

Nem sempre as discussões teóricas são acompanhadas por uma compreensão histórica que permita a necessária perspectiva para a avaliação de seu alcance. Sem a história, ou ao menos o conhecimento histórico de seus fundamentos, as discussões teóricas tendem ao círculo vicioso das ortodoxias. A teoria transforma-se em ponto de vista e a sua discussão, num vazio de opiniões. Mesmo porque qualquer teoria deixa sempre entrever, por entre a rede bem tecida de seus argumentos, os fios de historicidade que costuram qualquer reflexão que se pretenda objetiva e que fuja ao solipsismo. E nada há de mais histórico para uma teoria do que o documento a partir do qual seja possível rastrear as sinuosidades do discurso teórico e, ao mesmo tempo, fixar o quadro em que se situa o leitor.

Existem teorias para as quais o documento decisivo pode ser obra do acaso: uma inversão iluminadora, como ocorre com frequência no universo da física cosmológica, por exemplo, em que o encontro do documento, a "prova", pode ser posterior à elocubração teórica. Mesmo aqui, no entanto, a reconstrução histórica é possível: o aparecimento do documento reorganiza o trabalho da teoria.

# Fundadores da modernidade

(coordenação de Irlemar Chiampi)

SBD/FFLCH

TOMBO.: 78113



SBD-FFLCH-USP



editora atica

809.8  
F977

Série  
**Temas**  
Volume 25  
Estudos Literários

TEXTO  
EDITOR  
Fernando Paixão  
PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS  
Sérgio Roberto Torres  
ARTE  
PROJETO GRÁFICO (miolo)  
Milton Takeda  
COMPOSIÇÃO E PAGINAÇÃO EM VÍDEO  
Edilson Batista dos Santos  
CAPA  
Ettore Bottini

N.S. 32343767

809.8  
F977

**DEDALUS - Acervo - FFLCH-HI**  
Fundadores da modernidade /



21200030037

ISBN 85 08 03988 3

1991  
**Editora Ática S.A.**  
Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507  
Tel.: PABX 278-9322  
Caixa Postal 8656 — End. Telegr. "Bomlivro"  
São Paulo  
Todos os direitos reservados

Sobre esta edição

**E**sta coletânea de textos traduzidos diretamente das línguas em que foram escritos, e com notas elaboradas pelos próprios tradutores (salvo indicação em contrário), é o resultado de um trabalho de equipe que envolve professores de Letras e estudantes de pós-graduação. Constitui, na verdade, um dos resultados de um grupo de trabalho (GT), denominado "Literaturas Estrangeiras", que se formou em 1986, na Universidade de São Paulo, a partir de um núcleo de professores do Departamento de Letras Modernas.

Com a finalidade de atuar nos encontros anuais da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística), e sob a coordenação das professoras Munira Hamud Mutran e Irlemar Chiampi, esse GT delineou, então, o seu projeto geral em torno ao tema "A questão da modernidade". Nos encontros de 1987, 1988 e 1989, esse tema, tão amplo, foi subdividido em alguns blocos temáticos, respectivamente: "Modernidade e tradição", "O surgimento da modernidade nas literaturas estrangeiras" e "Pós-Modernismo".

Foi com a experiência do III Encontro Nacional da ANPOLL, em 1988, quando se discutiu uma série de textos do século XIX, que se julgou conveniente oferecer, para um público mais amplo, algumas fontes primárias básicas para o conhecimento da modernidade literária. A exclusão de textos relativos à modernidade brasileira deve-se, portanto, à própria constitui-

ção do GT, voltado somente para as literaturas estrangeiras modernas.

Para selecionar os textos, organizar as tarefas da tradução e apresentar cada seção lingüística e cultural, encarregaram-se os seguintes professores e professoras do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo:

- Ruth Röhl (alemão)
- Munira Hamud Mutran (inglês)
- Philippe Willemart (francês)
- Vilma De Katinszky (italiano)
- Aurora Fornoni Bernardini (russo)
- Irleamar Chiampi (espanhol)

A coordenação geral deste volume não teria sido possível sem o autêntico espírito de equipe que a todos animou, em todas as etapas dos trabalhos, sempre superadas com boa vontade e, não raro, com paciência para as múltiplas revisões.

Finalmente, aos pós-graduandos Fabio Humberg e Cristine de Mattos, a coordenação é grata pela inestimável ajuda para as revisões, uniformização e organização deste volume.

## SUMÁRIO

Introdução (por Irleamar Chiampi), 11

1. A modernidade na literatura alemã, 19
  - Apresentação (por Ruth Röhl), 21
  - Novalis, 25
    - Miscelânea de observações, 25
    - Fragmentos logológicos, 30
  - Friedrich Schlegel, 35
    - Fragmentos críticos, 35
      - I. Fragmentos da revista *Lyceum*, 35
      - II. Fragmentos da revista *Athenäum*, 38
      - III. "Idéias", 43
  - Georg Büchner, 45
    - O mensageiro de Hesse — Primeira mensagem, 45
    - Carta à noiva, 46
    - Carta à família, 47
    - A morte de Danton, 49
    - Carta à família, 49
  - Friedrich Nietzsche, 51
    - O caso Wagner, 51
2. A modernidade nas literaturas de língua inglesa, 59
  - Apresentação (por Munira H. Mutran), 61
  - Samuel Taylor Coleridge, 64
    - Biografia literária, 64
  - Percy Bysshe Shelley, 66
    - Defesa da poesia, 66

- Edgar Allan Poe, **69**  
Carta a B\_\_\_\_, **69**  
O princípio poético, **70**
- Ralph Waldo Emerson, **71**  
O poeta, **71**
- Matthew Arnold, **83**  
Sobre o moderno na literatura, **83**
- Oscar Wilde, **89**  
A decadência da arte de mentir, **89**  
Prefácio de *O retrato de Dorian Gray*, **91**
- William Butler Yeats, **92**  
O outono do corpo, **92**
3. A modernidade na literatura francesa, **97**  
Apresentação (por Philippe Willemart), **99**  
Charles Baudelaire, **102**  
O pintor da vida moderna, **102**  
Arthur Rimbaud, **119**  
1. Carta a Georges Izambard, **119**  
2. Carta a Paul Demeny, **120**  
Stéphane Mallarmé, **125**  
O livro, instrumento espiritual, **125**  
O mistério nas letras, **128**
4. A modernidade na literatura italiana, **133**  
Apresentação (por Carmelo Distante), **135**  
Giovanni Berchet, **139**  
Carta semi-séria de Grisóstomo, **139**  
Giacomo Leopardi, **141**  
Discurso de um italiano em torno da poesia romântica, **141**  
Alessandro Manzoni, **146**  
Carta sobre o Romantismo, **146**  
Francesco De Sanctis, **151**  
Ensaio crítico sobre Petrarca, **151**
5. A modernidade na literatura russa, **157**  
Apresentação (por Aurora Fornoni Bernardini), **159**  
Anton P. Tchékhov, **162**  
Cartas, **162**  
Carta n.º 1: para Aleksandr P. Tchékhov, **162**  
Carta n.º 2: para Aleksandr P. Tchékhov, **163**  
Carta n.º 3: para Alekséi S. Suvórin, **164**  
Carta n.º 4: para Alekséi S. Suvórin, **165**  
Carta n.º 5: para Aleksandr S. Lázarev (Gruzínski), **166**  
Carta n.º 6: para Alekséi S. Suvórin, **167**  
Carta n.º 7: para Alekséi Maksímovitch, **167**  
Carta n.º 8: para Alekséi Maksímovitch, **169**
- Liév N. Tolstói, **170**  
O que é a arte?, **170**
6. A modernidade nas literaturas de língua espanhola, **183**  
Apresentação (por Irlemar Chiampi), **185**  
Blanco White, **189**  
Décima primeira carta, **189**  
Bécquer, **192**  
Cartas literárias a uma mulher, **192**  
Manuel Gutiérrez Nájera, **196**  
A arte e o materialismo, **196**  
José Martí, **198**  
Prólogo ao *Poema do Niágara*, **198**  
José Asunción Silva, **203**  
De sobremesa, **203**  
Rubén Darío, **208**  
Palavras liminares, **208**  
José Enrique Rodó, **212**  
O que virá, **212**  
Colaboradores deste volume, **221**

sobre pedras preciosas”, e “formar a partir de vários vocábulos uma única palavra até então desconhecida no idioma”. Symons acredita que essas e outras sentenças provam que a poesia será de agora em diante uma poesia de essências, separadas umas das outras em poemas curtos e intensos. E eu acredito que teremos muita poesia desse tipo devido à busca cada vez mais intensa pelo êxtase quase incorpóreo; no entanto, penso que continuaremos a escrever poemas longos; e cada vez mais os escreveremos desde que nossas mãos encontrem outra vez, na nova crença, um mundo maleável. Acho que aprenderemos outra vez a descrever em minúcias um velho a vagar por ilhas encantadas, sua volta ao lar, transcorrido tanto tempo, sua vingança lentamente arquitetada, a forma fugidia de uma deusa, e um revoar de flechas; e, ainda assim, fazer com que todas essas coisas tão diferentes “se iluminem porque se refletem umas nas outras, como verdadeiro rastro de fogo sobre pedras preciosas”, e se transformem em uma palavra perfeita, a assinatura ou símbolo de um pulsar da divina imaginação, tão imponderável quanto o “horror da floresta ou o trovão silencioso nas folhas”.

Tradução e notas de *Munira H. Mutran*

# 3

## A MODERNIDADE NA LITERATURA FRANCESA

(organização de *Philippe Willemart*)

## Apresentação

Se acreditarmos que as coisas existem para nós quando nomeadas, a modernidade na literatura francesa nasceu com Charles Baudelaire em 1863 no ensaio sobre Constantin Guys intitulado *O pintor da vida moderna*. Baudelaire se entusiasmou com os desenhos e aquarelas deste artista porque ele teria tido "por tarefa procurar e explicar a beleza na modernidade". Apesar das queixas do poeta sobre "essa sociedade embrutecida e gulosa" regida pelo lucro e surda à poesia e ainda sobre a condenação de *As flores do mal* por delito de ultraje à moral em 1857, é essa mesma sociedade modernizada por Napoleão III que favoreceu a criação do conceito.

"A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte da qual a outra metade é o eterno e o imutável."

Baudelaire não aceitava os pintores contemporâneos que vestiam suas personagens como na Idade Média, na Renascença ou no Oriente. Eles não podiam "declarar que tudo é absolutamente feio nos trajes de sua época, mas deveriam extrair deles a sua beleza misteriosa". O transitivo da moda, o fugitivo do rosto da mulher, o contingente da maquilagem, revelam uma beleza eterna e imutável. Essa aliança entre o contingente e o imutável, o passageiro e o eterno, que define a arte da modernidade, autoriza os artistas a incluir nos seus quadros qualquer objeto que os cerca, desde o daguerreótipo até a locomotiva, passando pelos canhões e ruas de Paris. O grandioso e os temas mitológicos, greco-romanos ou

aristocráticos não são mais imprescindíveis. A pintura, nesse ponto, cruza esse vasto movimento literário iniciado por Balzac e Stendhal, o Realismo, que entronizavam o burguês, o comerciante, o camponês, o padre e a empregada como heróis da ficção.

Baudelaire, no entanto, avança mais e deduz a noção do Belo de sua concepção filosófica: "A Natureza força o homem a dormir, beber, comer e se garantir contra as hostilidades da atmosfera. É ela também que empurra o homem a matar seu semelhante [...] tudo o que é natural é horroroso, tudo o que é belo é resultado da razão e do cálculo, a virtude é artificial [...] o Mal se faz sem esforço". Distante de Rousseau, que encontrou seu parâmetro na Natureza, Baudelaire, terminantemente moderno, posiciona a civilização, a filosofia, a religião e a arte como defesas contra a Natureza. O Belo esconde a Natureza como a maquiagem esconde a feiura do rosto. Entretanto, seu pensamento é um pouco mais complexo. Quando o poeta descreve a elegante sentada no café ao lado de seu companheiro, ele salienta: "sua beleza que lhe vem do Mal", e na décima *fusée* ou reflexão ele não hesita em associar a beleza à Melancolia, à Infelicidade e a Satanás. Como articular essa aparente contradição entre a Beleza, fruto da razão e do cálculo e a mesma Beleza caracterizada negativamente e ligada a Satanás e ao Mal? Por que não lembrar Rimbaud, que escrevia, em *Uma estação no inferno*, "Uma noite, sentei a Beleza no meu colo. E eu a achei amarga e a xinguei"; ou Lautréamont: "Precisa saber arrancar belezas literárias até no seio da morte"?

Precisaríamos entender a função do Belo e seu vínculo íntimo com o trágico, o horror e o Mal. Se a função aparente da arte é de descansar o olho, o ouvido, o corpo e o espírito, a sua função efetiva e inconsciente é precisamente, como quer Lacan, "desarmar o desejo", esconder a ameaça da morte, o apodrecimento e a decomposição dos seres e da natureza.

Se Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont não hesitavam em encontrar uma conexão entre a beleza e o Mal, é talvez porque percebiam mais do que seus antecessores essa função sub-reptícia da arte.

A modernidade não é somente admitir o transitório na arte, mas contar com o que Freud, Marx e Artaud elaboraram mais tarde nas teorias psicanalítica, econômica e teatral: o profundo mal-estar da civilização devido às pulsões agressivas e de ódio que fundamentam a natureza humana.

O artista da modernidade será o vidente, aquele que terá visto o aquém dos sentidos como Rimbaud ou o aquém da sintaxe como Mallarmé, é aquele que pôde pular fora do "mundo" das formas e dos sentidos habituais, mas que, como Ulisses da *Odisseia*, não se entregou às sereias encantadoras e voltou para contar o que ouviu e viu. Todavia, diferentemente de Ulisses, que narra histórias míticas, o artista da modernidade contará histórias de seu século vistas sob um outro prisma. Identificando as sereias modernas, ele as transfigura e as devolve em uma forma nunca vista e sempre original. Charles Baudelaire não inovou na métrica, nem nos sonetos sempre clássicos, mas arquitetou AS FLORES DO MAL "convidando o leitor a descobrir um sistema diferente de encadeamento não mais linear, mas dialético". Arthur Rimbaud inventou o verso livre no seu poema *Marine*. Stéphane Mallarmé, retomando as contribuições teóricas de Baudelaire e de Rimbaud, insiste em recuperar a Música para a Poesia, valoriza as vinte e quatro letras do alfabeto e altera a disposição espacial e tipográfica "elevando enfim uma página à potência do céu estrelado" (Valéry) com seu último poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard".

A modernidade, conceituada por Baudelaire a partir da pintura, desemboca na arte teatral com Mallarmé, que assimila o arranjo das letras ou das palavras na página branca ao das dançarinas no palco. É o transitório levado até a unidade mínima da linguagem atingindo o que parecia o mais estável na poesia: a distribuição das letras, o eixo sintagmático, o alinhamento dos versos, a relação estratificada entre a página e os caracteres tipográficos. A revolução artística na publicidade, na gravura, na pintura, na poesia e na arte tipográfica, suspeitada desde os ensaios de Baudelaire e de seu *alter ego* Edgar Allan Poe, foi desenvolvida por Mallarmé e atravessou as colagens dos cubistas, os *Calligrammes* de Apollinaire, a poesia sonora de Iliadz, o Futurismo de Marinetti, os manifestos de Tzara e do movimento holandês De Stijl, o poema-cartaz de Haussman, os surrealistas, o Bauhaus de Weimar, *Finnegan's wake* de Joyce etc. e continua influenciando a poesia contemporânea.

Para concluir, podemos prolongar a reflexão de Baudelaire e nos perguntar o que caracteriza o artista da modernidade. Além do que já foi dito sobre sua percepção do Belo relacionado com

o trágico, ele não seria aquele que não só extrai o eterno do transitório, mas que descobre o contingente no imutável da tradição gráfica e artística? Dei o exemplo de Mallarmé, que, em nossa época, quebrou a instituição enraizada desde Gutenberg do alinhamento tipográfico e da paginação na poesia. Os surrealistas criando, por exemplo, as personagens do guarda-chuva, do rou-pão e da máquina de costura na peça *Vous m'oubliez* (*Você me esquecerá*), em 1920, não fizeram outra coisa. Assim poderíamos traçar a história da modernidade com o parâmetro da dialética transitório-eterno e estendê-lo ao estudo da sociedade desde 1850 até o final do nosso século.

Philippe Willemart

## Charles Baudelaire<sup>1</sup>

### O pintor da vida moderna<sup>2</sup>

#### 1. O BELO, A MODA E A FELICIDADE

Há no mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao museu do Louvre, passam rapidamente, sem lhes conceder um olhar, diante de uma multidão de quadros interessantíssimos, embora de “segunda categoria”, e se plantam sonhadores diante de um Ticiano ou um Rafael, um desses que a gravura mais popularizou; depois saem satisfeitos, dizendo-se alguns: “Co-

<sup>1</sup> Charles Baudelaire (1821-1867). Autor de *As flores do mal* (1861) e introdutor da obra de Edgar Allan Poe na França. É considerado o fundador da modernidade francesa.

<sup>2</sup> Título original: “Le peintre de la vie moderne”. Ensaio escrito de 1859 a 1860 a partir dos desenhos e aquarelas de Constantin Guys e publicado em 26 e 28 de novembro de 1863 no *Figaro*. Texto extraído de: BAUDELAIRE. *Ouvres complètes*. Prefácio, apresentação e notas de Marcel A. Ruff. Paris, Seuil (L'Intégrale), 1968, p. 1546-65.

Constantin Guys (1805-1898), pintor, desenhista e aquarelista. Correspondente do jornal *Illustrated London News* durante a guerra da Criméia.

nheço o museu”. Existem também pessoas que, tendo lido outrora Bossuet e Racine, acreditam dominar a história da literatura.

Felizmente, de tempos em tempos, apresentam-se arautos dos injustiçados, críticos, amadores, curiosos a afirmar que nem tudo está contido em Rafael, nem tudo está contido em Racine, que os “poetas menores” têm muito de bom, de sólido, de delicioso; e, enfim, que por amarem tanto a beleza geral, que é expressa pelos poetas e os artistas clássicos, nem por isso se deve negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e o traço de costumes.

Devo dizer que o mundo, de alguns anos para cá, corrigiu-se um pouco. O valor que os aficionados da arte atribuem hoje aos ornamentos gravados e coloridos do último século prova que houve uma reação, que foi ao encontro das necessidades do público; Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros passaram a fazer parte do dicionário dos artistas dignos de serem estudados. Mas eles representam o passado; ora, é à pintura dos costumes do presente que quero me ater hoje. O passado é interessante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. Acontece o mesmo com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente prende-se não somente à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.

Tenho debaixo dos olhos uma série de gravuras de modas que se iniciam com a Revolução e terminam aproximadamente no Consulado. Esses trajes, que fazem rir pessoas inadvertidas, dessas pessoas sérias sem verdadeira seriedade, apresentam um charme de dupla natureza, artística e histórica. São com muita frequência belos e espiritualmente desenhados; mas o que me importa com pelo menos a mesma intensidade, e o que estou feliz de encontrar em todos ou quase todos, é a moral e a estética do tempo. A idéia que o homem tem do belo se imprime em todo o seu ajuste, amarrotado ou estica sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto, e até mesmo penetra sutilmente, com o tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por parecer-se com aquilo que quereria ser. Essas gravuras podem ser traduzidas em belo e em feio; em feio elas se transformam em caricaturas; em belo, estátuas antigas.

As mulheres que usavam essas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, dependendo do grau de poesia ou de



vulgaridade com que as marcavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiado rígido. A imaginação do espectador pode ainda hoje fazer caminhar e vibrar esta "túnica" ou aquele *schall*. Talvez um dia destes apareça um drama em algum teatro, onde veremos a ressurreição desses trajes debaixo dos quais nossos pais se achavam tão encantadores quanto nós mesmos em nossas pobres roupas (que também têm sua graça, é verdade, mas de uma natureza antes moral e espiritual), e se são usadas e animadas por atores, e atores inteligentes, nós nos espantaremos por termos chegado a rir tão levemente de tais trajes. O passado, conquanto imerso em malícia de fantasma, retomarà a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente.

Se um homem imparcial folheasse uma a uma todas as modas que houve na França desde a origem até hoje, não acharia nada de chocante nem mesmo de surpreendente. As transições estariam presentes com tanta frequência quanto na escala do mundo animal. Não há lacunas; logo, não há surpresas. E se juntasse à vinheta que representa cada época o pensamento filosófico com que ela estava mais preocupada ou agitada, pensamento cuja lembrança a vinheta sugere, inevitavelmente, veria que profunda harmonia rege todos os membros da história, e que, mesmo nos séculos que nos parecessem mais monstruosos e mais loucos, o imortal apetite do belo sempre tem encontrado sua satisfação. Na verdade, eis aqui 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 é sempre, inevitavelmente, de uma dupla composição, embora a impressão que lhe produza seja única; pois a dificuldade de discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não invalida absolutamente a necessidade da variedade em sua composição. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo circunstancial, que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o envoltório gracioso palpitante, estimulante, da divina iguaria, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não-adaptado e não-apropriado à natureza humana. Desafio qualquer um a descobrir um espécime qualquer de beleza que não contenha esses dois elementos.

Escolho, se quiserem, os dois patamares extremos da história. Na arte hierática, a dualidade se faz sentir ao primeiro olhar;

a parte da beleza eterna só se manifesta com a permissão e sob a regra da religião a que pertence o artista. Na mais frívola das obras de um requintado artista que pertença a uma dessas épocas que qualificamos, muito vaidosamente, de civilizadas, a dualidade mostra-se igualmente; a porção eterna da beleza será ao mesmo tempo velada e expressa, se não pela moda, pelo menos pelo temperamento particular do autor. A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se lhes agrada, a parte eterna, que subsiste, como a alma da arte, e o elemento variável, como seu corpo. Eis por que Stendhal, espírito insolente, tacanho, repugnante mesmo, mas cujas insolências provocam utilmente a meditação, aproximou-se da verdade, mais do que muitos outros, dizendo que "O Belo não é senão a promessa da felicidade". Certamente esta definição vai além do objetivo; ela submete excessivamente o belo ao ideal infinitamente variável da felicidade; ela despoja muito prontamente o belo de seu caráter aristocrático, mas tem também o grande mérito de afastar-se decididamente do erro dos acadêmicos.

Já mais de uma vez expliquei essas coisas; estas linhas dizem bastante aos que amam os jogos de pensamentos abstratos, mas sei que aos leitores franceses, em sua maior parte, isso não agrada muito, e eu próprio tenho pressa de entrar na parte positiva e real de meu assunto.

## 2. O CROQUI DOS COSTUMES

Para se fazer o croqui dos costumes, a representação da vida burguesa e os espetáculos da moda, o meio mais expedito e menos dispendioso é evidentemente o melhor. Quanto mais beleza puser o artista, mais preciosa será a obra, mas há na vida trivial, na metamorfose cotidiana, coisas exteriores, um movimento rápido que impõe ao artista uma igual velocidade de execução. As gravuras com várias cores do século XVIII voltaram a obter os favores da moda como disse há pouco; o pastel, a água-forte, a água-tinta sucessivamente ofereceram seus contingentes a esse imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas, nos cartões dos aficionados e atrás das vidraças das lojas mais vulgares. Desde que a litografia apareceu, mostrou-se de imediato muito apta para essa enorme tarefa, aparentemente tão frívola. Temos nesse gênero verdadeiros monumentos. As obras de Gavarni e de

Daumier foram justamente chamadas de complementos da *Comédia humana*. O próprio Balzac, estou bastante convencido, não esteve longe de adotar essa idéia, que é ainda mais justa na medida em que o gênio do artista pintor de costumes é um gênio de natureza mista, isto é, em que entra uma boa parte de espírito literário. Observador, divagador, filósofo, chamem-no como quiserem, mas serão certamente levados, para caracterizar esse artista, a gratificá-lo com um epíteto que não poderiam aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, das coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é poeta; mais freqüentemente se aproxima do romancista ou do moralista; é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno. Cada país, para seu prazer e para sua glória, possuiu alguns desses homens.

### 3. O ARTISTA, HOMEM DO MUNDO. HOMEM DAS MULTIDÕES E CRIANÇA

Quero conversar hoje com o público sobre um homem singular, originalidade tão forte e tão decidida, que se basta a si própria e nem mesmo busca aprovação. [...]

Assim, para entrar na compreensão de G. anatem de imediato o seguinte: a curiosidade pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio. [...]

Suponham um artista que estivesse sempre, espiritualmente, no estado de convalescença, e terão a chave do caráter de G. [...]

Mas o gênio é apenas a "criança reencontrada" com vontade, a criança dotada agora, pára exprimir-se, de órgãos viris e de espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulados. E é a essa curiosidade profunda e alegre que é necessário atribuir o olho fixo e animalmente estático das crianças diante do "novo", seja qual for ele, rosto ou paisagem, luz, douradura, cores, tecidos cambiantes, encantamento de beleza embelezada pela roupa. [...] Pedia-lhes há pouco para considerar G. eterno convalescente; para completar o conceito, tomem-no também por um homem-criança, por um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, isto é, um gênio para quem nenhum aspecto da vida está embotado. [...]

A multidão é seu domínio como o ar é o do pássaro, como a água o do peixe. Sua paixão e sua profissão são "desposar a

multidão". Para o perfeito divagador, para o observador apaixonado, é um imenso regozijo eleger domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugaz e no infinito. Estar fora de casa e no entanto sentir-se em casa em qualquer lugar; ver o mundo, estar no centro do mundo e estar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode inabilmente definir. O observador é um "príncipe" que usufrui de seu incógnito. O amante da vida faz do mundo sua família, como o amante do belo sexo compõe sua família de todas as belezas encontradas, encontráveis e não-encontráveis; como o amante de quadros vive numa sociedade encantada por sonhos pintados em tela. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. [...]

E um "eu" insaciável do "não-eu", que, a cada instante, o apresenta e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugaz. "Todo homem", dizia certa vez G., numa dessas conversas que ilumina com um olhar intenso e com um gesto evocativo, "todo homem que não seja oprimido por uma dessas mágoas de uma natureza muito positiva por não absorver todas as faculdades, e *que se enfada no seio da multidão*, é um tolo! um tolo! e desprezo-o!"

Quando G., ao despertar, abre os olhos e vê o sol espalhafatoso tomando de assalto as vidraças das janelas, diz com remorso, com pesar: "Que ordem imperiosa! que fanfarra de luz! Há muitas horas já, luz por toda parte! luz perdida por meu sono! Quantas coisas *iluminadas* teria podido ver que não vi!" E ele se vai! e olha correr o rio da vitalidade, tão majestoso e tão brilhante. Admira a eterna beleza e a surpreendente 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 batidas pelos bafijos do sol. Usufrui das belas equipagens, dos soberbos cavalos, da elegância resplandecente dos *grooms*, da destreza dos valetes, do andar ondulante das mulheres, das belas crianças, felizes por viverem e por estarem bem-vestidas; numa palavra, da vida universal. Se uma moda, um talhe de roupa foi ligeiramente transformado, se os laços de fitas e as fivelas foram destronados por escudos, se o chapéu se tornou maior, e o coque desceu um pouco sobre a nuca, se a cintura foi erguida e a saia ampliada, podem crer que de uma enorme distância *seu olho de águia* já o adivi-

nhou. Um regimento passa, indo talvez para o fim do mundo, lançando no ar das avenidas suas fanfarras empolgantes e leves como esperança; e eis que o olho de G. já viu, inspecionou, analisou as armas, a marcha e a fisionomia dessa tropa. Arreios, cintilações, música, olhares decididos, bigodes pesados e sérios, tudo isso entra confusamente nele; e, em alguns minutos, o poema que daí resulta estará virtualmente composto. Eis que sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como um só animal, altiva imagem da alegria na obediência!

Mas veio a noite. É a hora bizarra e incerta em que as cortinas do céu se fecham, em que as cidades se acendem. [...] G. ficará por último em todos os lugares onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, pulular a vida, vibrar a música; em todos os lugares onde possa *pousar* para seus olhos uma paixão, em todos os lugares em que o homem natural e o homem convencional se mostrem numa beleza bizarra, em todos os lugares em que o sol ilumine as alegrias rápidas do animal depravado! [...] poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos os que possuem o poder de exprimir. Agora, na hora em que os outros dormem, este está debruçado à mesa, dardejando numa folha de papel o mesmo olhar que ele fixava há pouco nas coisas, batendo-se com seu lápis, sua pena, seu pincel, fazendo espirrar a água do copo ao teto, enxugando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, briguento embora sozinho, e chocando-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e mais que naturais, belas e mais que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais que abarrotam a memória se classificam, se ordenam, se harmonizam e se submetem a essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção "infantil", isto é, de uma percepção aguda, mágica de tão ingênua!

#### 4. A MODERNIDADE

Assim vai, corre, procura. Que procura? Com toda certeza, esse homem, tal qual o pintei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, viajando sempre através "do grande deserto de homens", tem um objetivo mais elevado do que o de um simples divagador, um objetivo mais geral, diferente do prazer fugaz da circunstância. Ele busca esse algo que nos permitirá chamar a

"modernidade", já que não se apresenta palavra melhor para expressar a idéia em questão. Trata-se, para ele, de destacar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, extrair o eterno do transitório. Se lançamos um olhar às exposições de quadros modernos, chama-nos a atenção a tendência geral dos artistas de vestir todos os indivíduos com roupas antigas. Quase todos se utilizam das modas e dos móveis da Renascença, como David se utilizava das modas e dos móveis romanos. Há no entanto esta diferença, que David, como escolheu indivíduos particularmente gregos ou romanos, só poderia vesti-los à antiga, enquanto os pintores atuais que escolhem indivíduos de uma natureza geral aplicável a todas as épocas se obstinam a trajá-los ridiculamente com roupas da Idade Média, da Renascença ou do Oriente. É, evidentemente, o sinal de uma grande preguiça, pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se aplicar em extrair a beleza misteriosa que nela pode estar contida, por menor ou mais leve que seja. A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram dos tempos anteriores está revestida com trajes de sua época. São perfeitamente harmoniosos, porque o traje, o penteado e até mesmo o gesto, o olhar, o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Esse elemento transitório, fugaz, cujas metamorfoses são tão freqüentes, não se tem o direito de menosprezá-lo ou pô-lo de lado. Suprimindo-o, cai-se obrigatoriamente o vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. Se o costume da época, que se impõe necessariamente, for substituído por outro, estar-se-á fazendo um contra-senso indesculpável no caso de uma mascarada exigida pela moda. Assim as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos "moralmente" parecidos.

É excelente, sem dúvida, estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso não pode passar de um exercício supérfluo se a finalidade é compreender o caráter da beleza presente. As tapeçarias de Rubens ou de Veronese não nos ensinarão a fazer o "antigo chamalote", o "cetim à rainha", ou qualquer outro tecido de nossas fábricas soerguido e baloiçado pela crinolina ou os saíotes de musselina engomada. A textura e o grão não são os mesmos dos tecidos da antiga Veneza ou dos usados na corte de Cata-

rina. Acrescentemos ainda que o corte da saia e da blusa é totalmente diferente, que as pregas são dispostas num novo sistema, e enfim que o gesto e a postura da mulher atual dão a seu vestido uma vida e uma fisionomia que não são as da mulher antiga. Numa palavra, para que qualquer "modernidade" seja digna de tornar-se antigüidade, é preciso que a beleza misteriosa que a vida humana nela coloca involuntariamente, lhe tenha sido extraída. É a este trabalho que particularmente se aplica G.

Disse que cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto. É principalmente numa vasta galeria de retratos (a de Versailles, por exemplo) que se torna fácil verificar esta proposição. Mas ela pode ainda se ampliar. Numa unidade que se chama nação, as profissões, as castas, os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos e nas maneiras, mas também na forma positiva do rosto. Tal nariz, tal boca, tal testa preenchem o intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo. Tais considerações não são muito familiares aos retratistas, e o grande defeito de Ingres, em particular, é de querer impor a cada tipo que pousa sob seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos completo, isto é, mais ou menos despótico, tomado ao repertório das idéias clássicas.

Em semelhante assunto, seria fácil e mesmo legítimo raciocinar *a priori*. A correlação perpétua do que se chama "a alma" com o que se chama "o corpo" explica muito bem como tudo o que é material ou eflúvio do espiritual representa e representará sempre o espiritual de que deriva. Se um pintor paciente e minucioso, mas de imaginação medíocre, devendo pintar uma cortesã dos tempos presentes, "se inspira" (é a palavra consagrada) numa cortesã de Ticiano ou de Rafael, é infinitamente provável que faça uma obra falsa, ambígua e obscura. O estudo de uma obra-prima daquele tempo 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 classificou sucessivamente com os títulos grosseiros ou jocosos de "impuras", de "moças de vida fácil", de "levianas" e de "mundanas".

A mesma crítica aplica-se rigorosamente ao estudo do militar, do dândi, do próprio animal, cachorro ou cavalo, e de tudo o que compõe a vida exterior de um século. Ai daquele que estude na antigüidade outra coisa que a arte pura, a lógica, o método geral! Por mergulhar demais nela, perde a memória do presente; abdica do valor e dos privilégios fornecidos pela circunstância,

pois quase toda nossa originalidade vem da estampilha que o tempo imprime em nossas sensações. O leitor pode já entender que eu poderia comprovar facilmente minhas asserções sobre 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, fatisgasse os olhos estudando formas sobrecarregadas, contornadas, a monumental traseira de um navio antigo e os velames complicados do século XVI? E que pensariam de um artista a quem encarregassem de fazer um retrato de um puro-sangue, célebre nas soleinidades do turfe, se ele fosse confinar suas contemplações num museu, se ele se contentasse em observar o cavalo nas galerias do passado, em Van Dijck, Bourguignon ou Van der Meulen?<sup>3</sup>

G., dirigido pela natureza, tiranizado pela circunstância, seguiu um caminho diferente, começou por contemplar a vida, e só mais tarde tentou aprender os meios de exprimir a vida. Resultou então uma originalidade surpreendente, em que aquilo que possa ter ficado de bárbaro e de ingênuo aparece como uma prova nova de obediência, à impressão, como uma lisonja à verdade. Para a maioria de nós, principalmente para os homens de negócios, aos olhos de quem a natureza não existe a não ser que esteja utilitariamente relacionada com seus negócios, o fantástico real da vida está singularmente embotado. G. capta-o incessantemente, tem cheios dele a memória e os olhos.

## 5. A ARTE MNEMÔNICA

[...] G., traduzindo fielmente suas 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, às vezes mesmo com um certo exagero útil à memória humana; e a imaginação do espectador, sofrendo por sua vez essa mnemônica tão despótica, vê com nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito de G. O espectador é então o tradutor de uma tradução sempre clara e inebriante.

É uma condição que acrescenta muito à força vital dessa tradução "legendária" da vida exterior. Quero falar do método de

<sup>3</sup> Os três artistas — Van Dijck (1599-1641), Courtois, chamado o Bourguignon (1621-1676), e Van der Meulen (1634-1690) — retrataram cenas de batalhas.

desenhar de G. Ele desenha de memória, e não tendo sob os olhos o modelo, salvo no caso (a guerra da Criméia, por exemplo) em que há necessidade urgente de tomar notas imediatas, precipitadas, de fixar as linhas principais de um tema. De fato, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam segundo a imagem escrita em seu cérebro e não de acordo com a natureza. Se nos objetarmos com os 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 seria antes um estorvo que uma ajuda. Acontece até que homens como Daumier e G., acostumados, há muito tempo, a exercer a memória e a enchê-la de imagens, acham que sua faculdade principal fica perturbada e como que paralisada diante do modelo e da multiplicidade de pormenores que comporta.

Estabelece-se então um duelo entre a vontade de ver tudo, de nada esquecer, e a faculdade da memória que se habituou a absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista possuidor do sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercer principalmente a memória e a imaginação, acha-se então assaltado por um tumulto de pormenores, todos a pedir justiça com a fúria de uma multidão amante de igualdade absoluta. Qualquer justiça acha-se forçosamente violada. Toda harmonia destruída, sacrificada; muita trivialidade torna-se enorme; muita mediocridade, usurpadora. Quanto mais o artista se inclina com imparcialidade para o pormenor, mais a anarquia aumenta. Quer seja ele míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem. É um acidente que se apresenta com frequência nas obras de um de nossos pintores mais em voga, cujos defeitos, aliás, estão tão bem adaptados aos defeitos da multidão, que, singularmente, serviram-lhe à popularidade. [...]

Assim, na execução de G., mostram-se duas coisas: uma, contenção de memória ressurrecionista, evocadora, memória que diz a cada coisa: "Levanta-te, Lázaro!"; a outra, fogo, embriaguez de lápis, de pincel, assemelhando-se quase a um furor. É o medo de não andar bastante depressa, de deixar escapar o fantasma antes de se lhe extrair e captar a síntese; é esse terrível medo que se apossa de todos os grandes artistas e que os faz desejar tão ardentemente apropriar-se de todos os meios de expressão, para que jamais as ordens do espírito sejam alteradas por hesitações

da mão; para que finalmente a execução, a execução ideal, torne-se tão inconsciente, tão *fluente* quanto a digestão para o cérebro do homem saudável que jantou. G. começa por ligeiras indicações a lápis, que quase só assinalam o lugar que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são em seguida indicados por tintas lavadas, massas de início vagamente, levemente coloridas, mas retomadas mais tarde e sucessivamente carregadas de cores mais intensas. No final, o contorno dos objetos é definitivamente delimitado pela tinta. Sem os termos vistos, não suspeitaríamos dos efeitos surpreendentes que consegue obter mediante método tão simples e quase elementar. Tem a incomparável vantagem de, em qualquer ponto de sua execução, dar a cada desenho suficiente aspecto de acabado. Podem chamá-lo de esboço, se quiserem, mas esboço perfeito. Todos os valores lá estão em plena harmonia e, se ele os quer levar adiante, caminharão sempre em direção ao aperfeiçoamento desejado. Assim prepara vinte desenhos de uma só vez com uma petulância e uma alegria encantadoras, para ele até divertidas, os esboços se ampliam, se acumulam às dezenas, às centenas, aos milhares. De vez em quando percorre-os, folheia-os, examina-os e, em seguida, escolhe alguns, de que aumenta mais ou menos a intensidade, carrega as sombras e acende progressivamente as luzes.

Concede imensa importância ao fundo, que, vigoroso ou leve, é sempre de qualidade e natureza apropriada às figuras. A gama dos tons e a harmonia geral são estritamente observadas, com gênio que provém mais do instinto que do estudo. Pois G. possui naturalmente esse talento misterioso do colorista, verdadeiro dom que o estudo pode aperfeiçoar, mas que é, em si mesmo, creio, incapaz de criar. Para dizer tudo numa palavra, nosso singular artista expressa ao mesmo tempo o gesto e a atitude solene ou grotesca dos seres e sua explosão luminosa no espaço.

[...]

## 8. O MILITAR

Para uma vez mais definir a espécie 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 é sempre exato no seu posto, por toda parte onde correm os desejos profun-

dos e imperiosos, os Orenocos do coração humano, a guerra, o amor, o jogo; por toda parte onde se agitam as festas e as ficções que representam esses grandes elementos de felicidade e de infortúnio. [...]

Nós já falamos do idiotismo de beleza particular a cada época, e observamos que cada século tinha, por assim dizer, sua graça pessoal. A mesma observação pode se aplicar às profissões; cada uma extrai sua beleza exterior das leis morais a que está submetida. Numas essa beleza será marcada pela energia, e noutras carregará os sinais visíveis da ociosidade. É como o emblema do caráter, é a estampilha da fatalidade. O militar, de modo geral, tem sua beleza, como o dândi e a mulher de sociedade têm a sua, com um gosto essencialmente diferente. Julgar-se-á natural que eu negligencie as profissões em que um exercício exclusivo e violento deforma os músculos e marca a fisionomia de servidão. Acostumado às surpresas, o militar dificilmente se espanta. O sinal particular da beleza será portanto, nesse caso, uma despreocupação marcial, uma singular mistura de placidez e de audácia; é uma beleza que deriva da necessidade de estar pronto para morrer a cada minuto. Mas a fisionomia do militar ideal deverá ser marcada por uma grande simplicidade; pois, vivendo em comum como os monges e os estudantes, acostumados a descarregar as preocupações cotidianas da vida numa paternidade abstrata, os soldados são, em muitas coisas, tão simples quanto as crianças; e, como as crianças, após o dever cumprido, são fáceis de distrair e dados aos divertimentos violentos. Não creio exagerar afirmando que todas estas considerações morais brotam naturalmente dos esboços e das aquarelas de G. [...]

## 10. A MULHER

O ser que é, para a maior parte dos homens, a fonte dos mais vivos, e até, digamo-lo para vergonha das volúpias filosóficas, dos mais duradouros gozos; o ser para quem ou em proveito de quem tendem todos os seus esforços; esse ser terrível e incommunicável como Deus (com essa diferença de que o infinito não se comunica porque ele cegaria e esmagaria o finito, enquanto o ser de que falamos só é talvez incompreensível porque não tem nada a comunicar); esse ser em quem Joseph de Maistre via *um belo animal* cujas graças alegravam e tornavam mais fácil o sério

jogo da política; para quem e por quem se fazem e se desfazem as fortunas; para quem, mas principalmente *por quem*, os artistas e os poetas compõem suas mais delicadas jóias; de quem derivam os prazeres mais debilitantes e as dores mais fecundantes, a mulher, numa palavra, não é somente para o artista em geral, e para G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, um astro, que preside a todas as concepções do cérebro macho; é uma reverberação de todas as graças da natureza condensadas num só ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, encantador, que mantém os destinos e as vontades suspensos em seus olhares. Quero dizer, não é um animal cujos membros, corretamente juntados, oferecem um perfeito exemplo de harmonia; não é sequer o tipo de beleza pura, qual pode sonhá-la o escultor em suas mais severas meditações; não, não seria ainda suficiente para explicar-lhe o misterioso e complexo encanto. Não precisamos aqui de Winckelmann e de Rafael; e estou certo de que G., apesar da extensão de sua inteligência (seja isto dito sem lhe fazer injúria), negligenciaria uma parte da estatuária antiga se lhe fosse preciso perder assim a ocasião de saborear um retrato de Reynolds ou de Lawrence. Tudo o que enfeita a mulher, tudo o que serve para ilustrar sua beleza, faz parte dela mesma; e os artistas que se aplicaram particularmente ao estudo deste ser enigmático são loucamente apaixonados tanto por todo o *mundus muliebris* como pela própria mulher. A mulher é sem dúvida uma luz, um olhar, um convite à felicidade, uma palavra às vezes; mas é principalmente uma harmonia geral, não somente em seu andar e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, filós, vastas e cambiantes nuvens de tecidos com que se envolve, e que são como os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhes serpenteiam os braços e o colo, que juntam suas fagulhas ao fogo de seus olhares, ou que sussurram docemente a seus ouvidos. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beleza, separar a mulher de sua roupa? Qual o homem que, na rua, no teatro, no bosque, não usufruiu, de maneira mais desinteressada, de um traje feminino sabiamente composto e não levou uma imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim dos dois, da mulher e do vestido, uma totalidade indivisível? Parece-me que é aqui o momento de voltar a certas questões relativas à moda e ao enfeite, que mal aflorei no início des-

te estudo, e de vingar a arte de bem vestir das tolas calúnias com que a oprimem certos amantes muito equívocos da natureza.

## 11. O ELOGIO DA MAQUILAGEM

É uma canção, tão trivial e tola que quase não se pode citar num trabalho que tem alguma pretensão a ser sério, mas que traduz muito bem, em estilo de *vaudevilliste*, a estética das pessoas que não pensam. *A natureza embeleza a beleza!* É presumível que o poeta, se tivesse podido falar em francês, teria dito: *A simplicidade embeleza a beleza!* o que equivale a esta *verdade*, de um gênero completamente inesperado: O nada embeleza o que é.

A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. A natureza foi tomada nesse tempo como base, fonte e tipo de todo bem e de todo o belo possíveis. A negação do pecado original não teve pouca importância na cegueira geral da época. Se no entanto consentimos em recorrer simplesmente ao fato visível, à experiência de todas as idades e à *Gazette des Tribunaux*, veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, isto é, ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a se garantir, como pode, contra as hostilidades da atmosfera. Também é ela que leva o homem a matar seu semelhante, a comê-lo, a seqüestrá-lo, a torturá-lo; pois, logo que saímos da ordem das necessidades e das urgências para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode aconselhar o crime. É esta natureza infalível que criou o parricídio e a antropofagia, e outras mil abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (falo da boa filosofia), é a religião que nos ordenam alimentar os pais pobres ou enfermos. A natureza (que outra coisa não é que a voz do interesse) ordena-nos maltratá-los. Passem em revista, analisem tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural, encontrarão apenas o detestável. Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano bebeu no ventre de sua mãe, é originalmente natural. Contrariamente, a virtude é artificial, sobrenatural, uma vez que foram necessários, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, sozinho, teria sido incapaz de descobrir. Faz-se o mal sem esforço, naturalmente, por fatalidade; o bem é sempre o produto

de uma arte. Tudo o que digo da natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora pode ser transposto para a ordem do belo. Assim sou levado a olhar o adorno como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana. As raças que nossa civilização, confusa e perversa, trata naturalmente de selvagens, com um orgulho e uma fatuidade completamente risíveis, compreendem, assim como a criança, a alta espiritualidade do adereço. O selvagem e a criança atestam, através de sua ingênua aspiração ao brilho, às plumas coloridas, aos tecidos reluzentes, à majestade superlativa das formas artificiais, seu desdém pelo céu, e assim provam, sem saber, a imaterialidade de sua alma. Infeliz de quem, como Luís XV (que foi não o produto de uma verdadeira civilização, mas de uma recorrência de barbárie), leva a depravação até o ponto de saborear apenas a simples natureza<sup>4</sup>.

A moda deve pois ser considerada como um sintoma do gosto de ideal sobrenadando no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nele acumula de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou antes como uma tentativa permanente e sucessiva de reformação da natureza. Sensatamente fez-se também observar (sem descobrir a razão) que todas as modas são encantadoras, isto é, relativamente encantadoras, já que cada uma é um esforço novo, mais ou menos feliz, em direção ao belo, certa aproximação de um ideal cujo desejo palpita incessantemente no espírito humano não-satisfeito. Mas as modas não devem ser, se queremos mesmo apreciá-las, consideradas como coisas mortas; seria como querer admirar despojos dependurados, frouxos e inertes como a pele de São Bartolomeu<sup>5</sup>, no armário de um vendedor de roupas usadas. É preciso imaginá-los vitalizados, vivificados por belas mulheres que os usaram. Só assim se lhes compreenderá o sentido e o espírito. Se pois o aforismo: *Todas as modas são encantadoras*, choca, por ser muito absoluto, digam, e terão certeza de não se enganarem: Todas foram legitimamente encantadoras.

A mulher está mesmo em seu direito, e até cumpre uma espécie de dever aplicando-se em parecer mágica e sobrenatural;

<sup>4</sup> Sabe-se que Mme. Dubarry, amante de Luís XV, quando queria evitar receber o rei, precisava passar batom. Bastava esse sinal. Ela fechava assim sua porta. Era embelezando-se que afugentava esse real discípulo da natureza. (Nota de Baudelaire.)

<sup>5</sup> Alusão ao martírio do apóstolo Bartolomeu, que foi esfolado vivo na Armênia; geralmente, o santo é representado com a própria pele dependurada em seu braço ou mão.

é preciso que ela surpreenda, que ela encante; ídolo, ela deve dou-  
rar-se para ser adorada. Deve portanto tomar de todas as artes  
os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar  
os corações e tocar os espíritos. Pouco importa que a astúcia e o  
artifício sejam conhecidos por todos, se o sucesso é certo e o efeito  
é sempre irresistível. É nessas considerações que o artista filósofo  
encontrará facilmente a legitimação de todas as práticas emprega-  
das em todos os tempos pelas mulheres para consolidar e divini-  
zar, por assim dizer, sua frágil beleza. A enumeração delas seria  
inumerável; mas para nos restringirmos ao que nosso século chama  
vulgarmente *maquilagem*, que leva em conta somente o uso de  
pó de arroz, tão tolamentemente anatematizado pelos cândidos filóso-  
fos, ela tem como fim e como resultado fazer desaparecer da tez  
todas as manchas que a natureza ultrajantemente nela semeou, e  
criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade  
que, como a produzida pela malha colante, aproxima imediata-  
mente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e supe-  
rior? Quanto à tintura negra artificial que circunda o olho e o ruge  
que marca a parte superior da face, embora seu uso seja tirado  
do mesmo princípio, da necessidade de ir além da natureza, o  
resultado acaba por satisfazer a uma necessidade completamente  
oposta. O vermelho e o negro representam a vida, uma vida sobre-  
natural e excessiva; essa moldura negra torna o olhar mais pro-  
fundo e mais singular, dá ao olho uma aparência mais decidida  
de janela aberta para o infinito; o ruge que inflama as maçãs do  
rosto, ainda aumenta a claridade da pupila e acrescenta ao belo  
rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa.

Assim, se me compreendem bem, a pintura do rosto não  
deve ser empregada com o fim vulgar, inconfessável, de imitar a  
bela natureza e de rivalizar com a juventude. Aliás, já observa-  
mos que o artífice não embelezava a feiúra e só podia servir à  
beleza. Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a  
natureza? A maquilagem não tem de se esconder, de evitar ser  
percebida; ela pode, ao contrário, expor-se, se não com afetação,  
pelo menos com uma espécie de candura.

Permito naturalmente àqueles cuja pesada seriedade impede  
de procurar o belo até em suas mais minuciosas manifestações,  
rir de minhas reflexões e acusar sua pueril solenidade; seu julga-  
mento austero não tem nada que me atinja; contentar-me com o

apelar para os verdadeiros artistas, assim como para as mulheres  
que receberam ao nascer uma centelha desse fogo sagrado com  
que elas gostariam de iluminar-se inteiramente.

[...]

Tradução e notas de *Maria Salete Bento Cicaroni*

## Arthur Rimbaud<sup>6</sup>

### I. Carta a Georges Izambard<sup>7</sup>

Charleville, 13 de maio de 1871.

Caro Senhor!

Ei!Mo novamente professor. Temos obrigações para com a  
sociedade, disse-me; o senhor faz parte do corpo docente: cami-  
nha na trilha certa. Eu também sigo o princípio: faço-me cinica-  
mente entreter; exumo antigos imbecis de colégio: tudo o que  
posso inventar de idiota, de sórdido, de mau em ação e em pala-  
vras, proponho-lhes: pagam-me com bebidas e com mulheres.  
“Stat mater dolorosa, dum pendet filius.” Sou devedor para com  
a sociedade, é verdade; tenho razão. Também o senhor tem razão,  
por hoje. No fundo só vê em seu princípio poesia subjetiva: sua  
obstinação em reconquistar a manjedoura universitária, desculpe!,  
prova-o. Mas terminará sempre como alguém realizado que nada  
fez, nada tendo querido fazer. Sem levar em conta que sua poesia  
subjetiva será sempre horrivelmente enfadonha. Um dia, espero,  
muitos outros esperam a mesma coisa, verei em princípio que o  
senhor tem a poesia objetiva, vê-la-ei mais sinceramente do que  
o senhor a veria. Serei um trabalhador: é a idéia que me retém  
quando as loucas cóleras me impelem para a batalha de Paris,

<sup>6</sup> Arthur Rimbaud (1814-1891), famoso aos dezesseis anos com o poema “O barco êbrio”. Os simbolistas e os surrealistas o escolheram como seu precursor. Essas duas cartas apre-  
sentam uma síntese da poética de Rimbaud e foram extraídas de: ADAM, Antoine, org. *Rim-  
baud; œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1972. p. 248-255. (Bibliothèque de la Pléiade.)

<sup>7</sup> Georges Izambard foi professor de retórica do poeta e encorajou seus ensaios poéticos  
desde 1870. Ele publicou esta carta em *La Revue Européenne* em outubro de 1926.