col. J. G.-H. 16,5 x 29 cm Pena e aguada marrom, aguada cinza Roque; Drouot, 25/02/1996, nº 34
114. *Dama em rosa* 1855-1856 Museu do Louvre – RF 15823 Recto 21,7 x 15 cm Lápis; pena e aguada marrom; aquarela
116. *Militar a trote* 1860-1864 Col. J. G.-H. 14,7 x 16,5 cm Pena marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 151
117. *Apresentação, à Imperatriz-Regente e ao Príncipe Imperial, de bandeira tomada dos austríacos* *The ILN*, v. XXXV, nº 982, julho de 1859, p. 44 Col. J. G.-H. 23 x 36,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, T. Beltrand; Roque; Drouot, 25/02/1996, nº 38
119. *Dama em penhoar azul* 1849-1850 Museu do Louvre – RF 22619 Recto 34,9 x 28 cm Papel vergê; lápis, pena e aguada marrom; aquarela
123. *Na rua: uma criada e um suboficial* 1850-1851 Col. J. G.-H. 21,5 x 30,2 cm Lápis; pena marrom, aguada marrom e cinza A. Dayot; O. Gerstenberg; B. Streiff
124. *Amazona* 1875-1880 Museu do Louvre – RF 29405 Recto 18,8 x 13,6 cm Lápis; pena e marrom; gomagem geral
126. *Três prostitutas e um marinheiro, em caleche, Nápoles* 1870-1875 Col. J. G.-H. Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza
127. *Revista de tropas de infantaria* 1857-1860 Col. J. G.-H. 17 x 26 cm Lápis; pena marrom, aguada cinza A. Dorville
128. *Conselho de guerra* set. 1848 (reproduzido no *ILN*, v. XIII, nº 335, 16 set. de 1848, p. 161) Col. J. G.-H. 20,4 x 34,3 cm Lápis; pena marrom e cinza, aguada marrom e cinza B. Streiff; Christie's 5/12/1997, nº 340
130. *A Imperatriz (?) e seu séquito, a galope, no Bois de Boulogne* 1855-1860 Col. J. G.-H. 20 x 28,5 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza

131. *Duas mulheres a passeio no campo, num duc, com pajem* 1865-1870 Col. J. G.-H. 14,5 x 21 cm Papel azul claro; lápis; pena marrom, aguada cinza Bernstein-Grüber; Piasa 18/12/2009, nº 158
132. *Revista sob as ordens do Príncipe Napoleão, em Scutari* *The ILN*, v. XXV, nº 693, 15 de julho de 1854, p. 4 Museu das Artes Decorativas – nº 34693 28,3 x 50,7 cm Pena e aguada marrom; aquarela
135. *Cantora em cena de café-concerto* 1880-1885 Col. J. G.-H. 18,2 x 12,3 cm Lápis; aguada cinza Piasa 18/12/2009, nº 164
138. *Mulher e militar* 1859-1860 Museu do Louvre – RF 29412 Recto 21,8 x 19 cm Lápis; pena e aguada marrom, aguada cinza

CHARLES BAUDELAIRE

Meu coração
desnudado

autêntica



Meu coração desnudado

Baudelaire, Charles

9788582179697

152 páginas

[Compre agora e leia](#)

Uma vez, perguntou-se, em minha presença, em que consistia o maior prazer do amor. Alguém naturalmente respondeu: "em receber". E um outro: "em dar-se". Um outro ainda: "prazer de orgulho". E mais outro: "volúpia de humildade". Houve, por fim, um descarado utopista que afirmou que o maior prazer do amor era o de formar cidadãos para a pátria. Quanto a mim, digo: a volúpia única e suprema do amor está na certeza de fazer o mal. E o homem e a mulher sabem, desde o nascimento, que no mal se encontra toda a volúpia.

[Compre agora e leia](#)

BAUDELAIRE, BALZAC,
D'AUREVILLY

Manual do dândi
A vida com estilo

autêntica



Manual do Dândi

Baudelaire, Charles

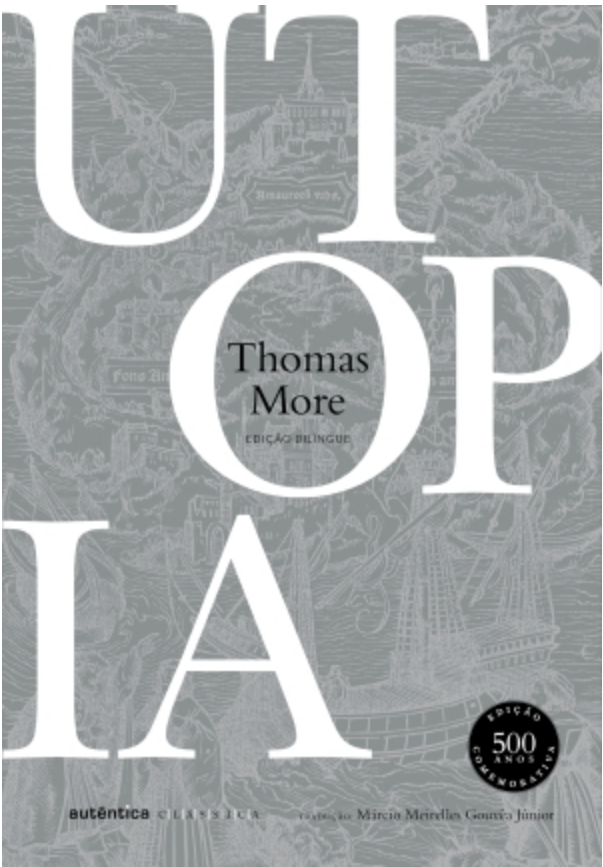
9788582170144

224 páginas

[Compre agora e leia](#)

Que é, pois, essa paixão que, transformada em doutrina, fez adeptos poderosos, essa instituição não escrita que formou uma casta tão ativa? É, antes de tudo, a necessidade ardente de se prover, dentro dos limites exteriores das conveniências, de uma certa originalidade. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo; que pode sobreviver até mesmo a tudo aquilo que se chama de ilusão. É o prazer de surpreender e a satisfação orgulhosa de jamais se surpreender.

[Compre agora e leia](#)



UTOPIA

Thomas
More
EDIÇÃO BILINGUE

EDIÇÃO
500
ANOS
COMEMORATIVA

autêntica CLASSIC — tradução: Márcio Meireles Goulart Júnior

Utopia - Bilíngue (Latim-Português)

More, Thomas

9788551306253

256 páginas

[Compre agora e leia](#)

Edição comemorativa dos 500 anos da Utopia! Bilíngue e com capa dura, é a primeira tradução brasileira da obra feita diretamente do latim. Com a publicação da Utopia, em 1516, Thomas More criou uma das palavras mais ricas, debatidas e controversas de nosso vocabulário. Construído como uma narrativa de viagem, gênero de longa tradição literária, o livro dá voz ao navegante português Rafael Hitlodeu, que, em latim humanista, critica as instituições inglesas para, em seguida, descrever a ilha de Utopia, que conseguiu criar uma sociedade próxima do ideal, valendo-se do conhecimento existente na época, sem qualquer poder sobre-humano. A meio caminho entre a literatura e a filosofia, na zona de passagem entre um não lugar que nega nossas misérias e um bom lugar que as torna talvez mais insuportáveis, a utopia de More é um patrimônio cultural tão rico que não cabe apenas no espaço comprimido da tradição acadêmica que a quer domesticar. Ao pensar uma sociedade viável, cria um instrumento crítico com o qual podemos medir nossa realidade. O posfácio não debate filosoficamente a construção de More, mas passeia de modo livre pelo passado, presente e futuro da utopia (e sua gêmea má, a distopia), demonstrando assim a potência que se gera quando nos deparamos com – ou criamos – o termo certo.

[Compre agora e leia](#)



REDISCUTINDO A MESTIÇAGEM NO BRASIL

Identidade nacional
versus
identidade negra

Kabengele Munanga



Conselho
Cultura
Negra e
Liberdades

autêntica

Rediscutindo a mestiçagem no Brasil

Munanga, Kabengele

9788551306024

152 páginas

[Compre agora e leia](#)

É à luz do discurso pluralista emergente (multiculturalismo, pluriculturalismo) que a presente obra recoloca em discussão os verdadeiros fundamentos da identidade nacional brasileira, convidando pesquisadores da questão para rediscuti-la e melhor entender por que as chamadas minorias, que na realidade constituem maiorias silenciadas, não são capazes de construir identidades políticas verdadeiramente mobilizadoras. E essa discussão não pode ser sustentada sem que se coloque no bojo da questão o ideal do branqueamento, materializado pela mestiçagem e seus fantasmas.

[Compre agora e leia](#)

Marcelo de Carvalho Borba
Helber Rangel Formiga Leite de Almeida
Telma Aparecida de Souza Gracias

PESQUISA EM ENSINO E SALA DE AULA

DIFERENTES VOZES
EM UMA INVESTIGAÇÃO

Prefácio de Tania C. de Araújo-Jorge

COLEÇÃO TENDÊNCIAS EM EDUCAÇÃO MATEMÁTICA

autêntica

Pesquisa em ensino e sala de aula

de Borba, Marcelo Carvalho

9788551306130

128 páginas

[Compre agora e leia](#)

Pesquisa em ensino e sala de aula: diferentes vozes em uma investigação não se trata apenas de uma obra sobre metodologia de pesquisa: neste livro, os autores abordam diversos aspectos da pesquisa em ensino e suas relações com a sala de aula. Motivados por uma pergunta provocadora, eles apontam que as pesquisas em ensino são instigadas pela vivência dos professores em suas salas de aula, e esse "cotidiano" desperta inquietações acerca de sua atuação, de sua formação, entre outras. Ainda, os autores lançam mão da metáfora das "vozes" para indicar que o pesquisador, seja iniciante, seja experiente, não está sozinho em uma pesquisa, uma vez que ele "escuta" a literatura e os referenciais teóricos, os entrelaçando com a metodologia e os dados produzidos.

[Compre agora e leia](#)