

O PINTOR DA VIDA MODERNA¹

O BELO, A MODA E A FELICIDADE

HÁ NESTE MUNDO, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente — sem se dignar a olhar — diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de *segunda categoria* e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura; depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: “Conheço o meu museu.” Há também pessoas que, por terem outrora lido Bossuet e Racine, acreditam dominar a história da literatura.

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, e, finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes.

Devo convir que o mundo, de alguns anos para cá, se corrigiu um pouco. O valor que os amadores atribuem hoje aos mimos gravados e coloridos do século XVIII prova que houve uma reação na direção reclamada pelo público: Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros entraram para o dicionário dos artistas dignos de serem estudados. Mas eles representam o passado. Ora, hoje quero me ater estritamente à pintura de costumes do presente. O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas² que começam na Revolução e terminam aproximadamente no Consulado. Esses trajés que provocam o riso de muitas pessoas insensatas, essas pessoas sérias sem verdadeira seriedade apresentam um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico. São quase sempre belos e desenhados com elegância, mas o que me importa, pelo menos em idêntica medida, e o que me

apraz encontrar em todos ou em quase todos, é a moral e a estética da época. A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. Essas gravuras podem ser traduzidas em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas.

As mulheres que envergaram esses trajes se pareciam mais ou menos umas às outras, segundo o grau de poesia ou de vulgaridade que as distinguia. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece muito rígido. A imaginação do espectador pode ainda hoje movimentar e fremir essa *túnica* ou este *xale*. Talvez, um dia desses, será montado um drama num teatro qualquer, onde presenciaremos a ressurreição desses costumes nos quais nossos pais se achavam tão atraentes quanto nós mesmos em nossas pobres roupas (que também têm sua graça, é verdade, mas de uma natureza sobretudo moral e espiritual) e, se forem vestidos e animados por atrizes e atores inteligentes, nós nos admiraremos de nos terem despertado o riso de modo tão leviano. O passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente.

Se um homem imparcial folheasse uma a uma *todas* as modas francesas desde a origem da França até o momento, nada encontraria de chocante nem de surpreendente. Seria possível ver, sim, as transições organizadas de forma tão gradativa quanto na escala do mundo animal. Nenhuma lacuna; logo, nenhuma surpresa. E se acrescentasse à vinheta que representa cada época o pensamento filosófico que mais a ocupou ou agitou, pensamento cuja lembrança é inevitavelmente evocada pela vinheta, ele veria que harmonia profunda rege todos os elementos da história, e que o imortal apetite do belo sempre foi saciado, mesmo nos séculos aparentemente mais monstruosos e insanos.

Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja una, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.

Escolho, se preferirem, os dois escalões extremos da história. Na arte hierática, a dualidade salta à vista; a parte de beleza eterna só se manifesta com a permissão e dentro dos cânones da religião a que o artista pertence. A dualidade se evidencia igualmente na obra mais frívola de um artista refinado pertencente a uma dessas épocas que qualificamos com excessiva vaidade de civilizadas; a porção eterna de beleza estará ao mesmo tempo velada e expressa, se não pela moda, ao menos pelo temperamento particular do autor. A dualidade da arte é uma conseqüência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo. É por isso que Stendhal, espírito impertinente, irritante, até mesmo repugnante, mas cujas impertinências necessariamente provocam a meditação, se aproximou mais da verdade do que muitos outros ao afirmar que *o belo não é senão a promessa da felicidade*. Sem dúvida, tal definição excede seu objetivo; submete de forma excessiva o belo ao ideal indefinidamente variável da felicidade; despoja com muita desenvoltura o belo de seu caráter aristocrático, mas tem o grande mérito de afastar-se decididamente do erro dos acadêmicos.

Já expliquei estas coisas mais de uma vez; estas linhas são suficientes para aqueles que apreciam os exercícios do pensamento abstrato; mas sei que os leitores franceses, em sua maioria, neles pouco se comprazem e eu mesmo tenho pressa de entrar na parte positiva e real de meu tema.

II

O CROQUI DE COSTUMES

Para o croqui de costumes, a representação da vida burguesa e os espetáculos da moda, o meio mais expedito e menos custoso evidentemente é o melhor. Quanto mais beleza o artista lhe conferir, mais preciosa será a obra; mas há na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista idêntica velocidade de execução. As gravuras de várias tonalidades do século XVIII obtiveram novamente o favor da moda, como eu afirmava há pouco; o pastel, a água-forte, a água-tinta forneceram sucessivamente seus contingentes para esse imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas, nas pastas dos amadores e nas vitrines das lojas mais vulgares. A litografia, desde o seu surgimento,³ imediatamente se mostrou bastante apta a essa enorme tarefa aparentemente tão frívola. Possuímos, nesse gênero, verdadeiros monumentos. As obras de Gavarni e de Daumier foram com justiça denominadas⁴ complementos da *Comédia humana*. O próprio Balzac, tenho certeza absoluta, não estaria longe de adotar essa idéia, pela justa razão de que o gênio do pintor de costumes é um gênio de natureza mista, isto é, no qual entra boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filosófico, chamem-no como quiserem, mas, para

caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. Todos os países, para seu prazer e glória, possuíram alguns desses homens. Em nossa época atual, a Daumier e a Gavarni, primeiros nomes que nos vêm à memória; podem-se acrescentar os de Devéria, Maurin, Numa, historiadores das ambíguas belezas da Restauração; Wattier, Tassaert, Eugène Lami — este último quase inglês, de tanto amor pelas elegâncias aristocráticas — e inclusive Trimolet e Traviès, cronistas da pobreza e da banalidade quotidiana.

III

O ARTISTA,
HOMEM DO MUNDO,
HOMEM DAS MULTIDÕES E CRIANÇA

Quero falar hoje de um homem singular, originalidade tão poderosa e tão decidida que se basta a si própria e não busca sequer a aprovação de outrem. Nenhum de seus desenhos é assinado, se chamarmos assinatura essas poucas letras, passíveis de falsificação, que representam um nome, e que tantos apõem faustosamente embaixo de seus croquis mais insignificantes. Porém, todas as suas obras são assinadas com sua alma resplandecente, e os amadores que as viram e apreciaram as reconhecerão sem dificuldade na descrição que delas pretendo fazer. Enamorado pela multidão e pelo incógnito, C. G.⁵ leva a originalidade às raias da modéstia. Thackeray, que, como se sabe, interessa-se bastante pelas coisas de arte e desenha ele próprio as ilustrações de seus romances, um dia discorreu sobre C. G. num folhetim de Londres. C. G. irritou-se com o fato, como se se tratasse de um ultraje a seu pudor. Ainda recentemente, quando soube que eu me propunha fazer uma apreciação de seu espírito e talento, suplicou-me, de uma maneira muito imperiosa, que seu nome fosse suprimido e que só falasse de suas obras como se fossem de um anônimo. Obedecerei humildemente a esse estranho desejo. Fingiremos acreditar, o leitor e eu, que C. G. não existe e trataremos de seus desenhos e aquarelas, pelos quais ele professa um desdém aristocrático, agindo como esses pesquisadores que tivessem de julgar preciosos documentos históricos, fornecidos pelo acaso, e cujo autor devesse permanecer eternamente desconhecido. Inclusive, para apaziguar completamente minha consciência, vamos supor que tudo quanto tenho a dizer sobre sua natureza, tão curiosa e misteriosamente brilhante, é justamente sugerido, mais ou menos, pelas obras em questão; pura hipótese poética, conjetura, trabalho de imaginação.

C. G. é velho. Comenta-se que Jean-Jacques Rousseau começou a escrever aos quarenta e dois anos. Foi talvez por essa idade que C. G., obcecado por todas as imagens que lhe povoavam o cérebro, teve a audácia de espargir tintas e cores sobre uma folha branca. Para dizer a verdade, desenhava como um bárbaro, como uma criança, irritando-se contra a imperícia de seus dedos e a desobediência de seu instrumento. Vi muitas dessas garatujas primitivas e confesso que a maioria das pessoas capazes de julgar, ou com essa pretensão, teria podido, sem desabono, não adivinhar o gênio latente que habitava esses tenebrosos esboços. Atualmente C. G., que descobriu sozinho todos os pequenos truques do ofício e, sem receber conselhos, realizou sua própria formação, tornou-se admirável mestre à sua maneira, conservando da simplicidade inicial apenas o necessário para acrescentar às suas mais ricas faculdades um toque desconcertante. Quando descobre uma dessas tentativas de sua *juventude*, rasga-a ou queima-a com uma vergonha das mais divertidas.

Durante dez anos desejei travar conhecimento com C. G., que é, por temperamento, apaixonado por viagens e muito cosmopolita. Sabia que durante muito tempo fora correspondente de um jornal inglês ilustrado e que nele publicara gravuras a partir de seus croquis de viagem (Espanha, Turquia, Criméia). Vi, desde essa época, uma quantidade considerável desses desenhos improvisados nos próprios locais e pude ler assim uma crônica minuciosa e diária da campanha da Criméia, melhor do que qualquer outra. O mesmo jornal publicara também, sempre sem assinatura, inúmeras composições do mesmo autor, inspiradas nos balés e óperas recentes. Quando finalmente o conheci, logo vi que não se tratava precisamente de um *artista*, mas antes de um *homem do mundo*. Entenda-se aqui, por favor, a palavra *artista* num sentido 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 costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. C. G. não gosta de ser chamado de artista. Não teria ele alguma razão? Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide. O artista vive pouquíssimo — ou até não vive — no mundo moral e político. O que mora no bairro Bréda ignora o que se passa no *faubourg Saint-Germain*. Salvo duas ou três exceções que não vale a pena mencionar, a maioria dos artistas são, deve-se convir, uns brutos muito hábeis, simples artesãos, inteligências provincianas, mentalidades de cidade pequena. Sua conversa, forçosamente limitada a um círculo muito restrito, torna-se rapidamente insuportável para o *homem do mundo*, para o cidadão espiritual do universo.

Assim, para entrar na compreensão de C. G., anotem imediatamente o seguinte: a *curiosidade* pode ser considerada como ponto de partida de seu gênio.

Lembram-se de um quadro (e um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula *O homem das multidões*?⁶ Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível!

Imagine-se um artista que estivesse sempre, espiritualmente, em estado de convalescença e se terá a chave do caráter de C. G.

Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos posteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje. Um de meus amigos dizia-me um dia que, ainda pequeno, via seu pai lavando-se e que então contemplava — com uma perplexidade mesclada de 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 já o impregnava de respeito e se apoderava de seu cérebro. A forma já o obcecava e o possuía. A predestinação mostrava precocemente a ponta do nariz. A *danação* estava consumada. É preciso dizer que essa criança hoje é um pintor célebre?

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

Dizia-lhe que me desagradava chamá-lo de puro artista e que ele próprio recusava esse título com uma modéstia mesclada de pudor aristocrático. Eu o chamaria de bom grado *dândi*, e teria algumas boas razões para isso; pois a palavra *dândi* implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo; mas, por outro lado, o *dândi* aspira à insensibilidade, e C. G., que é dominado por uma paixão insaciável, a de ver e de sentir, nisso se afasta violentamente do dandismo. *Amabam amare*, dizia santo Agostinho. “Amo apaixonadamente a paixão”, diria C. G. de bom grado. O *dândi* é entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta. G. tem horror às pessoas entediadas. Possui a arte extremamente difícil (os espíritos refinados irão me compreender) de ser *sincero sem ser ridículo*. Poderia condecorá-lo com o título de filósofo, que ele merece por várias razões, se seu amor excessivo pelas coisas visíveis, tangíveis, condensadas no estado plástico não lhe inspirasse uma certa repugnância por aquelas que formam o reino impalpável do metafísico. Vamos reduzi-lo, portanto, à condição de puro moralista pitoresco, como La Bruyère.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados numa tela. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. “Todo homem”, dizia C. G. um dia, numa dessas conversas que ele ilumina com um olhar intenso e um gesto evocativo, “todo homem não

atormentado por uma dessas tristezas de natureza tão concreta capazes de absorver todas as faculdades, e *que se diz entediado no meio da multidão, é um imbecil! Um imbecil! e desprezo-o!*"

Quando C. G., ao despertar, abre os olhos e vê o sol flamejante invadindo as vidraças, diz para si mesmo com remorso, com arrependimento: "Que ordem imperiosa! Que fanfarras de luz! Há muitas horas já, luz em toda parte! Luz perdida por causa de meu sono! Quantas coisas iluminadas poderia ter visto e não vi!" E ele sai! E observa fluir o rio da vitalidade, tão majestoso e brilhante. Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal. Se uma moda, um corte de vestuário foi levemente transformado, se os laços de fita e os cachos foram destronados pelas rosetas, se a mantilha se ampliou e o coque desceu um pouquinho na nuca, se a cintura foi erguida e a saia alargada, acreditem que a uma distância enorme seu olhar de águia já adivinhou. Um regimento passa, ele vai talvez ao fim do mundo, difundindo no ar dos bulevares suas fanfarras sedutoras e diáfanas como a esperança; e eis que o olhar de C.G. já viu, inspecionou, analisou as armas, o porte e a fisionomia dessa tropa. Arreios, cintilações, música, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto. E sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como se fosse um único animal, altiva imagem da alegria na obediência!

Mas a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades. Os revérberos se sobressaem sobre a púrpura do poente. Honestos ou desonestos, sensatos ou insanos, os homens dizem consigo: "Enfim, acabou-se o dia!" Os plácidos e os de má índole pensam no prazer e todos acorrem ao lugar de sua preferência para beber a taça do esquecimento. C. G. será o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música; de todo lugar onde uma paixão possa *posar* para seus olhos, de todo lugar onde o homem natural e o homem convencional se mostrem numa beleza estranha, de todo lugar onde o sol ilumina as alegrias efêmeras do *animal depravado!* "Foi, com certeza, um dia bem empregado", pensará certo leitor que todos conhecemos.⁷ "Todos nós temos talento suficiente para fazer o mesmo. Não! Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa,

lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando a água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!

IV

A MODERNIDADE

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de *modernidade*,⁸ pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentárias antigas. Quase todas se servem das modas e dos móveis do Renascimento, como David se servia das modas e dos móveis romanos. Há, no entanto, uma diferença, pois David, tendo escolhido temas especificamente gregos ou romanos, não podia agir de outra forma senão vesti-los à moda antiga, enquanto os pintores atuais, escolhendo temas de natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas, obstinam-se em fantasiá-los com trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente. Evidentemente, isto é 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 dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de

prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. Se à vestimenta da época, que se impõe necessariamente, substituirmos uma outra, cometemos um contra-senso só desculpável no caso de uma mascarada ditada pela moda. Assim, as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos *moralmente verossímeis*.

Sem dúvida, é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão-somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual. Os planejamentos de Rubens ou de Veronese não nos ensinarão a fazer *chamalote, cetim à rainha* ou qualquer outro tecido de nossas fábricas, entufado, equilibrado pela crinolina ou pelos saiotes de musselina engomada. O tecido e a textura não são os mesmos que os da antiga Veneza ou os usados na corte de Catarina.⁹ Acrescentemos também que o corte da saia e do corpete é absolutamente diferente, que as pregas são dispostas de acordo com um novo sistema, que o gesto e o porte da mulher atual dão a seu vestido uma vida e uma fisionomia que não são as da mulher antiga. Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere. É a essa tarefa que C. G. se dedica em particular.

Anteriormente afirmei que cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto. É sobretudo numa vasta galeria de retratos (a de Versalhes, por exemplo) que se torna fácil verificar essa proposição. Mas ela pode estender-se mais amplamente. Na unidade que se chama nação, as profissões, as castas e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma concreta do rosto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. Essas considerações não são suficientemente familiares aos retratistas; e o grande defeito de Ingres, em particular, é querer impor a cada tipo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos compulsório, colhido no repertório das idéias clássicas.

Em semelhante matéria, seria fácil e mesmo legítimo raciocinar *a priori*. A correlação perpétua do que chamamos *alma* com o que chamamos *corpo* explica perfeitamente como tudo o que é material ou emanação do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém. Se um pintor paciente e minucioso, mas dotado de imaginação medíocre, em vez de pintar uma cortesã do tempo presente, *inspira-se* (é a expressão consagrada) em uma cortesã de Ticiano ou de Rafael, é muito provável que fará 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 o

trejeito, nem o aspecto vital de uma dessas criaturas que o dicionário da moda sucessivamente classificou, com nomes grosseiros ou maliciosos, de *impuras, amásias, loureiras*¹⁰ e *mundanas*.

A mesma crítica aplica-se rigorosamente no estudo do militar, do dândi ou mesmo dos animais, cão ou cavalo, e de tudo quanto compõe a vida exterior de um século. Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda a nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações. O leitor compreende antecipadamente que eu poderia comprovar facilmente minhas asserções através de numerosos outros objetos que não a mulher. Que diriam, por exemplo, de um pintor de marinhas (levo a hipótese ao extremo) que, tendo de reproduzir a beleza sóbria e elegante do navio moderno, atormentasse seus olhos estudando as formas sobrecarregadas, retorcidas, a popa monumental de um navio antigo e os velames complicados do século XVI? E o que pensariam de um artista a quem tivessem incumbido de fazer o retrato de um puro-sangue, célebre nas solenidades do turfe, se ele fosse confinar suas contemplanções nos museus, se se contentasse em observar o cavalo nas galerias do passado, em Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen?

C. G., guiado pela natureza, tiranizado pela circunstância, enveredou por um caminho completamente diferente. Começou contemplando a vida e só muito tarde se esforçou em aprender os meios de expressá-la. Disso resultou uma originalidade extraordinária, na qual o que pode restar de bárbaro ou de ingênuo aparece como nova prova de obediência à impressão, como lisonja à verdade. Para a maioria dentre nós, sobretudo para os homens de negócios, aos olhos de quem a natureza existe apenas em suas relações de utilidade com seus negócios, o fantástico real da vida acha-se singularmente embotado. C. G. absorve-o continuamente e dele tem a memória e os olhos repletos.

V

A ARTE MNEMÔNICA

A palavra *barbárie*, que talvez tenha aparecido com excessiva freqüência nos meus escritos, poderia induzir algumas pessoas a acreditarem que se trata, neste caso, de alguns desenhos informes, aos quais tão-somente a imaginação do espectador sabe transformar em coisas perfeitas. Seria compreender-me erroneamente. Quero falar de uma barbárie inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível numa arte perfeita (mexicana, egípcia ou ninivita) e que resulta da necessidade de ver as coisas de maneira ampla, e de, principalmente, considerá-las no seu efeito de con-

junto. Não é supérfluo observar aqui que muitas pessoas acusaram de bárbarie todos os pintores cujo olhar é sintético e abreviador — Corot, por exemplo, que se dedica inicialmente a traçar as linhas principais de uma paisagem, sua ossatura e sua fisionomia. Assim, C. G., traduzindo fielmente as próprias impressões, marca com uma energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto (podem ser culminantes ou luminosos, do ponto de vista dramático), ou suas principais características algumas vezes inclusive com um exagero útil para a memória humana; e a imaginação do espectador, submetendo-se por sua vez a essa mnemônica tão despótica, vê com nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito de C. G. O espectador é aqui o tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante.

Existe um elemento que acrescenta muito à força vital dessa tradução *lendária* da vida exterior. Refiro-me ao método de desenhar de C. G. Ele desenha de memória, e não a partir do modelo, salvo em casos (a guerra da Criméia, por exemplo) em que há 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 a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza. Se nos fizerem objeções quanto aos admiráveis croquis de Rafael, de Watteau e de muitos outros, diremos que são notas muito minuciosas, é verdade, mas simples notas. Quando um verdadeiro artista chega à execução definitiva de sua obra, o modelo lhe será mais um *embaraço* do que um auxílio. Há casos até em que homens como Daumier e C. G., acostumados há muito a exercitar sua memória e a povoá-la de imagens, têm as faculdades principais perturbadas e como que paralisadas diante do modelo e da multiplicidade de detalhes que este comporta.

Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista com o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. Toda justiça acha-se forçosamente violada, toda harmonia destruída e sacrificada; muitas trivialidades assumem importância, muitos detalhes sem importância tornam-se usurpadores. Quanto mais o artista se curva com imparcialidade sobre o detalhe, mais aumenta a anarquia. Se for míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem. É um acidente que aparece constantemente nas obras de um de nossos pintores mais em voga, cujos defeitos, aliás, são tão bem apropriados aos da multidão, que contribuíram singularmente para sua popularidade. Adivinha-se a mesma analogia no

exercício da arte do ator, arte tão misteriosa, tão profunda, vítima nos dias de hoje da confusão das decadências. Frédérick Lemaître desempenha um papel com a amplitude e a grandeza do gênio. Por mais que sua criação esteja semeada de detalhes luminosos, permanece sintética e escultural. Bouffé compõe os seus papéis com uma minúcia de míope e de burocrata. Nele tudo brilha, mas nada transparece, nada quer ser guardado pela memória.

Assim, na execução de C. G. evidenciam-se duas coisas: a primeira, um esforço de memória ressurrecionista, evocadora, uma memória que diz a cada coisa: "Lázaro, levanta-te"; e outra, um fogo, uma embriaguez de lápis, de pincel, que se assemelha quase a um furor. É o medo de não agir com suficiente rapidez, de deixar o fantasma escapar antes que sua síntese tenha sido extraída e captada; é o pavor terrível que se apodera de todos os grandes artistas e que os faz desejar tão ardentemente apropriarem-se de todos os meios de expressão para que jamais as ordens do espírito sejam alteradas pelas hesitações da mão; para que finalmente a execução, a execução ideal se torne tão inconsciente, tão *fluente* quanto o é a digestão para o cérebro de um homem sadio que tenha acabado de jantar. C. G. começa por leves indicações a lápis, apenas indicando a posição que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados em seguida por tons em aguada, massas de início coloridas vagamente, levemente, porém retomadas mais tarde e carregadas sucessivamente com cores mais intensas. No último momento, o contorno dos objetos é definitivamente delineado com tinta. A menos que já os tenhamos visto, não se pode imaginar os efeitos surpreendentes que C. G. consegue obter com esse método tão simples e quase elementar, que tem a incomparável vantagem de fazer, em qualquer etapa de sua progressão, com que cada desenho pareça suficientemente acabado; alguém dirá que isso é um esboço, se se quiser, mas um esboço perfeito. Todos os valores se encontram em perfeita harmonia, e se C. G. quiser levá-los adiante, eles se encaminharão decididamente para o aperfeiçoamento desejado. Ele prepara desse modo vinte desenhos ao mesmo tempo com uma petulância e alegria encantadoras, divertidas até mesmo para ele; os croquis empilham-se e superpõem-se às dezenas, às centenas, aos milhares. Vez por outra C. G. percorre-os, folheia-os, examina-os, e depois escolhe alguns, nos quais aumenta mais ou menos a intensidade, carrega as sombras e clareia progressivamente as zonas luminosas.

C. G. dedica uma imensa importância aos fundos, que, vigorosos ou evanescentes, sempre são de uma qualidade e de uma natureza apropriada às figuras. A gama de tons e a harmonia geral são estritamente observadas, com uma engenhosidade que provém mais do instinto que do estudo. Pois C. G. possui naturalmente o talento misterioso do colorista, verdadeiro dom que o estudo pode desenvolver, mas que é, por si mesmo,

creio, incapaz de criar. Para resumir em poucas palavras, nosso singular artista exprime ao mesmo tempo o gesto e a atitude solene ou grotesca dos seres e sua explosão luminosa no espaço.