

5.

Baudelaire e a caricatura

5.1 *Imagerie*: a caricatura como testemunho e anedota

Quando Charles Baudelaire escreveu *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*, em 1855,¹ diversas histórias da caricatura estavam disponíveis para o público interessado. Volumes que ligavam o tema a grandes tópicos, como a política, a religião, os costumes sociais, ofereciam ao leitor uma quantidade enorme de informação históricas. Com a publicação do ensaio – seguido de *Alguns caricaturistas franceses* e *Alguns caricaturistas estrangeiros*, ambos de 1857 – Baudelaire investe sobre outro caminho: “Não quero escrever um tratado da caricatura; quero simplesmente participar ao leitor algumas reflexões que me ocorrem com frequência em relação a esse gênero singular.”²

A posição é provocativa, uma vez que só a abordagem histórica parecia justificar o estudo de uma forma de representação que não era considerada arte. Boyer-Brun³ assina a *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, de 1792, na qual narra os acontecimentos imediatos à revolução francesa através de ilustrações satíricas. *Musée de la caricature*, editado pelo comediógrafo Pierre-Joseph Rousseau em 1838, continha textos de Charles Nodier e Jules Janin, entre outros autores românticos bastante populares. Ao longo de seus dois volumes, refazia a história recente da França, desde a Revolução até o fim da Era de Napoleão. A reflexão realizada por Baudelaire é, por isso, um marco com relação ao tema, uma alternativa aos estudos que circulavam então.

Para compreender melhor o impacto e a novidade das idéias de Baudelaire, é conveniente considerar a preocupação que movia aqueles que Francis Haskell chamou “historiadores da cultura”. A certeza da arte como testemunho ou evidência do passado enfrentava uma reavaliação crítica: para muitos historiadores, o grandioso e o excepcional – ou seja, a grande arte – não eram

¹ Usaremos a edição brasileira, com organização e tradução de Paulo Augusto Coelho para os ensaios *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas* e *Alguns Caricaturistas estrangeiros*. In BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*, 1991. O ensaio *Quelques caricaturistes Français* faz parte de *Baudelaire. Critique d'Art suivi de Critique Musicale*, editado por Claude Pichois, 1997.

² BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*, p.26.

³ Jacques-Marie Boyer, Boyer-Brun ou ainda Boyer de Nîmes.

capazes de oferecer uma verdadeira compreensão da história. Em 1832, ao visitar o Palazzo Ducale, em Veneza, Edgard Quinet observava:

“O Senado vivia entre duas câmaras de tortura: sob seus pés, as prisões subterrâneas, sobre as cabeças, os chumbos ... A severidade sombria do regime político de Veneza nunca se estendeu à sua pintura. Se olharmos somente o governo, tem-se a impressão de que toda a sociedade veneziana deve ter sido administrada por um reino de terror incessante, e de que as imaginações de seus cidadãos foram encobertas por um véu lúgubre. Se, ao contrário, examinamos sua arte, somos levados a crer que esses homens devem ter vivido num estado de festividade perpétua, e que suas imaginações ardentes só podem ter florescido em um regime de excessiva liberdade.”⁴

O comentário de Quinet expressava uma preocupação mais geral dos historiadores quanto aos equívocos aos quais essas fontes poderiam conduzir: até que ponto a arte poderia ser tomada como um material fidedigno para se estudar o passado? Por isso, informa Haskell, passou-se a valorizar o material mediano, o lugar-comum, que “constituía um guia muito mais confiável para a mentalidade de uma época.”⁵ Entre as décadas de 1840 e 1850, houve um interesse crescente pelo estudo de diversas formas de representação alternativas à arte erudita. Esse entendimento do problema teve importante repercussão sobre o estudo da caricatura e tornou bastante imprecisas as distinções teóricas entre caricatura e arte popular:

“Assim, qualquer imagem cuja execução parecesse produzir um efeito irreverente, qualquer sátira, vulgaridade ou obscenidade, tendia a ser classificada como caricatura, qualquer que fosse a data ou nacionalidade ... O Abade de Marolles, colecionava não só Dürers e Marcantonio Raimondis e Parmigianinos mas também centenas de *bouffonneries*. Ele o fazia porque ... acrescentariam algo aos conhecimentos da História do tempo.”⁶

Nesse contexto, o *Musée de la Caricature* atendia à demanda de um público interessado em antologias ilustradas,⁷ algo muito distinto do estudo do cômico, do grotesco e da caricatura que, mais tarde, estimularia os estudos de Champfleury e

⁴ Apud HASKELL, F.. The deceptive evidence of art. In *History and its images*, p. 364.

⁵ Ibid., p. 363.

⁶ Ibid., p. 368.

⁷ Um exemplo dessa tendência já aparecera em 1813: o *Historical Sketch of the Art of Caricaturing*, do artista norte-americano James Peller Malcom, trilhava o caminho aberto pelos

Baudelaire. Mesmo depois do aparecimento do ensaio baudelairiano sobre o cômico, a visão “antológica” ainda predominava. Em 1862, na Alemanha, Friedrich Ebeling publica uma *História do Cômico e do Grotesco* com gravuras coloridas, que mostravam uma “evolução do tema desde a Grécia antiga até as caricaturas do contemporâneo Grandville”. Segundo Haskell, o fato de boa parte desse material ser francamente indecente ajudou muito na popularização da obra.

Somente a partir de Champfleury e Thomas Wright, surgem os estudos sistemáticos sobre a caricatura e o grotesco, marcados pelo anseio de situar essa “tradição alternativa” no campo da arte. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, de Wright, e *Histoire de la caricature antique et Histoire de la caricature moderne*, de Champfleury, são publicados em 1865. Do ponto de vista dos dois estudiosos, toda a deformação expressiva, não importando local ou época, devia ser interpretada sob a mesma chave: era a manifestação do sentimento do povo, a valorização dos costumes e das tradições populares.

Para Champfleury o mérito destas representações ingênuas (*naïves*) – ou “*monuments figurés*”, como as chamava – era justamente a sua crueza e obviedade. “Aquilo que para outros autores pareciam defeitos que precisavam de alguma justificativa, eram, para Champfleury, virtudes que deviam se propagar entre os interessados pelo bem-estar da arte contemporânea”, avalia Haskell.⁸

O estudo da cultura popular, que foi efetivamente estimulado na França durante governo de Luiz Bonaparte, colocou em destaque o folclore e a *imagerie populaire*. Na interpretação de Champfleury, esse material acabou sendo avaliado como a sobrevivência de um espírito gaulês. Apesar da evidente importância do material – foram seis volumes dedicados ao tema⁹ – o regionalismo acentuado acabou por restringir um possível aprofundamento teórico e confinou a caricatura a uma expressão atemporal do popular.

De fato, Champfleury escreveria: “Quando comecei esses estudos [sobre as figuras grotescas das igrejas medievais], achava que as pedras de nossas catedrais eram testemunhas eloqüentes do estado de rebelião do povo; termino sem

estudos da arte popular e apresentava, na verdade, uma série de figuras grotescas reproduzidas a partir da coleção do British Museum.

⁸ HASKELL, F., *History and its images*, p.373.

⁹ *Histoire de la caricature antique* e *Histoire de la caricature moderne*, 1865; *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*, 1870; *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, 1874; *Histoire de la Caricature sous la Réforme et la Ligue*, 1880; *Le musée secret de la caricature*, 1888.

acreditar nisso.”¹⁰ Esse comentário exemplifica a recusa às conclusões mais freqüentes apresentadas pelas histórias da caricatura: ou as cenas grotescas eram interpretadas como um simbolismo religioso para alertar contra os perigos da tentação, ou eram tomadas como uma sátira anti-clerical, de acordo com a visão iluminista. Para Champfleury, a caricatura passou a ser uma arte muito diferente, “ingênua, sem consciência de si mesma, inocente como uma criança que levanta sua camisola em público.”¹¹

Desse modo, os tratados sobre caricatura, ainda que oferecessem um repertório saboroso e exaustivo da sátira e do grotesco no imaginário popular, restringiam essa forma de representação ao papel de um simples reflexo da ingenuidade do povo, retirando a dimensão histórica e estética do problema.

Por outro lado, no início do século XIX, a própria atividade caricatural – com a imprensa fortemente censurada – passava por um período menos vigoroso. É o que sugere o retrato feito por Champfleury durante o Império de Napoleão I. O primeiro caricaturista, na avaliação do estudioso, fora Hogarth: “Esse homem de gênio, cujas complicadas composições pertencem tanto à literatura quanto à pintura, não encontrou sucessor nem na Inglaterra nem na França, onde Deboucourt, Vernet e Monnier alcançam apenas *des ridicules superficiels*.”¹²

No Império, os poucos jornais ainda tolerados sobreviviam sob forte censura. Em Paris, por volta de 1811, apenas quatro publicações mantinham-se ativas, mas haviam sido transformadas em órgãos de caráter quase oficial. Ironicamente, este era o mesmo número de jornais circulando na capital francesa antes de 1789. De modo geral, a vida social substituíra a política no interesse dos caricaturistas, transformados em comentadores humorísticos da história dos costumes, ou tornados uma classe especial de guardiães afetivos da sociedade.

Na Inglaterra, ao contrário, uma poderosa geração de caricaturistas – especialmente James Gillray, Thomas Rowlandson e, mais tarde, George Cruikshank – seguiu e aprimorou a herança de Hogarth, tendo a política como tema e Napoleão Bonaparte como alvo principal. Enquanto isso, na França até fins da década de 1820, a caricatura via-se dominada por um tom apolítico. A sátira

¹⁰ Apud HASKELL, *History and its images*, p. 376.

¹¹ Ibid., p. 377.

¹² CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*, p. x-xi.

política mais crua, com traços de obscenidade até, cedera às cenas de costumes e à tematização da vida cotidiana, de modo às vezes sentimental e patriótico.

Em fins do século XIX, Raoul Deberdt faz um balanço histórico da atividade na França. Para ele, as cenas de Deboucourt eram bastante características do humor gráfico que se praticava nos primeiros anos do Império. Suas gravuras mostravam “uma multidão de aventureiras surpreendentes, mulheres de camponeses enriquecidos ou velhas cortesãs, da qual se compunha a sociedade parisiense nesses amáveis anos de incoerência, de mistura das classes, cuja existência assemelhava-se a um carnaval perpétuo”.¹³ Já na apreciação de Champfleury, seria preciso esperar Daumier, Traviès e Monnier para encontrar artistas relevantes, que ele mesmo qualificou como os “demolidores da burguesia”. Os personagens-tipo criados por esses caricaturistas – o corcunda Mayeux, Robert Macaire e Monsieur Proudhomme – sobreviveriam, para Champfleury, como “a representação mais fiel da burguesia de 1830 a 1850”.¹⁴

A ênfase no aspecto documental e um certo desinteresse pelo político reduziram o gênero, socialmente incisivo e politicamente comprometido, a um só de seus aspectos: o divertimento, o passatempo. Do ponto de vista ficcional, a caricatura associa-se ao meramente anedótico. A técnica artística dos Carracci parecia, mais do que nunca, distante da carga estética e histórica explosiva que Charles Baudelaire iria fixar em seus escritos sobre o tema.

5.2 A Imprensa militante

O fracasso da campanha de Napoleão na Rússia, em 1812, contribuiu para a reação das monarquias européias, insatisfeitas com o domínio francês. Uma coalizão, liderada pela Inglaterra, impõe uma série de derrotas à França, abalando sua economia e gerando grande instabilidade política. Em março de 1814, os aliados tomaram Paris e, em abril, o imperador foi deposto.¹⁵ A monarquia dos Bourbon é restaurada e Luis XVIII, coroado. A nova Constituição manteve certas conquistas estabelecidas ainda na Revolução e também algumas instituições

¹³ DEBERDT, R.. *La caricature et l'humour français au XIXème siècle*, p. 13.

¹⁴ CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, p. xiv.

¹⁵ Em setembro de 1814, o Congresso de Viena redefine a Europa pós-Napoleão. Ele se retira para a Ilha de Elba, retornando brevemente ao poder em março de 1815. Mas, depois do fracasso da Batalha de Waterloo, em junho do mesmo ano, é exilado em Santa Helena, onde morre em 1821.

napoleônicas, entre as quais, acordos territoriais e o código civil. No entanto, o equilíbrio político era precário. Antes da morte do rei, em 1824, o regime já estava dominado por um pensamento conservador, que se acentua durante o governo do sucessor, seu irmão, Carlos X. O período da Restauração estendeu-se até 1830, marcado pela crescente censura à imprensa, a perseguição aos inimigos do regime, o cerceamento das liberdades civis.

A crise culminou com a insistência do rei em comandar o país sem respeitar a soberania das instituições representativas. Em 25 de julho, novas leis municipais são aprovadas, impondo ainda maiores restrições à liberdade de imprensa. O recrudescimento da censura levou à Revolução de Julho de 1830, a insurreição popular que derrubou Carlos X.¹⁶

Em agosto daquele ano, eleito Luiz Felipe, restabelecem-se as conquistas liberais que seu predecessor havia tentando suprimir. A abolição da censura foi um dos itens da nova legislação apresentada em agosto. Entretanto, nos cinco anos seguintes, a censura não só voltou como se fortaleceu. No esforço de conter os ataques contra o governo, a perseguição aos jornais, em especial os republicanos, era constante. Os editores eram pessoalmente responsabilizados por publicações difamatórias contra o rei. Mandatos de prisão eram freqüentes, taxas eram aplicadas aos periódicos para inviabilizar sua circulação. Um selo de imposto especial foi criado para as caricaturas, o que tornava ainda mais cara e difícil a edição de um periódico. Os vendedores de jornais e de panfletos, por sua vez, não podiam mais comercializar sem uma autorização oficial e as assinaturas, forçadas a manterem seus preços altos, eram pouco procuradas. Em suma, a combinação de censura e impostos estrangulava a atividade jornalística e só com muita criatividade e persistência era possível manter as folhas em circulação.

Em 1840, William Makepeace Thackeray, no seu *Paris Sketch Book*, descreve as condições desse período, com seu estilo irônico e extravagante:

“Quanto às pobres caricatura e liberdade de imprensa, elas eram a legítima princesa de um conto de fadas, com seu alegre anão, seu criado, estavam completamente à mercê do gigante que governa o país. A Princesa, a imprensa, era vigiada e guardada de forma tão estrita (com uma pequena

¹⁶ No entender de Hobsbawm, a Monarquia de Julho marcaria a derrota definitiva dos aristocratas pelo poder burguês e determinaria uma “inovação ainda mais radical na política: o aparecimento da classe operária como uma força política auto-consciente e independente na Grã-Bretanha e na França, além de deslanchar os movimentos nacionalistas que se verificam durante o século XIX em vários países europeus”. HOBBSAWM, E. *A era das revoluções, 1789-1848*, p. 162.

mostra de respeito por seu prestígio, mesmo assim) que ela não ousava proferir uma palavra sequer de seus pensamentos; quanto à pobre caricatura, ela estava amordaçada e posta de lado sumariamente.”¹⁷

O *La Caricature*, fundado por Charles Philipon em 1831, foi um marco decisivo nesse contexto. O jornal semanal, que circularia até 1835, pode ser considerado o primeiro periódico francês a combinar sátira política e arte contemporânea. Redigido por Charles Philipon e por Honoré de Balzac, era ilustrado principalmente por Grandville. Mas foi também em suas páginas que Daumier fez sua estréia como caricaturista, publicando ali 91 litografias. A iniciativa não era barata (a assinatura custava 52 francos, quase dois terços da renda mensal de um trabalhador parisiense), o que os editores justificavam pela alta qualidade artística e política do diário. No entanto, para aqueles que não podiam pagar, uma cópia do *La Caricature* era exposta nas vitrines da loja de Gabriel Aubet, na Galerie Véro-Dodat, próxima ao Palais Royal. O cunhado de Philipon era responsável pela impressão e pelas vendas do jornal. Assim, crescia a popularidade da folha que abastecia o público com informações sobre as últimas normas da censura, os julgamentos nos tribunais, os crimes cometidos na cidade, os mesmos temas que serviam de matéria-prima às criações cada vez mais ousadas dos caricaturistas.

O jornal satírico ilustrado foi uma das armas mais eficazes com as quais os republicanos puderam contar naquele momento. Contra Luiz Felipe, o *La Caricature* publicou charges que se tornaram legendárias, incluindo a *La Poire*, que entraria para a história do gênero e constituiria, para usar o termo de Ernst Gombrich, uma das *personificações* mais utilizadas por outros caricaturistas em suas na criações, como pelo próprio Honoré Daumier. Philipon foi também o editor de outro famoso jornal satírico, o *Le Charivari*, criado em 1832. No *Charivari*, cuja publicação chegou a ser diária, as charges eram quase exclusivamente políticas. Em torno do novo jornal, o editor reuniu os principais nomes da caricatura contemporânea: Daumier, Gavarni, Henry Monnier e Traviès. A marca do trabalho desse grupo de artistas era, sobretudo, a ridicularização impiedosa do rei, da corte, dos políticos e da burguesia enriquecida que os apoiava. A sátira do *Charivari*, assumia, muitas vezes, a feição de ataques pessoais, gerando um grande embate entre o governo e o pequeno grupo de

¹⁷ THACKERAY, W.. *The Paris Sketch Book*, versão eletrônica.

jornalistas do periódico. Como descreve Thackeray, “era uma luta entre meia dúzia de pobres artistas de um lado e Sua Majestade Luís Felipe, sua augusta família, e um número incontável de partidários da monarquia do outro.”¹⁸

Inúmeras vezes Philipon foi levado a julgamento, saindo perdedor e mais endividado na maior parte delas. Mas as derrotas diante do júri eram vitórias diante da opinião pública. A simpatia popular aumentava e, a cada retorno ao jornal, redobravam a astúcia e a ironia dos ataques. No famoso episódio de *La Poire*, em que Philipon fez sua memorável defesa diante do júri esboçando passo a passo a semelhança entre a pêra o rei, acabou condenado e multado, o que acarretou crescentes dificuldades financeiras para o jornal.

Honoré Daumier foi a estrela maior do período, com os ataques ao que chamava de “A Prostituída Câmara de 1834”, criando imagens eloqüentes como *Le Ventre Législatif*, *Gargantua. Louis-Philippe et les impôts* ou a longa série sobre o advogados. Honoré de Balzac, redator do *La Caricature*, sob o pseudônimo de Comte Alexandre de B., escrevera certa vez sobre o gênio de Daumier: “*Ce gaillard-là, mes enfants, a du Michel-Ange sous la peau.*” Baudelaire considerava-o o representante maior da arte cômica francesa, como se verá adiante.

Os pesados impostos aplicados à população foram, por sua vez, o tema preferido de Grandville. Contemporâneo de Daumier no *La Caricature*, seus desenhos tinham algo de sinistro, com suas procissões e cortejos.¹⁹ Para Baudelaire, Grandville era “realmente apavorante”, mas sua arte era fraca, excessivamente alegórica. Suas analogias pareciam uma “locomotiva descarrilada”. Homem de letras e artista por profissão, Grandville, na apreciação baudelaيرية, “acabou caindo no vazio, não sendo nem filósofo nem artista.”²⁰

A tentativa de assassinato do rei em 1835 levou à criação das Leis de Setembro, criando mais impostos e censura: os editores só podiam colocar seus jornais em circulação mediante o depósito de uma caução. Se o governo considerasse que o jornal infringira alguma lei – o que obviamente era freqüente –

¹⁸ THACKERAY, W, *The Paris Sketchbook*.

¹⁹ “Estes permitiram a ele passar pelos censores, sob trajes de fantasia, todos os políticos do governo, cada um com uma ironia sutil, ou alusão. Toda ocasião era boa. Uma procissão religiosa, e os homens do momento apareciam como coroinhas, acólitos, etc. Uma votação de orçamento e surgia uma marcha do boi gordo, com selvagens, mosqueteiros, palhaços, escoltando M. Gros, gordo e tolo.” FEAVER, W. *Masters of caricature*, p. 24.

²⁰ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français, *Critique d'art*, p. 218.

multas pesadas eram subtraídas desses depósitos. Tais medidas acabaram forçando um redirecionamento: a caricatura política praticamente se extinguiu. Mas um outro recurso expressivo tão marcante quanto os temas políticos descritos antes entra em cena: a caricatura de costumes, responsável por uma galeria de tipos que logo se tornaram famosos junto ao público. Os já citados Mayeux, criado por Traviès, Robert Macaire, de Daumier, o M. Prudhomme, de Monnier, ou ainda a Lorette, de Gavarni – esta um pouco anterior aos três primeiros – reapareciam diariamente na imprensa, em situações ora grotescas ora comoventes. Sobre Traviès, Baudelaire comenta:

“...estávamos ainda cheios do grande ardor patriótico de julho; uma idéia luminosa tombou em seu cérebro; Mayeux foi criado, e por muito tempo o turbulento Mayeux falou, gritou, perorou, gesticulou na memória do povo parisiense. Depois que se soube que Mayeux existia, passou-se a acreditar que Traviès o havia conhecido e copiado. E foi assim com tantas outras criações populares.”²¹

Ainda mais famosos do que Mayeux foram os personagens Robert Macaire e Bertrand, originalmente criados por Philipon a partir do drama *L'Auberge des Adrets*, encenado em 1823, e materializados por Daumier no *Le Charivari*, na série *Cent et un Robert Macaire*, surgida em 1836. A caricatura desde então “tomou novos ares, ela não foi mais especialmente política, tornou-se a sátira geral dos cidadãos, entrou no domínio do romance”²², escreve o poeta.

Confrontado com a grandeza que reconhece nas criações de um Daumier, Baudelaire constata, por outro lado, o “*petit esprit*” do bonapartista Charlet, um dos mais populares caricaturistas da primeira metade do século XIX, certamente a tradução de tudo quanto não era artístico na caricatura:

“Charlet sempre fez sua corte ao povo. Não é um homem livre, é um escravo: não procurem nele um artista desinteressado. Um desenho de Charlet raramente é uma verdade; é quase sempre uma carícia dirigida à sua casta preferida. Não existe nada belo, bom, nobre, amável, espiritual, além do soldado... Charlet afirma que o soldado de infantaria e o granadeiro são a causa final da criação. Certamente, não são caricaturas, mas ditirambos e panegíricos.”²³

²¹ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français, *Critique d'art*, p. 222.

²² Ibid., p. 215.

²³ Ibid., p. 207.

De certa forma, o programa estético em que a caricatura desempenhará papel importante anuncia-se aqui, quando Baudelaire ironicamente indica a pequenez criativa de Charlet e seu amesquinamento diante da realidade, em oposição à sátira que, agora, equiparava-se em importância e agudeza ao gênero mais atual da literatura:

“Mostrar o camponês como é, eis uma fantasia inútil de Balzac; pintar rigorosamente as abominações do coração do homem, isso é bom para Hogarth, espírito pirracento e hipocondríaco; mostrar ao natural os vícios do soldado, ah! Que crueldade! Isso pode tirar-lhe a coragem. É assim que o célebre Charlet julga a caricatura.”²⁴

5.3 Baudelaire, crítico de arte: o belo moderno e temperamento.

Uma breve introdução às idéias estéticas de Baudelaire poderá apoiar a discussão subsequente do ensaio sobre o cômico e seu impacto na evolução aqui traçada sobre a questão da caricatura. O interesse pela caricatura – que mobiliza a atenção de Baudelaire praticamente desde o início de sua carreira de escritor – obedecia a uma preocupação mais profunda que movia o crítico e poeta: examinar a necessidade do artista de apreender aquilo que estaria além da natureza e dos modelos clássicos, na busca de temas e efeitos mais expressivos. A reavaliação da caricatura sinalizava, para Baudelaire, uma mudança no papel do artista e da própria arte.

Mais do que a definição formal do uso da técnica em cada artista particular, com seu exame do tema Baudelaire estabelece uma *estética caricatural* – em que forma e moral fundem-se, sob o signo do paradoxo, como explica Michele Hannoosh.²⁵ A caricatura, como a lemos em Baudelaire, torna-se sobretudo um *modo* pelo qual o artista alcançará possibilidades experimentais que resultarão na transformação e ampliação dos próprios limites poéticos da arte.

Os projetos de *Da essência do riso* e dos outros dois textos sobre caricaturistas, franceses e estrangeiros, têm uma história longa. Desde a primeira versão, provavelmente de 1846, segundo Claude Pichois,²⁶ o artigo passou por

²⁴ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français, *Critique d'art*, p. 207.

²⁵ HANNOOSH, M. *Baudelaire and caricature*, op. cit., passim.

²⁶ Id., *Critique d'art*, pp. 571-572.

várias modificações até chegar à versão final, cujo título, originalmente, seria *De la caricature*. Depois de publicar partes do ensaio na imprensa – graças a seu amigo Champfleury – Baudelaire apresentou um texto à *Revue des deux Mondes*, no final de 1854. A versão final, depois de várias modificações e sem a inclusão de trechos sobre vários artistas que estavam previstos na proposta inicial, foi publicada somente em 1855.

A trajetória um tanto errática descrita por Pichois permite supor que *Da essência do riso* amadureceria em paralelo ao desenvolvimento de outros estudos importantes. O ensaio sobre o cômico situa-se entre o *Salão de 1846* e o ensaio sobre a modernidade, de 1863, com o qual este *Salão* é freqüentemente aproximado. Considerando essas conexões, a hipótese acerca do papel central da caricatura na estética moderna pode ser reforçada, pois o problema inclui-se numa reflexão já anunciada em 1846 e que será mais claramente definida em *O Pintor da Vida Moderna*.

Baudelaire estreou como escritor aos 24 anos, com a publicação de seus comentários ao *Salão de 1845*. O jovem crítico seguia o caminho aberto por Diderot, inserindo-se na tradição francesa de visitar e comentar os Salões artísticos. Na descrição da mostra, partiu da hierarquia convencional, separando os artistas de acordo com sua integração às categorias “pintura histórica”, “retrato”, “paisagem” e “escultura”. No entanto, em sua apreciação das obras não seguiu seus predecessores, recusando-se à aplicação de regras de julgamento já conhecidas e aceitas pela sociedade: para Baudelaire, o crítico não deveria mais ser o porta-voz da opinião pública. Movido por novas concepções sobre o exame da arte inspiradas pelas idéias do pensamento romântico alemão, procurou, ao contrário, extrair critérios imanentes às próprias obras para, então, avaliá-las.

Stendhal foi um dos autores que introduziu o pensamento de Friedrich Schlegel na França. A leitura de *Histoire de la Peinture en Italie* e *Racine et Shakespeare*²⁷ teve papel decisivo sobre Baudelaire, apresentando ao poeta as considerações românticas sobre a arte, desde então vista sob a perspectiva da liberdade individual e da subjetividade. Schlegel propunha que o exercício da crítica fosse agora uma intervenção teórica: não mais a aplicação de normas já estabelecidas e externas à obra, nem o exercício arbitrário do gosto pessoal do crítico. A avaliação da arte deveria ser simultaneamente pragmática e reflexiva,

buscando descobrir e compreender o que, verdadeiramente, estrutura a obra. O conceito da crítica de arte em Schlegel, como descreve Costa Lima, constituiria-se a partir da indagação sobre a legitimidade de um julgamento amparado em regras preexistentes à obra:

“... ao invés de se satisfazer com a aplicação de normas prévias, a exemplo do que ainda sucedia em seu começo, se impõe como tarefa apreender a ‘estrutura objetiva’, manifestada pelas obras. Esse fundamento objetivo portanto só é vislumbrável à medida que o exercício crítico é impulsionado por uma questão teórica: que é a arte, que constitui esta obra precisa?”²⁸

Stendhal não fez uma simples transposição das idéias de Schlegel ao contexto francês. O romancista ofereceria sua própria interpretação, elaborando outros conceitos: “a idéia de atualidade do belo, em contraposição ao belo eterno e imutável, e o conceito de temperamento²⁹ – que caracterizará simultaneamente tanto a individualidade do artista quanto a do próprio crítico, e opor-se-á ao conceito de gênio, tal como havia sido definido por Diderot.”³⁰

A admissão, por Stendhal, da existência de um belo moderno, já considerado em Schlegel, introduzira uma percepção historicizada, temporal, na reflexão sobre a arte. A partir das considerações do romancista, estabelecera-se a vinculação entre o belo atual e o romântico, algo que seria decisivo para a constituição da crítica baudelaireana.³¹ Disso resultou a abertura um novo caminho crítico, caracterizado pela valorização de um ponto de vista interno e exclusivo à arte, mas também pela maneira como endereçava-se a um horizonte imediato de

²⁷ Publicadas em 1817 e 1823, respectivamente.

²⁸ COSTA LIMA, L.. *Limites da voz*, p. 205-206.

²⁹ No entender de Stendhal, a arte corresponderia ao mundo da sensibilidade e não ao da inteligência. A sensibilidade, por sua vez, dependeria dos temperamentos e estes, da geografia. Assim, o meio desempenhou um papel central na sua interpretação da arte. Sua teoria dos temperamentos, desenvolvida na *Histoire de la Peinture en Italie*, envolve a definição e a descrição das características morais e físicas, as atitudes e as tendências determinadas por cada ambiente sobre seu povo e expressas em sua arte. A generalização proposta pelo autor procurava explicar a presença ou não, a maior ou menor quantidade de “gênio” artístico em cada povo e em cada época. E as únicas possibilidades de alterar-se o temperamento de um mesmo povo, para Stendhal, derivariam de alterações de natureza histórica. Cf. “Prólogo. Stendhal y ‘las artes’.” In BORGES, C. (introdução e tradução). *Una interpretación sensual del arte*, pp. 7 – 11.

³⁰ CERÓN, I.P. *Ambigüidade e reflexão. O espaço da crítica de arte em Baudelaire*, p. 47.

³¹ “Stendhal é, talvez, o primeiro grande escritor europeu ... a entender por Romantismo não um período particular, nem um estilo específico, mas uma consciência da vida contemporânea ... por sua implicada sinonímia entre ‘romântico’ e ‘moderno’, e pelo aguçado sentido da temporalidade, torna-se um primeiro esboço da teoria baudelaireana da modernidade.” CALINESCU, M. *The Idea of Decadence in Five Faces of Modernity*. Apud CERÓN, I.P. *Ambigüidade e reflexão. O espaço da crítica de arte em Baudelaire*, p. 46.

questões. Como escreve Giulio Carlo Argan, “a característica da arte romântica, para Baudelaire, é a de pertencer ao seu tempo e de o refletir: qualidade torna-se sinônimo de atualidade.”³²

Mas, enquanto para Stendhal o conceito de beleza moderna indica uma separação categórica com relação ao passado, cujo belo desperta apenas um interesse histórico, para Baudelaire, alguns anos mais tarde, a valorização do fator tempo se encaminhará para uma definição radicalmente diferente da importância histórica da obra de arte.

A elaboração dos conceitos de belo atual e belo eterno, ponto de partida stendhaliano, permitiu ao poeta construir a sua própria percepção do que definiria como a estética dos tempos modernos. Não uma ruptura, uma diferença com o passado, como acentuara Stendhal, mas a confluência paradoxal de duas temporalidades que operam simultaneamente na obra de arte. O histórico para Baudelaire não é mais um ponto remoto ao qual o observador atual se dirige. Para o poeta, o hiato entre presente e passado realça o que há de contingente no eterno. É o que se lê na famosa passagem de *O Pintor da Vida Moderna*, de 1863:

“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 uma, 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 determinar, e de 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.”³³

No ensaio tardio, Baudelaire faz coexistirem, na obra de arte, passado e presente. Transitório e duradouro não se excluem. Toda obra, digna de ser considerada arte, apresenta-se como uma singularidade resultante dessa convergência. O que fora atual no momento em que a obra foi gerada torna-se indicador da sua diferença quanto ao instante em que é apreciada, mas a diferença

³² ARGAN, G.C.. *Arte e crítica de arte*, p. 136-137.

se reatualiza nessa mesma apreciação. O belo é relativo a sua própria época e é isso justamente o que o valoriza aos olhos do observador distanciado temporalmente, fazendo-o pressentir que o seu próprio tempo é também transitório e duradouro, sendo assim, essencialmente moderno.

Essas idéias, como já foi assinalado, remetem ao *Salão de 1846*, quando Baudelaire já procurava colocar em prática as novas possibilidades críticas que abririam caminho às formulações contidas no ensaio sobre a modernidade. O texto de 1846 estrutura-se de modo inteiramente diferente do que produzira no ano anterior. Sob três títulos – *Aux Burgeois, A quoi bon la critique?* e *Qu'est-ce que le Romantisme?* – procura restabelecer os termos em que se definiam tradicionalmente público, crítica e obras dos Salões. Dirigindo-se à maioria, em “número e inteligência”, compõe uma abertura na qual reconhece o poder dessa classe que possui o “governo da cidade”,³⁴ e que, por isso mesmo, deve ter direito à poesia. Mas alerta para a necessidade de que esta categoria esteja a altura da tarefa de apreciar arte: “Os senhores possuem o governo da cidade, e isso é justo, pois sois a força. Mas é preciso que estejais aptos a sentir a beleza, porque ... ninguém tem o direito de ficar sem poesia.”³⁵ Assim, escreve:

“... é justo, se dois terços de vosso tempo é preenchido pela ciência, que o terceiro seja ocupado pelo sentimento, e só pelo sentimento deveis compreender a arte; - e é assim que o equilíbrio das forças de vossa alma será constituído.”³⁶

O critério para a compreensão da arte não é mais o conjunto de regras aceito pelo senso comum, e sim o “sentimento”.³⁷ O artista que agrada ao *juste milieu* espera que o crítico ensine ao público como ver a arte, sempre de acordo com as regras já estabelecidas. Para Baudelaire, ao contrário, “a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, a partir de um ponto de vista exclusivo, mas um ponto de vista que abra a maior quantidade de horizontes”.³⁸ Um bom quadro reflete a

³³ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. *O Pintor da Vida Moderna*, pp. 10-11.

³⁴ BAUDELAIRE, C. *Critique d'Art*, p. 75.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., p. 76.

³⁷ Dolf Oehler considera a chamada aos burgueses uma ironia de Baudelaire. O comentador chama a atenção para a “lucidez estética e política” do poeta, que reprova também o artista burguês, interessado somente em atender ao *juste milieu*. Cf. “O caráter duplo do heroísmo e do belo modernos. Em torno de duas notas de jornal citadas por Baudelaire em 1846”. In OEHLER, D. *Terrenos Vulcânicos*, p. 65.

³⁸ BAUDELAIRE, C., op.cit., p. 78.

natureza, mas como produto da imaginação do artista. A crítica, por sua vez, “é o quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim, a melhor compreensão de um quadro poderia ser um soneto ou uma elegia.”³⁹

Tratava-se não somente de rever as relações entre o crítico e o público, mas de definir também a arte e o artista. Baudelaire deseja julgar a obra a partir do que chamou individualismo do artista. A crítica, então, deveria indagar ao artista sobre a “expressão sincera de seu *temperamento*”, ou seja, sobre aquilo que o caracteriza.

O conceito de temperamento, assimilado através da leitura de *L'Histoire de la Peinture en Italie*, tem papel importante na apreciação baudelaireana da arte.⁴⁰ Como explica na seção seguinte do mesmo *Salão*, o romantismo tornara-se um símbolo vazio: “... alguns artistas dedicam-se apenas à escolha de temas, sem ter o *temperamento* para esses temas.”⁴¹ A valorização do temperamento do artista determinaria agora a produção de uma arte que não é mais uma imitação do passado nem a cópia realista da natureza. Assim, “o romantismo não estaria na escolha dos temas nem na verdade exata, mas no *modo de sentir*”:⁴² agora, a “expressão mais recente, mais atual do belo,”⁴³ não pode ser encontrada fora do artista, e sim internamente.

A variedade de manifestações da beleza associa-se à variedade de soluções para alcançar a felicidade entre os diferentes povos e em diferentes épocas, escreve em seguida, ecoando a formulação de Stendhal. Partindo dessa premissa, Baudelaire pode falar em diferentes manifestações do romantismo, não idealizadas: “o romantismo não consistirá de uma execução perfeita, mas de uma concepção análoga à moral do século ... é necessário então, antes de tudo, conhecer os aspectos da natureza e as situações do homem que os artistas do

³⁹ BAUDELAIRE, C., *Critique d'Art*, p. 78.

⁴⁰ Embora aqui, Baudelaire ainda se mantivesse próximo da idéia original de Stendhal, o conceito não permaneceria idêntico no decorrer de sua reflexão. Para o poeta, o temperamento viria a ser “uma mistura de gênio e vontade”. O temperamento, não sendo mais entendido exclusivamente como uma expressão do meio, referia-se aos traços individuais do artista, determinando sua poética própria, o seu pensamento artístico singular. Ao crítico caberia investigar esse “segredo” na obra de arte e reconstruí-lo em sua apreciação. Com essa inflexão, Baudelaire desvincula o conceito de temperamento da idéia de natureza e o transforma em um indicador da singularidade e da capacidade reflexiva do artista, como argumenta CERÓN, I.P. *Ambigüidade e reflexão. O espaço da crítica de arte em Baudelaire*, pp. 55 – 59.

⁴¹ BAUDELAIRE, C., *Critique d'Art*, p. 79.

⁴² Id., *Critique d'Art*, p. 80.

⁴³ Id., *Critique d'Art*, p. 79.

passado desprezaram ou não conheceram.”⁴⁴ Tal posicionamento dota a crítica da arte de uma nova possibilidade: compreender o que, na obra, a torna particular e, dialeticamente, a faz dialogar com obras de outros tempos e lugares. O ponto de vista romântico, conforme Baudelaire, prenuncia o que, duas décadas mais tarde, o poeta chamaria “belo relativo”, o qual só se pode apreciar com a aceitação do paradoxo entre o contingente e o permanente, o característico e o universal.

O recurso ao temperamento, que iria definir simultaneamente o crítico e o artista, permite então que o autor possa avaliar cada obra de acordo com o contexto cultural e individual que lhe deu origem. Assim, comenta que os artistas do norte, “filhos da bruma”, são coloristas, e os do sul, naturalistas, porque lá o artista “não encontrará nada mais belo a inventar do que aquilo que vê”.⁴⁵

Desenvolvendo a sua maneira o critério do temperamento, Baudelaire especula sobre características individuais dos artistas de outras eras: Rafael, “um espírito material”, legou-nos “criaturas no estado novo e virginal” e Rembrandt, um “idealista poderoso”, foi capaz de “revelar os sofrimentos humanos”.⁴⁶ No temperamento de cada artista (e de cada povo), Baudelaire pôde reconhecer o método de criação: “o método de Delacroix é o resultado de seu temperamento, como em todos os homens vigorosamente constituídos”. Desse modo, a criação não pode mais ser compreendida como a expressão do meio ou da natureza, que tudo forneceria ao artista, mas da elaboração única que brota de sua alma.

Por outro lado, Baudelaire afirma mais sobre Delacroix. Diz que este “consulta a natureza como se fosse um dicionário, com um olhar seguro e profundo”.⁴⁷ O artista de temperamento, então, também não é mais o intérprete privilegiado da natureza, o gênio de Diderot, mas uma combinação entre a individualidade e o contexto. O primado da natureza fixado pelo *philosophe* e todo o tipo de realismo daí resultante – e desprezado por Baudelaire – são descartados como critérios de produção e de crítica da arte.

A rejeição ao critério da natureza seria radicalizada treze anos mais tarde, no *Salão de 1859*, quando Baudelaire define o que chama de “governo da

⁴⁴ BAUDELAIRE, C. *Critique d'Art*, p. 81.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Id. *Critique d'Art*, p. 92.

⁴⁷ Id., *Critique d'Art*, p. 93.

imaginação”,⁴⁸ onde não há mais lugar na arte para o realismo que copia seletivamente a Natureza, corrigindo, depurando e embelezando as imperfeições e as deformações do mundo sensível. Sob o governo da imaginação, o artista não se vê mais submetido à clássica equivalência entre natureza, belo, bom e justo. A tradição *realista*, submissa ao modelo, seria por ele rejeitada, tanto na literatura quanto na pintura:

“O artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta, deve pintar apenas o que vê e o que sente. Ele deve ser realmente fiel à sua própria natureza. Ele deve evitar como a morte pedir emprestado os olhos e os sentimentos de um outro homem, seja lá quão grande for; porque dessa forma as produções que ele nos forneceria seriam, relativamente a ele, mentiras e não realidades. Agora, se os pedantes de quem falo (existe pedantismo mesmo na baixeza), e que têm representantes por toda a parte – essa teoria lisonjeando igualmente a impotência e a preguiça, não quisessem que o assunto fosse entendido assim, cremos simplesmente que eles gostariam de dizer: ‘Nós não temos imaginação, e decretamos que ninguém a terá’.”⁴⁹

O ponto fica inteiramente claro em 1863, no ensaio em que sua idéia de modernidade se completa:

“... veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo e a torturá-lo ... é a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia ... Analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejo do puro homem natural, nada encontraremos senão horror.”⁵⁰

A rejeição ao “culto da natureza”, embora seja um entre vários aspectos levantados por Baudelaire, é decisiva para o problema da caricatura. O ponto

⁴⁸ “A imensa classe dos artistas, isto é, os homens que se dedicaram à expressão da arte, pode se dividir em dois campos bem distintos: aquele que chama a si mesmo *realista* – palavra de duplo significado e de sentido indeterminado, e que nós chamaremos, para melhor caracterizar seu erro, de *positivista* – diz que: ‘quero representar as coisas como são, ou como seriam, supondo que eu não existisse.’ O universo sem o homem. E o outro, o *imaginativo*, diz: ‘quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar o reflexo sobre os outros espíritos’.” BAUDELAIRE, C. *Salon de 1859, Critique d’Art*, p. 287.

⁴⁹ Ibid., p. 280.

⁵⁰ Evidenciando sua idéia de beleza associada ao artificial, Baudelaire prossegue: “Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, já que torna necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, por si só, teria sido incapaz de descobri-la.” BAUDELAIRE, C., Elogio da maquilagem. In *O pintor da vida moderna*, pp. 56-57.

marca a distância histórica entre Baudelaire e Diderot. Para o *philosophe*, o artista ganhara um grau de liberdade ao ser definido como o gênio que, tocado pelo dom da imaginação, tornara-se um intérprete privilegiado da ordem natural oculta, exterior e normativa.⁵¹ Contrapondo-se a essa visão, no ensaio de 1863, o poeta provoca: “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”⁵² No elogio ao artifício, estabelece a superioridade da invenção humana sobre o natural. A arte moderna significaria a ruptura com essa idealização.

5.4 Da essência do riso

A definição do fenômeno cômico por Baudelaire fora uma estação decisiva na estruturação dos novos critérios do juízo estético. Em *Da Essência do Riso*, Baudelaire estava preparado para enfrentar a pergunta que Fielding e Hogarth evitaram e que estava no centro da rejeição à caricatura, a mesma indagação que Diderot aprofundara, sem, contudo, ultrapassar: se a beleza da arte não mais se subordina à natureza, não poderá também ser aplicada ao que é deformado e repulsivo na própria natureza?

Somente quando a arte foi concebida como autônoma, a noção estética do feio pôde manifestar-se. No seu *Prefácio de Cromwell*, Victor Hugo já explorava essa liberdade desfrutada pela arte, afirmando que “a poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários”. Para o escritor, “da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime” nasceria “o gênio moderno”.⁵³ O grotesco, pouco presente na Antiguidade, teria se fortalecido com o advento do cristianismo:

“O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.”⁵⁴

Para Hugo, a coexistência entre feio e belo significava uma ampliação das possibilidades do sublime na arte: o grotesco seria “um termo de comparação, um

⁵¹ Cf. COSTA LIMA, L. Diderot, crítico de arte. In *O fingidor e o censor*.

⁵² BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*, p. 60.

⁵³ Victor Hugo. Prefácio de Cromwell. In *Do grotesco e do sublime*, p. 28.

ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.”⁵⁵ O que estava em jogo aqui era a validade do feio na representação artística, de modo a permitir uma transmissão integral da Natureza:

“A poesia ... *se porá a fazer como a natureza*, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia.”⁵⁶

Baudelaire não almejava essa forma de harmonia. Em vez disso, procurou o belo no feio, retirou o sublime do grotesco: “Hugo deseja seguir o exemplo da natureza, Baudelaire deseja encontrar o mecanismo pelo qual a natureza é redimida em si mesma.”⁵⁷ Seu objetivo era ressaltar o conflito, a tensão, a dualidade. Este é o território onde floresce a caricatura artística; o território do cômico, onde “o riso é satânico, é, portanto, profundamente humano”, e, sendo “essencialmente humano, é essencialmente contraditório”.⁵⁸ Baudelaire, como Hugo, também reconheceu os laços entre o grotesco⁵⁹ e a cultura cristã. Para ele, a arte cômica derivava do mito original, a Queda do homem. “*Le sage ne rit qu’en tremblant*”,⁶⁰ escreve no início de *Da Essência do Riso*, fixando uma idéia que atravessará todo o ensaio. “É certo, se quisermos estar de acordo com o espírito ortodoxo, que o riso humano está intimamente ligado ao acidente moral,” escreve. O riso, bem como as lágrimas “não pode se fazer ver no paraíso das delícias”. Assim, é somente a partir da perspectiva da imperfeição, da queda da humanidade,

⁵⁴ Ibid., p. 26.

⁵⁵ Ibid., p. 33.

⁵⁶ Victor Hugo. Prefácio de Cromwell. In *Do grotesco e do sublime*, p. 27, grifo nosso.

⁵⁷ HANNOOSH, M. *Baudelaire and Caricature*, p. 37.

⁵⁸ BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*, pp. 34-35.

⁵⁹ A questão do grotesco não era uma novidade no tempo de Baudelaire e Hugo. Como escreve Geoffrey Galt Harpham, ainda hoje, é relativamente fácil reconhecer o grotesco, mas é difícil apreendê-lo diretamente. “A palavra designa a condição de estar um pouco fora de foco, um pouco além do alcance da linguagem. Ela acomoda as coisas deixadas de lado quando as categorias da linguagem foram esgotadas.” É preciso então considerá-lo em suas manifestações específicas, como ele “habita [as formas] como um ‘elemento’, uma espécie de confusão”: “De forma geral e básica, apreendemos o grotesco na presença de uma entidade – uma imagem, objeto ou experiência – que simultaneamente justifica interpretações múltiplas e mutuamente exclusivas, habitualmente estão em uma relação com alto e baixo, humano e sub-humano, divino para humano, normativo para anormal, tendo o princípio unificador pressentido mas obstruído, e percebido de maneira imperfeita.” Como veremos, procedimento análogo já havia sido colocado em prática pelo Baudelaire crítico de arte quando de sua avaliação sobre a essência do cômico, que não é outro problema senão o da identificação e compreensão do grotesco quando manifesto na obra de arte. Cf. HARPHAM, G.G.. *On the Grotesque*, p. xv- xvi, pp. 3-4 e p. 14.

⁶⁰ BAUDELAIRE, C. De l’essence du rire, *Critique d’art*, p. 186.

que o cômico adquire existência. Uma existência decisiva, uma vez que “os fenômenos engendrados pela queda tornar-se-ão os meios da redenção.”⁶¹

Nessa chave constrói-se a reflexão sobre a arte cômica, contraditória e dual como a própria humanidade. De um modo irônico, Baudelaire recorre à alegoria cristã, evocando a idéia de queda da própria arte, e reabsorve a idéia de pecado e remissão, que fora expurgada pela centralidade do princípio da natureza no pensamento racional iluminista, um modelo que, sabemos, fora rejeitado pelo poeta.

A percepção de decadência da arte em Baudelaire entretanto não manifesta uma postura nostálgica acerca de uma unidade essencial. Sobre esse ponto, Michele Hannoosh lembra oportunamente o que escreve David Kelley a respeito do *Salão de 1846*: para o autor, o poeta desejava sim reencontrar a unidade perdida, mas em termos de uma assumida dualidade da condição humana. A unidade resultaria da harmonia entre contrários, da variedade inerente à própria vida, ou seja, não estaria de modo algum situada na esfera da transcendência.⁶² Reforçando essa idéia, a estudiosa de Baudelaire afirma que a teoria do cômico abala a noção de unidade desde seu interior, “empregando o repertório do mito romântico a fim de explodi-lo, ou, mais apropriadamente, para afirmá-lo como um mito, uma invenção inteiramente humana, como o cômico e a beleza”.⁶³

Seguindo, então, a argumentação baudelairiana, em si mesma cifrada pelo exagero e a provocação – pode-se dizer, mesmo, uma argumentação caricatural – vejamos como o poeta estabelece sua principal indagação:

“Na caricatura, bem mais do que nos outros ramos da arte, existem dois tipos de obras preciosas e recomendáveis sob diferentes aspectos e quase contrários. Estas só valem pelo fato que elas representam. ... mas as outras, e são aquelas das quais quero especialmente me ocupar, contêm um elemento misterioso, durável, eterno, que as recomenda à atenção dos artistas. Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo até nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiúra moral e física! E, coisa não menos misteriosa, esse espetáculo lamentável excita nele uma hilaridade imortal e incorrigível. Eis, portanto, o verdadeiro tema deste artigo.”⁶⁴

⁶¹ Id., *Da essência do riso*, p. 29.

⁶² KELLEY, D. Apud Baudelaire: *Salon de 1846*, 1976. *Critique d'Art*, p. 523 n1.

⁶³ HANNOOSH, M. *Baudelaire and Caricature*, pp. 3-4.

⁶⁴ BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*, p. 26.

Esse é o ponto de partida para que desenvolva sua teoria do cômico articulando duas categorias centrais: o *cômico absoluto* e o *cômico significativo*. A tipologia parte de uma distinção original ainda mais complexa, entre alegria e riso. A alegria é una, o riso é dual:

“A alegria existe por si mesma, mas ela apresenta manifestações variadas. Algumas vezes, é quase invisível; outras, exprime-se pelas lágrimas. O riso não é outra coisa senão uma expressão ... de um sentimento duplo, ou contraditório; e é por isso que há convulsão.”⁶⁵

O cômico significativo é a comédia de costumes, uma forma de representação em que predomina a imitação, à qual se acrescenta um elemento criativo, ou seja, artístico: “O cômico significativo é uma linguagem mais clara, mais fácil de compreender pelo vulgo, e sobretudo mais fácil de analisar; seu elemento era visivelmente duplo: a arte e a idéia moral.”⁶⁶ Difere do cômico absoluto porque não provoca um riso súbito (a convulsão): “diante do cômico significativo, não é proibido rir *a posteriori*; isto não infere contra seu valor; é uma questão de rapidez de análise.” O cômico significativo vincula-se ao real, e mantém em destaque um componente referencial. No entanto, a presença do elemento criativo, produto da imaginação do artista, cria nele o estranhamento necessário para mobilizar o observador.⁶⁷

O cômico absoluto, que será, para ele, o grotesco, é, por seu turno, primariamente uma criação, na qual o elemento imitativo ainda está presente, mas de forma secundária. Aqui, o dado referencial é reelaborado pela imaginação do artista. Esse cômico, segundo Baudelaire, “apresenta-se sob uma espécie *una*, e que quer ser apreendida por intuição. Só há uma verificação do grotesco, é o riso, e o riso súbito.”⁶⁸

A partir dessas duas categorias, então, o ensaio passa a se desenrolar em movimentos que não se apresentam como um todo sistemático. A cada passo, Baudelaire aprofunda mais a sua definição do cômico absoluto – o grotesco – como a mais elevada manifestação da auto-consciência humana. Uma percepção

⁶⁵ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, p. 38.

⁶⁶ Ibid., p.40.

⁶⁷ A introdução de um elemento não familiar num contexto fincado na familiaridade não deixa de antecipar a noção de *estranhamento* apresentada por Freud em 1919, no ensaio *Das Unheimlich*, no qual analisa o conto *O Homem de Areia*, de Hoffmann. As idéias de Baudelaire acerca do cômico, absoluto e significativo, antecipam também a idéia freudiana de chiste, uma vez que seu valor é aferido também pela velocidade de sua compreensão.

⁶⁸ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, p. 40.

da condição extrema da humanidade, inevitavelmente presa a sua própria miséria e grandeza, que só pode objetivar-se e, simultaneamente, ultrapassar-se, através de uma arte verdadeiramente cômica. Esse ultrapasse entretanto, como já foi assinalado, não deve ser visto como a busca de uma transcendência. Ele não endereça o homem ao Ideal ou ao Paraíso, mas o acolhe em sua potência completamente humana. Como escreve Michele Hannoosh,

“A natureza oximorônica peculiar da arte cômica, que ele trata como uma contradição em termos, representa de forma extremamente exagerada, como uma boa caricatura, o dualismo da própria arte, a contradição inerente em toda criação artística, como na própria humanidade – ao mesmo tempo diabólica e divina, real e ideal, feia e bela, temporal e duradoura, inferior e superior”.⁶⁹

Para assinalar a distância entre o cômico e o divino, Baudelaire afirma: “o Sábio por excelência, o Verbo encarnado, nunca riu. Aos olhos Daquele que tudo sabe, que tudo pode, o cômico não existe.”⁷⁰ De acordo com “o espírito ortodoxo” é preciso então admitir que o riso humano está ligado à Queda, e é, assim, sintoma da “degradação física e moral” do homem. O riso rompe a unidade do rosto do Sábio e sinaliza sua miséria:

“O Ser que quis multiplicar sua imagem não colocou absolutamente na boca do homem os dentes do leão, todavia, o homem morde com o riso; tampouco em seus olhos toda a astúcia fascinante da serpente, contudo ele seduz com as lágrimas. E observem que também é com as lágrimas que o homem lava as aflições do homem, que é com o riso que ele suaviza algumas vezes seu coração e o cativa; pois os fenômenos engendrados pela queda tornar-se-ão os meios da redenção.”⁷¹

O pressuposto de Baudelaire, ao menos até aqui, afina-se com a ortodoxia teológica: o riso é condenável e sua origem é diabólica; no entanto, o “riso satânico”, quando levado a suas últimas conseqüências, como fez Baudelaire, reencontra a salvação. Corroborando sua escolha inicial, Baudelaire recorre, então, a uma irônica comprovação do acerto de sua opção:

⁶⁹ HANNOOSH, M., *Baudelaire and Caricature*, p. 3.

⁷⁰ BAUDELAIRE, C. op. cit., p.28.

⁷¹ Ibid., p. 29.

“A concordância unânime dos *fisiologistas do riso* sobre a principal razão deste monstruoso fenômeno bastaria para demonstrar que o cômico é um dos mais claros signos satânicos do homem, e uma das inúmeras complicações contidas na maçã simbólica. Por sinal, sua descoberta não é profunda e não vai longe. O riso, dizem, vem da superioridade. Eu não ficaria surpreso se diante desta descoberta, o fisiologista se pusesse a rir pensando em sua própria superioridade.”⁷²

Como lembra Hannoosh, o entendimento de superioridade em vigor na época de Baudelaire é retirada do *Leviatã*, de Hobbes. É uma paixão relacionada ao orgulho, caracterizada pela fraqueza moral daqueles que só podem se valorizar ao colocar os outros em desvantagem. A idéia do cômico como resultado de uma comparação, que beneficia o sujeito em relação ao objeto ridículo, fora transmitida a Baudelaire também pela leitura de Stendhal. Tanto o romancista quanto o poeta enfatizam não só o prazer da vaidade na superioridade, bem como o inesperado e o violento do riso: “O que é o riso? Hobbes responde: ‘Essa convulsão física, que todos conhecem, é produzida pela visão inesperada de nossa superioridade sobre o outro,’”⁷³ escrevera Stendhal.

Baudelaire procura recolocar o problema em termos de sua própria contemporaneidade. Ao decidir-se por essa aproximação, não só oferece nova definição do que motiva o cômico, como sinaliza também o território no qual desenvolverá, depois, o seu conceito de belo moderno. O cômico – “elemento condenável e de origem diabólica”⁷⁴ – é um fenômeno eminentemente humano, por isso enraizado no tempo histórico, e sinalizado, miticamente, pelo decaimento do homem. Contém, assim, algo de contingencial e de eterno, como dirá em *O pintor da vida moderna*.

5.5. Exemplos do cômico e pequena tipologia

Uma vez estabelecida a referência inicial, Baudelaire propõe um primeiro teste para sua tese, ou melhor, uma “suposição poética”, um exercício que poderá remover a “mancha de misticismo” que marca sua teoria. A origem diabólica do riso é confrontada então com a figura inocente de Virginie, tomada do romance *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, publicado em 1787. Na pequena

⁷² Ibid., p. 32.

⁷³ Stendhal, apud HANNOOSH, M. *Baudelaire and Caricature*, p. 27.

fábula baudelairiana, Virginie é surpreendida pela visão de uma caricatura exibida no Palais-Royal. Nela, a jovem vislumbra uma cena de “provocante impureza”, uma “sátira insultante”. “A caricatura é dupla: o desenho e a idéia; o desenho violento, a idéia mordaz e velada”.⁷⁵ Depois de ver, Virginie observa, ela está diante do desconhecido: “o anjo sentiu que o escândalo estava presente”, escreve.

A pequena narrativa tem a função de sublinhar dois aspectos recorrentes do ensaio: o primeiro, já citado, é o esforço de definir o cômico atual a partir da tradição que localiza o riso como consequência do sentimento de superioridade de um indivíduo sobre outro. O segundo aspecto liga-se ao empenho do autor em estabelecer que o cômico deve sua existência à auto-ignorância do objeto do riso, o que reforça e assegura a superioridade de quem ri.

No entanto, agora, Baudelaire compromete o leitor, exigindo-lhe a consciência de sua própria posição em relação à inocente personagem:

“Todavia, por enquanto, nós, analista e crítico, que não ousaríamos com toda a certeza afirmar que nossa inteligência é superior à de Virginie, constatamos o temor e o sofrimento do anjo imaculado diante da caricatura.”⁷⁶

Assim, Baudelaire confronta o leitor, que se percebe superior à ingênua Virginie. Se, como aprendemos inicialmente, o riso é consequência da Queda e só pode existir no âmbito puramente humano, nós – leitores decaídos – nos deixamos surpreender no ato mesmo de gozar, diabolicamente, o aturdimento dela diante da caricatura. Agora, o riso satânico não é somente a antítese da sabedoria. É também o enfrentamento com a inocência. Virginie certamente permanecerá em Paris, ganhará experiência – “o riso lhe chegará”, explica Baudelaire.

O riso, da mesma forma que o cômico, cresce com o conhecimento, acentuando o sentimento de superioridade. Assim, Baudelaire especula: “quando Virginie, decaída, tiver baixado um grau em pureza, começará a ter uma idéia de sua própria superioridade, será mais sábia do ponto de vista do mundo, e rirá”.⁷⁷ Virginie, entretanto, não ri, pois ainda não é capaz de reconhecer os símbolos:

⁷⁴ BAUDELAIRE, C., Da essência do riso, p. 30.

⁷⁵ Ibid., p. 31.

⁷⁶ BAUDELAIRE, C., Da essência do riso, pp. 31-32.

⁷⁷ Ibid., p. 32.

afinal – alertara o poeta – toda a caricatura é dupla, e uma alma pura e una, não está preparada para alcançar o desvio irônico do riso.

Diante da tentação, Virginie treme, como já o fizera o Sábio ao rir. Sabedoria e inocência são as fronteiras que começam a desenhar o lugar do cômico para Baudelaire. O entendimento e a experiência do observador podem ser superiores aos de Virginie, mas nunca vão sê-lo em relação ao Sábio, esta figura do absoluto entendimento que está além da experiência. Aquele que ri pode, sem dúvida, experimentar a superioridade de seu conhecimento em relação ao objeto de que ri, mas seu conhecimento permanecerá sempre inferior à sabedoria absoluta.

Estabelecidos os termos essenciais do riso – a superioridade e conhecimento de quem ri diante da inferioridade e auto-ignorância do objeto do riso, Baudelaire avança mais um passo em sua definição. Opõe-se aos “fisiologistas do riso”, ironizando-os ao lembrar que os loucos também padecem de sentimento de superioridade. Assim, acentua nestes a ausência de uma percepção crítica – essencialmente cômica – de que superioridade e inferioridade vivem simultaneamente no homem. Só a auto-consciência desse dualismo, ausente nos *ridículos fisiologistas*, engendraria a possibilidade de redenção que pode ser extraída da experiência do verdadeiro cômico, uma experiência absoluta que só estaria ao alcance do artista que é, também, crítico. Como se lê ao fim do ensaio, somente um espírito filosófico permite ao poeta entender e, conseqüentemente, criar o cômico.

De fato, escreve Baudelaire: “Eu não conheço em absoluto loucos humildes”, o orgulho humilha aquele que riu diante de outrem, no caso, o leitor. Para se redimir da vivência do pecado original, o ridente precisa encontrar na causa do riso sua redenção: e ela não é outra senão saber-se também decaído, também risível, porém também salvável. Os dois personagens emblemáticos inicialmente evocados por Baudelaire, o Sábio e Virginie, são os pontos extremos de exclusão do cômico; extremos que estabelecem a maneira como o autor deseja que seu ensaio seja lido: sob a cifra da hipérbole, do exagero. O Sábio sabe que jamais poderá ser superior ao Absoluto, o Inocente desconhece razão para superioridade. Ao montar esse argumento, Baudelaire ata a experiência cômica definitivamente ao mundo dos homens.

Uma vez estabelecidos os limites extremos do riso, Baudelaire, então, conduz o leitor a compreender o território humano, onde as categorias do cômico – o absoluto e o significativo – podem inesperadamente se integrar, produzindo o que chamou “elemento inapreensível do belo”. A máxima religiosa, levada ao paroxismo, contraditoriamente, criará as condições para a liberação do riso através de uma experiência estética.

O próximo exemplo é retirado do romance de terror *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin, publicado em 1820. O personagem Melmoth faz uma espécie de pacto faustiano no qual, em troca do conhecimento e de poderes sobre-humanos, ele promete sua alma. No entanto, depois de obter o que deseja, vê-se em meio ao mundo humano, um mundo incapaz de absorver suas novas capacidades. Somente encontrando alguém que deseje tomar seu lugar nesse pacto, pode salvar-se da danação, o que, em outras palavras, significa recuperar sua própria humanidade. Embora encontre esse alguém suficientemente inocente para salvá-lo, ele sofrerá as consequências de sua ambição, pagando por isso.

Conhecimento e poder, signos do pacto demoníaco, não trouxeram o triunfo esperado pelo “pálido e entediado” Melmoth. Finalmente condenado, resta-lhe apenas o riso terrível de uma eterna danação. Apesar de todo o seu poder, ele não pôde salvar-se a si mesmo:

“Ele é, que me compreendam bem, a resultante necessária de sua dupla natureza contraditória, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e ao Justo absolutos. Melmoth é uma contradição viva. Saiu das condições fundamentais da vida; seu órgãos não suportam mais seu pensamento. Eis porque esse riso congela e revira as entranhas. É um riso que nunca adormece, como uma doença que segue sempre seu caminho e executa uma ordem providencial. E assim, o riso de Melmoth, que é a expressão mais elevada do orgulho, realiza perpetuamente sua função, rasgando e queimando os lábios do ridente irremissível.”⁷⁸

Neste exemplo, o riso é ainda apresentado como a situação máxima do próprio pensamento ortodoxo – o riso é sintoma da Queda – o ponto de partida da teoria de Baudelaire. No entanto, se o fato de ceder à tentação do riso até aqui significou condenação, o personagem já avançou um passo ao adquirir a noção de

⁷⁸ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, p. 34.

pecado. A grandeza ambicionada por Melmoth e tornada em condenação é, para Baudelaire, um alerta. Seu riso gélido jamais adormecerá.

A necessária tomada de consciência do herói de Maturin assinala um dos pontos cruciais do riso baudeleriano. O cômico tem agora uma função, a de apontar o ultrapassee dos limites humanos. A idéia é de que o riso auto-irônico não traz nenhum alívio, nenhuma transcendência: Melmoth é o imperdoável, mas poderá, com seu exemplo, salvar os outros ridentes.

Elaborando uma idéia que já fora apontada por Jean-Paul, para quem o riso não está no objeto, mas no sujeito que ri,⁷⁹ Baudelaire formula a asserção tão conhecida:

“O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é, no homem, a consequência da idéia de sua própria superioridade e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se libera. O cômico, a potência do riso, se encontra no ridente e de forma alguma no objeto do riso.”⁸⁰

Melmoth indicara a função do riso não mais como índice da superioridade de quem ri, mas como comprometimento inevitável do ridente no próprio riso. Mesmo diante de uma consequência pouco ortodoxa – a tese da superioridade já não pode mais resistir dentro de uma avaliação do cômico que implica sujeito e objeto no mesmo processo – a vitalidade do argumento teológico parece resistir. Com a expiação de Melmoth, a ortodoxia foi levada ao seu ponto mais extremo. No entanto, não é ainda do cômico absoluto que Baudelaire está tratando.

Melmoth encarna o que Baudelaire chama da “lei primordial do riso”, é “o resultado necessário de sua natureza dupla e contraditória, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação às Verdade e Justiça absolutas”. Para Ainslie McLees, Baudelaire sugere que Melmoth transformara-se em uma caricatura de si mesmo. Nesse caso, o riso, como problema estético, é o

⁷⁹ Como explica Verena Alberti, a teoria do riso de Jean-Paul Richter é apresentada no livro *Pré-escola da estética*, de 1804, reeditado em 1812. Na obra, o autor afirma que o cômico localiza-se não em seu objeto, mas no sujeito. “Somente porque vemos a ação ou a situação ‘em espetáculo’, porque o objeto é apreendido esteticamente pelo sujeito, é que ele se torna cômico,” escreve a autora. ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*, pp. 168.

⁸⁰ BAUDELAIRE, C., *Da essência do riso*, p. 35.

correlato abstrato da forma gráfica que o inspirou: “sua fisionomia, distorcida pelo riso, espelha os paradoxos morais e estéticos da caricatura ... [Baudelaire] recorre à literatura e à sua própria imaginação visual para embasar uma teoria estética”.⁸¹ Mas a desesperança, a oposição necessária da salvação, ainda não é o estágio final.

Essa tensão extrema é, então, encaminhada por Baudelaire a um outro tópico: o homem não é capaz de rir de si mesmo, exceto se for um filósofo, “um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e assistir como espectador desinteressado aos fenômenos do seu eu.”⁸² Assim, o autor chega ao exemplo da pantomima, que é a “depuração da comédia, é a sua quintessência; é o elemento cômico puro, liberado e concentrado.”⁸³

Recordando uma pantomima inglesa que assistira alguns anos antes num teatro de variedades, ele encontra o que vem a chamar de “metafísica do cômico absoluto”. No prólogo da peça, os personagens estão diante do público, colocados tranqüilamente. Não diferem, segundo Baudelaire, do resto das pessoas que estão na sala. Subitamente,

“... surge a vertigem, a vertigem circula no ar ... é o cômico absoluto; ele se apoderou de cada ser. Leandro, Pierrot, Cassandra fazem gestos extraordinários, que demonstram claramente que eles se sentem introduzidos à força em uma nova existência ... Com sonoras gargalhadas, repletas de um vasto contentamento; em seguida, saltam uns por cima dos outros ... segue-se um deslumbrante buquê de pontapés, socos e tapas, ... mas tudo isso se dá sem rancor. Todos os seus gestos, todos os seus gritos, todas suas expressões dizem: a fada o quis, o destino nos apressa, não me aflijo com isso ... E eles se lançam, através da obra fantástica, que, para dizer a verdade, só começa aí, isto é, na fronteira do maravilhoso.”⁸⁴

A farsa, a hipérbole, o exagero, tudo isso caracteriza a licença que é dada pelo cômico absoluto para a representação artística, à qual o público responde com a convulsão do riso. A irreabilidade da pantomima, pelo sopro da fada, transforma-se numa realidade, e produz o grotesco e o caricatural. O efeito mais amplo, mais abrangente, eis a realidade primordial do absoluto. O *clown* inglês, diferentemente do pierrô francês, gélido e lunar, é escandaloso, é exuberante.

⁸¹ MCLEES, A.A. *Baudelaire's 'Argot Plastique'*, p. 46.

⁸² BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, p. 35.

⁸³ Ibid., p. 45.

⁸⁴ BAUDELAIRE, C., Da essência do riso, pp. 46-47.

Um pouco obsceno, muito hilariante, como acentua Baudelaire, ele encarna a figura típica do repertório cômico, sendo sedutor e ignorante ao mesmo tempo. Se ele é assim tão irresistível, é como a tentação em si: fascina, surpreende e aterroriza, do mesmo modo que a caricatura o fez com Virginie. No entanto, a diferença moral entre esse exemplo e da jovem inocente, está na entrega prazerosa do *clown* ao seu destino. Nesse caso, os termos de superioridade e inferioridade não se colocam como uma oposição, mas como uma fusão. O *clown* já não simboliza a dinâmica que envolve tentação, pecado, condenação, salvação – ele é a alegoria, a própria presença, a própria percepção simultânea dessa dinâmica.

A ênfase no prólogo da pantomima parece demonstrar que a ilusão dramática, quando elevada ao nível do caricatural, convoca o espectador a reconhecer que presencia algo mágico, ou seja, a reconhecer o próprio pacto ficcional. Só assim, o reencantamento tem lugar: pela vertigem, pelo delírio, pelo exagero. Esse reencantamento já não envia mais o espectador a uma ordem divina ou natural, mas ao universo propriamente artístico, onde o fantástico e o maravilhoso estão finalmente autorizados a participar da experiência estética. A fronteira acusada por Melmoth, condenado a viver entre dois mundos, fora rompida.

O sucesso do *clown* reside em evidenciar a intrusão do encantamento na realidade. E ele só pode fazer isso porque entregou-se à “intoxicação da arte”, e não, à inebriação de si mesmo, como o faria o artista *possuído* por uma visão, na perspectiva romântica original. A lembrança do distanciamento do comediante diderotiano vem à mente. É nesse *desdobramento* que o *clown* realiza a mágica de envolver a platéia no pacto da representação. Lembrando os termos em que o cômico fora definido – partindo da idéia de superioridade, alcançando a consciência da inferioridade, e superando esse dualismo através da arte – a pantomima inglesa levou muito mais longe a habilidade do ator de ser, ao mesmo tempo, ele e outro. O palhaço inglês é auto-irônico, e por isso, é capaz de superar a condenação em que Melmoth ficara para sempre retido. Pelos recursos caricaturais, poderíamos dizer mesmo, pela lógica caricatural, ele atinge um outro patamar.

A auto-ironia e o *dédoublement* permitem driblar os limites da condenação divina, por um lado, e da pura exemplaridade moral, por outro. O exagero caricato

da pantomima evidencia o dualismo em lugar de reprimi-lo. Dessa pantomima, Baudelaire extrai o modelo do absoluto.

Dois contos de E.T.A. Hoffmann compõem o exemplo final do ensaio: *Daucus Carota*, *o Rei das Cenouras* e *A Princesa Brambilla*. No autor, Baudelaire descobriu a melhor compreensão da diferença entre cômico significativo e cômico absoluto, que Hoffmann denominava *cômico inocente*. Para o ensaísta, Hoffmann “soube resolver em obras artísticas as sábias teorias que havia apresentado didaticamente.”⁸⁵ No breve exame, especialmente do segundo conto, Baudelaire encontra o seu “catecismo de elevada estética”, evidenciado pela mistura do absoluto com o significativo: “suas concepções cômicas mais supranaturais, as mais fugidias, e que se parecem, amiúde com visões da embriaguez, têm um senso moral muito visível.”⁸⁶

Em *A Princesa Brambilla*, o personagem de Giglio Fava, um ator, tem a personalidade dividida – ele é o próprio Fava e também o príncipe assírio Cornélio Chiapperi. Ocorre que ator e príncipe ignoram a existência um do outro e, pior ainda, ambos ignoram que se odeiam e que disputam o amor da mesma princesa. Nesta situação, Baudelaire reconhece a presença de todos os elementos capazes de engendrar o cômico absoluto, e isso só é possível porque Hoffmann compreendia perfeitamente os componentes necessários para que o efeito fosse alcançado.

Antes de mais nada, na figura dupla de Fava, o conto respeita “um dos sinais muito particulares do cômico absoluto [que] é ignorar-se a si mesmo.”⁸⁷ Tal é sua essência, derivada, como vimos, do sentimento de superioridade. No exemplo, a auto-ignorância de Fava/Chiapperi exhibe-se ao público, num nível, como o confronto necessário entre dois seres que se consideram superiores, e, em outro nível, como produto da criação de um autor que sabe que “a essência do cômico é parecer ignorar-se a si mesmo e desenvolver no espectador, ou melhor, no leitor, a alegria de sua própria superioridade e a alegria da superioridade do homem sobre a natureza”⁸⁸

Desse modo, Hoffmann alcança “a emanção, a explosão, a liberação do cômico. O exemplo mais elevado é também o elogio de Baudelaire ao

⁸⁵ Ibid., p. 40.

⁸⁶ BAUDELAIRE, C., Da essência do riso, p. 49.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., p. 50.

dédoublemet, envolvendo simultaneamente o reconhecimento de que a produção artística será mais expressiva na medida em que os lugares da obra, do autor, do intérprete e do espectador foram reavaliados. Sobre o intérprete, afirma:

“em relação a essa lei de ignorância, deve-se fazer uma exceção para os homens que fizeram ofício de desenvolver neles o sentimento do cômico e de extraí-lo deles próprios para o divertimento de seus semelhantes, cujo fenômeno entra na classe de todos os fenômenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente, o poder de ser simultaneamente ele mesmo e um outro.

Para finalizar, Baudelaire reforça a própria idéia de desdobramento em Hoffmann. Ele é o artista hábil e verdadeiro, reúne arte e teoria em “trabalhos de pura estética”, é o poeta filósofo:

“Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal ser é cômico, e que só o é sob a condição de ignorar sua natureza; da mesma forma, por uma lei inversa, o artista só é artista sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua própria dupla natureza.”⁸⁹

O “senso moral muito visível” no conto de Hoffmann, diz Baudelaire, faz dele uma espécie de “fisiologista” da imaginação, que reveste de poesia a “ciência profunda”. Assim, o exemplo reincorpora o significativo no absoluto, reforçando-o. Se, de acordo com o poeta, como um “erudito”, Hoffmann fala por “apólogos e parábolas”, o conteúdo moral deve ser tomado na sua acepção mais tradicional. Entretanto, o elemento fantástico e grotesco, cujo efeito sobre o leitor é o de provocar o riso explosivo, a convulsão, só pode ser apreendido pela intuição, ou seja, não pode ser racionalizado. A lição moral não é apreendida pelo leitor como num caso de cômico significativo, *a posteriori*, mas simultaneamente. A arte não é veículo de uma mensagem moral. Ela se apresenta como possibilidade, efeito, sobre o observador.

O supranatural incorpora o real por seus recursos extravagantes e fantásticos, e o reenvia ao leitor como um real que não é mais uma imitação da natureza, mas um produto elaborado pela imaginação do artista. Os elementos da caricatura – personificação, contraste, justaposição – proporcionaram essa experiência

⁸⁹ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, p. 50.

ficcional, na qual o exagero, a duplicação e o grotesco elevaram a arte ao seu absoluto. Como numa caricatura, a fantasia e a utilidade são indissociáveis, intensificam-se mutuamente e envolvem o público no jogo de dotação de sentido.

Outro aspecto importante na teoria do cômico proposta por Baudelaire é a sua associação com os diferentes “temperamentos” das nações. A aproximação permite que ele possa evidenciar as gradações que vão do significativo ao absoluto, o que impede que a categoria baudelaireana seja tomada como uma norma rígida. Por outro lado, a diferenciação assegura que, por mais elevada que seja a expressão artística, não é possível descartar a referencialização no histórico e no temporal.

A indagação sobre o que é a caricatura – a arte de seu tempo – levou Baudelaire à convicção de que o riso está em quem ri. Essa é a essência que dá ao artista a habilidade de desdobrar-se, e, através do *dédoublement*, adquirir o domínio sobre a representação. Uma representação, por sua vez, que expressa a consciência de sua própria condição existencial. Essa percepção de si, entretanto, só pode ser efetuada na alteridade, isto é, no próprio mundo.

Esse esquema é levado dos exemplos individuais para exemplos mais gerais, abrangendo sociedades: “Comparando, assim como temos o direito de fazê-lo, a humanidade ao homem, vemos que as nações primitivas, assim como Virginie, não concebem a caricatura e não possuem comédias.”⁹⁰

Se a quantidade de cômico aumenta com o conhecimento e o riso é diabólico, um produto da Queda, seria possível associar essa concepção com um entendimento da história como um avanço da própria civilização. Contudo, não um avanço em direção à felicidade ou à salvação, mas na direção de um conhecimento da dualidade do humano, cujo consciência e conseqüente remissão se dá pela arte. Com esse convicção, Baudelaire estabelece também uma diferença entre o cômico antigo e o moderno. Embora não explique essa distinção, é óbvio que seu pressuposto é de que o cômico absoluto só pode florescer sob o cristianismo, que se converte então em marco temporal.⁹¹ Podemos, assim, rir, por

⁹⁰ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, p. 35.

⁹¹ Essa perspectiva não deve ser confundida com a idéia e um “progresso” no sentido corrente em seu tempo. Como se lê no *Salão de 1855*, Baudelaire opunha-se a esse “mito” que sucumbe a si mesmo. O progresso, “*fanal obscure*”, faz com que o homem comum se sinta superior aos antigos porque desfruta do “vapor, da eletricidade, da iluminação a gás” e não perceba que está

exemplo, dos ídolos chineses e indianos, que “ignoram que são ridículos”, pois “é em nós, cristãos, que se encontra o cômico.”⁹²

Sendo variado o riso, o cômico absoluto e o cômico significativo podem apresentar-se em gêneros, subgêneros e famílias. Segundo Baudelaire, essas divisões ocorrem sobre bases diferentes, apoiadas ou numa “lei filosófica” (a distinção entre absoluto e significativo), ou na observação das “faculdades especiais de cada artista”. Mas também, afirma, as diferentes classificações podem resultar dos “climas e diversas aptidões nacionais.”⁹³ Para desenvolver esse argumento, explica que quando o cômico significativo é exagerado, chega-se ao cômico feroz. Do mesmo modo, o cômico inocente levado ao seu limite, apresenta-se como cômico absoluto. Dessa premissa, extrai a seguinte tipologia:

“Na França ... a arte visa natural e diretamente à utilidade, o cômico é geralmente significativo.” À exceção de Molière, a arte francesa foge de todo o extremo. Rabelais, que Baudelaire considera o mestre do grotesco francês, mesmo assim produz um cômico em que fica transparente a motivação utilitária e racional. Voltaire é o cômico na sua acepção mas fraca, “essencialmente francês, sempre extrai sua razão de ser da idéia de superioridade; ele é completamente significativo.”

A Alemanha, ao contrário, oferece excelentes exemplos do cômico absoluto: “Lá tudo é grave, profundo, excessivo.” O cômico feroz só pode ser encontrado “nos reinos brumosos do *spleen*”, ou seja, na Inglaterra. A Itália caracteriza-se pelo cômico inocente, cuja manifestação para Baudelaire seria o carnaval, onde Hoffmann inclusive situara seu *Princesa Brambilla*. Por fim, os espanhóis, soberbamente representados por Goya, apresentam uma variação do cômico que Baudelaire denomina cruel, “suas fantasias mais grotescas contêm amiúde algo de sombrio.”⁹⁴

A questão do temperamento, referida anteriormente, retorna aqui, materializando a concepção própria de Baudelaire acerca do conceito stendhaliano: o ambiente cultural e os traços particulares dos artistas, são considerados de modo a traçar com mais exatidão o que particulariza cada cômico. Tal procedimento

confundindo o progresso espiritual com o material. BAUDELAIRE, C. Salon de 1855. In *Critique d'art*, p. 240.

⁹² BAUDELAIRE, C., Da essência do riso, p. 37.

⁹³ Ibid., p. 41.

⁹⁴ Ibid., pp.41-43.

eco a concepção de belo relativo em Baudelaire, que só apareceria integralmente em *O Pintor da Vida Moderna*. Os fatores “filosóficos”, individuais e culturais concorrem para a delimitação do fenômeno cômico, permitindo que se alcance a unidade de cada manifestação sem que seja agora necessário rejeitar a dualidade, ou mesmo, a multiplicidade de condições que lhe deu origem. Ao contrário, só entendido dessa maneira pode o cômico atingir sua própria condição estética que é, naturalmente, insubmissa a qualquer entendimento determinado pela tradição.

5.6 Alguns caricaturistas estrangeiros

Como já foi assinalado, *Da Essência do Riso* mantém vários pontos de contato em relação ao que o autor anunciara no *Salão de 1846*. A proximidade envolve a retomada e o desenvolvimento de alguns temas, especialmente relativos às seções *Eugène Delacroix* e *Do Heroísmo da Vida Moderna*. Essas aproximações contribuem para a compreensão dos exemplos escolhidos pelo autor em *Quelques caricaturistes français* e *Quelques caricaturistes étrangers*, ambos publicados em 1857.

Os dois artigos permitem observar a aplicação do critério tríplice anunciado em *Da Essência do riso* – a “lei filosófica pura”, a “lei artística da criação” e a “lei dos climas e aptidões nacionais”⁹⁵ – combinação que, de certa forma, derivara do conceito de temperamento de Stendhal, conforme a assimilação particular de Baudelaire. O texto dedicado aos franceses parte da premissa estabelecida no ensaio sobre o cômico – “Na França, país de pensamento e de demonstração claros, onde a arte visa natural e diretamente à utilidade, o cômico é geralmente significativo”⁹⁶ – e os artistas são avaliados a partir de uma gradação que tem este elemento como base.

Já em *Alguns caricaturistas estrangeiros*, as categorias absoluto e significativo são submetidas a uma maior variação, de acordo com os entrecruzamentos específicos das leis da criação, climas e aptidões, sempre em busca do que “determina o caráter geral” de uma obra. Goya, por exemplo, não é “nem cômico absoluto, nem cômico puramente significativo, à maneira

⁹⁵ BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*, p. 41.

⁹⁶ Ibid., p. 42.

francesa”.⁹⁷ Do mesmo modo, assinala em William Hogarth, outro artista de sua eleição, “um não sei que de sinistro, de violento e de resoluto que se manifesta em quase todas as obras do país do *spleen*”.⁹⁸ Disso resulta que suas criações sejam pouco cômicas do ponto de vista francês. Passando à avaliação de Pinelli, observa que “o clima da Itália, por mais meridional que seja, não é o da Espanha, e a fermentação do cômico não dá, lá, os mesmos resultados”.⁹⁹ Já os “flamengos e holandeses fizeram, desde o início, coisas belíssimas, de um caráter verdadeiramente especial e autóctone”.¹⁰⁰

Embora essas variações importem, na medida em que refletem a aplicabilidade de seus próprios critérios, Baudelaire parece mais interessado em concentrar a análise nos artistas que considera realmente representativos do ponto de vista de sua teoria do cômico, num procedimento semelhante ao que escolhera em 1846, quando centrou sua atenção em Dominique Ingres e Eugène Delacroix.

Entre os artistas franceses, Honoré Daumier ocupa lugar central nas reflexões. Dos estrangeiros, certamente o espanhol Goya tem maior destaque. Nas duas oportunidades, Baudelaire verifica a validade de suas categorias críticas quanto ao cômico. Se, do primeiro, extrai o entendimento de uma caricatura que, embora não abandone o significativo, atinge o nível da grande arte; no segundo, discerne o absoluto caricatural na introdução do fantástico na própria arte. Com tais exemplos, o poeta converge para a própria definição de *caricatura artística*.

O ensaio *Le Cabinet de L'Amateur et de L'antiquaire*, escrito por Théophile Gautier em 1842, é a referência de Baudelaire na sua análise sobre Goya. Há grande semelhança entre os dois textos, mas Baudelaire irá extrair consequências teóricas importantes de aspectos que, em Gautier, surgem apenas de modo descritivo. Referimo-nos ao realce do fantástico, à importância do elemento nacional e a presença de um referencial político, mesmo em meio à composição mais monstruosa ou delirante. Esses pontos, já assinalados por Gautier, foram retomados por Baudelaire sob uma perspectiva analítica.

O que caracteriza Goya, segundo o poeta, é ter introduzido no cômico um elemento raro: o fantástico. “Sem dúvida – escreve Baudelaire – “[Goya] mergulha com frequência no cômico feroz e se eleva até o cômico absoluto;

⁹⁷ BAUDELAIRE, C. Alguns caricaturistas estrangeiros, p. 58.

⁹⁸ Ibid., p. 43.

⁹⁹ BAUDELAIRE, C. Alguns caricaturistas estrangeiros, p. 61.

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, C. Alguns caricaturistas estrangeiros, p. 65.

todavia, o aspecto geral sob o qual vê as coisas é sobretudo fantástico, ou melhor, o olhar que lança sobre as coisas é um tradutor naturalmente fantástico.”¹⁰¹

Embora siga Gautier também ao identificar o aspecto picaresco em Goya – em quem reconhece a permanência da “sátira espanhola do bom tempo de Cervantes”¹⁰² – encontra no autor de *Caprichos* um espírito moderno, evidenciado no “amor pelo inapreensível, o sentimento pelos contrastes violentos, pelos espantos da natureza e pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias”.¹⁰³

Para citar apenas um exemplo, *Quien lo creyera!*¹⁰⁴ [Fig.14] representa, para Baudelaire, uma “paisagem fantástica, uma mistura de nuvens e rochedos”, que tanto pode ser um lugar conhecido e pouco freqüentado como também uma “amostra do caos” inteiramente saída da imaginação goyesca. Nas faces das duas criaturas que lutam entre si – situadas “entre o homem e a fera” – se vê “toda a sordidez moral, todos os vícios que o espírito humano pode conceber”.¹⁰⁵



Fig. 14 – Quien lo creyera!, Goya, Caprichos.

¹⁰¹ Ibid., p. 58.

¹⁰² Ibid., p. 58.

¹⁰³ BAUDELAIRE, C. Alguns caricaturistas estrangeiros, p. 59.

¹⁰⁴ A gravura é a prancha 6 da série Caprichos, de 1799.

¹⁰⁵ BAUDELAIRE, C. op. cit., p. 59.

Ao referir-se a esta e a outras gravuras, o poeta fala em “orgias de sonho” e em “hipérboles da alucinação”. Já no ensaio teórico chamava atenção para “concepções cômicas supranaturais” parecidas com “visões da embriaguez”, no caso de Hoffmann, ou em “vertigem hiperbólica”, na pantomima inglesa. Em ambos os casos, o efeito é tanto mais intenso quanto mais fique evidente o sentido moral da representação.¹⁰⁶ Sua descrição retoma, portanto, os termos em que falara do sobrenatural e do grotesco, reforçando agora, a partir de Goya, a singularidade de uma arte em que são sutis as fronteiras entre o real e o fantástico. Sob a ótica do cômico baudelairiano, é difícil distinguir o cômico, em seu nível absoluto, do verdadeiramente poético.

Baudelaire observa que, embora Goya mantenha o referencial histórico, suas caricaturas são propriamente artísticas: nele, distingue a inequívoca presença do “cômico eterno”.¹⁰⁷ No entanto, ainda que tais possibilidades tenham sido alcançadas pelo gênio do artista espanhol, não se trata de uma emancipação integral da caricatura em relação ao que víamos em Hogarth e Fielding. Ocorre em Baudelaire um realinhamento de critérios que, sem dúvida, marca um hiato em relação ao século anterior. Mas, a observação seguinte reintroduz a idéia da contigüidade entre real e fantástico a partir de uma perspectiva renovada da renovada verossimilhança:

“O grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. Seus monstros nasceram viáveis, harmônicos. Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível. Todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de humanidade. Mesmo do ponto de vista particular da história natural, seria difícil condená-los de tanto que há analogia e harmonia em todas as partes de seu ser; numa palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de determinar; é uma fronteira vaga que a análise mais sutil não poderia traçar, de tanto que a arte é simultaneamente transcendente e natural.”¹⁰⁸

O critério da verossimilhança retorna sob o signo do monstruoso, agora assimilado à arte. O caminho parece indicar que a interpretação baudelairiana, nesse caso, não pôde se desvincular inteiramente da discussão originada no século

¹⁰⁶ Sobre a pantomima, escreve Baudelaire: “quanto à moral, o fundo era igual ao do Pierrô que todos conhecem: indiferença e neutralidade e, em conseqüência, a realização de todas as fantasias glutônicas e rapaces ...”. BAUDELAIRE, C., *Da essência do riso*, p. 44.

¹⁰⁷ BAUDELAIRE, C., *Alguns caricaturistas estrangeiros*, p. 58.

XVIII. O destaque da analogia e da harmonia ecoa a exigência de plausibilidade, a reivindicação central do *Comic Epic in Prose*, de Fielding; aproxima-se também da não arbitrariedade, condição que autorizava a figura monstruosa na obra de arte, segundo Diderot. O laço inesperado, no entanto, não desabona a conquista da caricatura: de fato, a técnica do exagero não era mais um recurso indesejado na representação do real. Ao contrário, Baudelaire propõe uma estética caricatural que responda agora ao anseio moderno pelo inapreensível e pelo contraditório da própria realidade, traduzida fantasticamente pelo artista e devolvida ao observador de forma verossímil:

“Imagino, diante de *Caprichos* um homem ... não tendo nenhuma noção dos fatos históricos aos quais várias dessas pranchas fazem alusão ... [ele] experimentará, todavia, no fundo do seu cérebro, uma viva comoção por causa da maneira original, da plenitude e da certeza dos meios do artista, e também dessa atmosfera fantástica que envolve todos os seus temas.”¹⁰⁹

As observações sobre George Cruikshank,¹¹⁰ ainda em *Alguns caricaturistas estrangeiros*, reforçam o mesmo ponto: a persistência da necessidade da verossimilhança e de uma *adequação* das obras – sejam elas cômico absoluto, sejam significativo – ao propósito que as move. Reconhece em Cruikshank “uma abundância inesgotável de grotesco”,¹¹¹ seus “pequenos personagens mimam com furor e turbulência, como atores de pantomima”. Entretanto,

“Essas prestigiosas pequenas criaturas nem sempre nasceram viáveis. Todo esse mundo minúsculo se revira, se agita e se mescla com uma petulância indizível, sem se inquietar muito se todos os seus membros estão bem em seu lugar natural. Com muita frequência são apenas hipóteses humanas que se debatem como podem.”¹¹²

¹⁰⁸ BAUDELAIRE, C. *Alguns caricaturistas estrangeiros*, p. 61.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁰ George Cruikshank (1792-1878). Foi bastante influenciado por James Gillray (1757-1815) Thomas Rowlandson (1756-1827), o maior caricaturista inglês de seu tempo. Após publicar uma série de caricaturas políticas, dedicou-se à ilustração de temas teatrais e literários. Suas ilustrações para *Oliver Twist*, de Charles Dickens, em 1838, se tornaram especialmente populares. As séries que tematizavam os impactos da Revolução Industrial sobre a sociedade asseguraram a notoriedade do caricaturista.

¹¹¹ BAUDELAIRE, C. *Alguns caricaturistas estrangeiros*, pp. 56-57.

¹¹² *Ibid.*, pp. 56-57.

O cômico, do ponto de vista artístico, é uma imitação, o grotesco, uma criação, anotara Baudelaire em *Da essência do riso*.¹¹³ Cruikshank desenha “um pouco como os homens de letras que se divertem em rabiscar croquis”.¹¹⁴ O excesso de pensamento inibe a verve grotesca retirando dos personagens a vitalidade e a harmonia necessárias para que alcançassem a expressividade do absoluto. O mesmo problema envolve William Hogarth, excessivamente preso ao significativo: a ênfase no imitativo limita sua arte ao puramente moral – não realiza a fusão entre beleza e moralidade que Baudelaire apreciaria. O “frio, adstringente, fúnebre” Hogarth é

“Brutal e violento, mas sempre preocupado com o senso moral de suas composições, moralista antes de tudo, ele as carrega, como o nosso Grandville, de detalhes alegóricos e alusivos, cuja função, segundo ele, é completar e elucidar seu pensamento. Para o espectador ... ocorre algumas vezes contra o seu desejo, que elas retardem a inteligência e a perturbem.”¹¹⁵

Essa compreensão de um grotesco, que não exclui o solo real em que, todavia, se constrói como produto da imaginação, faz com que as avaliações de Baudelaire sejam semelhantes a uma escala – do mais significativo ao mais absoluto, mas uma escala em que não se prevê a ruptura da representação artística quanto ao mundo a que está referida. Então, se retorna à verossimilhança e, mesmo, à uma exigência de adequação, não o faz mais em relação a um critério moralizante que, em Hogarth e Fielding ata o cômico (permitido) à autoridade da história como representação do real. Não é também mais um reconhecimento de adequação quanto a uma lei natural oculta, como acreditava Diderot. Curiosamente, se antes a caricatura – entendida como o próprio grotesco – se insinuava como um elemento de desestabilização dentro da representação plástico-literária, agora é o significativo que insiste em retornar, para dar mais intensidade ao efeito estético e moral da obra de arte. Nesse sentido, o comentário sobre Brueghel, com o qual Baudelaire encerra a crítica sobre os caricaturistas estrangeiros é bastante elucidativa:

¹¹³ Id., *Da essência do riso*, p. 39.

¹¹⁴ Id., *Alguns caricaturistas estrangeiros*, p. 56.

¹¹⁵ Ibid., pp. 53-54.

“Como uma inteligência humana pôde conter tantas diabruras e maravilhas, engendrar e descrever tantos absurdos assustadores? Não posso compreendê-lo nem determinar positivamente sua razão; todavia, encontramos amiúde na história ... a prova do imenso poder dos contágios, do envenenamento pela atmosfera moral, e não posso me impedir de observar ... que esta prodigiosa floração de monstruosidades, coincide da maneira mais singular com a famosa e histórica epidemia dos bruxos.”¹¹⁶

Para o poeta, o *mistério* desafia qualquer explicação positiva: o artista parece perfeitamente arrebatado por “uma força desconhecida”. Mas as alucinações representadas não deixam de estar de acordo com alguma motivação. Assim, “as casas cujas janelas são olhos, moinhos cujas asas são braços, e mil composições assustadoras onde a natureza é incessantemente transformada em logogrifo”, não deixam de ter alguma coerência, pois são alegorias políticas (quase indecifráveis, acentua Baudelaire). Ainda que admita a dificuldade de compreender essas imagens alucinadas e bizarras – que contêm “algo que nosso século qualificaria simplesmente de fantasias e caprichos” – Baudelaire não deixa de reenviá-las a um horizonte referencial, significativo, sugerindo sua vinculação com um solo histórico e sociológico – a “epidemia dos bruxos”.

De qualquer maneira, em cada exemplo, Baudelaire procura confirmar sua premissa de que a caricatura segue sendo o “sintoma moral e literário” do tempo. Combinando transitoriedade e eternidade, significativo e absoluto, sinaliza a demanda de uma nova adequação da forma ao motivo representado. Criaturas cômicas não podem ser apenas “hipóteses humanas”, pois a não conformidade trairia a intenção moralizante. Isso reduziria a competência do cômico para acercar-se do inapreensível, daquilo que inquieta e estimula o espírito moderno. Por outro lado, o abandono integral da realidade não está de acordo com as mais elevadas manifestações do cômico absoluto – o grotesco, como víamos em Goya e Hoffmann. Se podemos tomar significativo e absoluto como balizas, a questão da caricatura agora mergulha inteiramente no território da beleza e do heroísmo modernos. Para compreender esse passo, vamos a Daumier.

¹¹⁶ BAUDELAIRE, C. Alguns caricaturistas estrangeiros, pp. 66-67.

5.7 “On regarde, on a compris”: a arte de Daumier

O programa de *Quelques caricaturistes français*, segundo Baudelaire, não é aprofundar os problemas de execução, desenho ou estilo de cada artista. Para o crítico, isto esvaziaria a questão: “aqui, eu falo apenas do espírito”.¹¹⁷ A escolha dos artistas a serem comentados, ao todo dez, segue esquema de contraposição semelhante ao apresentado no *Salão de 1846*, onde Baudelaire investigara detalhadamente as obras de Dominique Ingres e Eugène Delacroix. Assim, embora comente as obras de Carle Vernet, Pigal, Henri Monnier, Gavarni, Grandville, Jacque e Traviès, a oposição central envolve Charlet¹¹⁸ e Honoré Daumier. Nesse eixo, procura aferir a presença do significativo e do absoluto através das qualidades que, a seu ver, definem a caricatura verdadeiramente artística. Nos exemplos, buscará então universalidade, verdade e sentimento. Avaliará se a faculdade predominante no artista é a memória, se a imaginação sobressai em suas criações ou se está limitado ao mero imitativo. Procurará saber, ainda, se o traço é ou não econômico, sendo, por isso, capaz de transmitir com rapidez a idéia por trás do tema.¹¹⁹

Charlet não pertence “à classe dos homens eternos e dos gênios cosmopolitas. Ele não é um caricaturista cidadão do universo ... é um artista de circunstância e um exclusivo patriota, dois impedimentos ao gênio”, escreve Baudelaire, criticando suas imagens por não serem compreensíveis para um observador que está “fora do Reno e dos Pireneus.”¹²⁰ Charlet é a negação do *flâneur*, a figura central de sua teoria da modernidade: o observador imparcial e privilegiado, “cidadão espiritual do universo”, cuja “paixão é desposar a multidão”, como escreveria mais tarde em *O Pintor da Vida Moderna*.¹²¹

Ainda mais grave para Baudelaire é a subserviência de Charlet em relação ao público: “cortejando” o povo, o artista acaba escravizado pelo gosto mediano, não sendo capaz de mostrar a verdade como de fato ela é. Os sentimentos

¹¹⁷ BAUDELAIRE, C. *Quelques caricaturistes français. Critique d'art*, p. 206.

¹¹⁸ Nicolas Toussaint Charlet, 1792-1845.

¹¹⁹ Philipon, em geral, era o autor das legendas que acompanhavam as caricaturas de Daumier. Baudelaire, entretanto, não destaca esse aspecto: “Quanto à moral, Daumier mantém algumas afinidades com Molière. Como ele, vai direto ao seu alvo. A idéia se produz de primeira. Olha-se e compreende-se. As legendas escritas sob seus desenhos não servem aí para grande coisa, portanto pode-se passar sem elas. BAUDELAIRE, C. op.cit., p. 216.

¹²⁰ BAUDELAIRE, C. *Quelques caricaturistes français. Critique d'art*, p. 206.

¹²¹ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. In *O pintor da vida moderna*, pp. 17-20.

transmitidos pelas imagens de Charlet parecem tirados de algum *vaudeville*: “É um homem muito artificial, que se pôs a imitar as idéias do tempo. Ele decalcou a opinião, aparou sua inteligência sobre a moda. O público foi verdadeiramente seu patrão.”¹²² Essa falta de veracidade e de sentimento, em termos formais, Baudelaire os encontra na ausência de um caráter real em cada face, em cada gesto ou movimento dos personagens. Sem o sentimento e sem uma execução condigna, o artista é incompleto dentro do cômico, declara.

A Igreja – esse tópico sempre revisitado pelos caricaturistas, como vimos desde Hogarth – é um bom exemplo: para Charlet, afirma Baudelaire, “não se trata de desenhar de maneira original as feiúras morais do clero. É necessário agradar o soldado trabalhador ... e, nas artes, trata-se apenas de agradar, como dizem os burgueses,” encerra ironicamente.¹²³ A esse exemplo, ele contrapõe Goya:

“Eu presumo que ele não gostava absolutamente dos monges, pois ele os fez bem feios. Como são bonitos dentro de sua feiúra e triunfantes em sua ignorância e na sua desonestidade monacais! Aqui a arte domina, *a arte purificadora como o fogo*; lá, a servilidade que corrompe a arte. Compare-se agora o artista com o cortesão: aqui, desenhos soberbos, lá, um sermão voltairiano.”¹²⁴

O contraste materializa o entendimento do alcance estético e filosófico do cômico. Sendo um produto da Queda, tanto quanto o próprio Belo, através dele é possível a remissão de tudo o quanto é humano: pela purificação artística, o feio se torna belo, o belo artístico.

As críticas que dirige a Charlet tornam ainda mais intensa a exposição das qualidades de Daumier, a quem Baudelaire considera não só um expoente da caricatura, mas, também, da arte moderna. Daumier alcança a grandeza da arte sem jamais deixar de ser *significativo*. Em sua obra faz aflorar o ridículo e o sinistro mesmo em coisas que ama, compondo o que o poeta designará “*réalité fantastique*”.¹²⁵

Para apreciar Daumier, Baudelaire ressalta que a análise deve ser feita simultaneamente dos pontos de vista artístico e moral. Remontando aos tempos do

¹²² Id., Quelques caricaturistes français. In *Critique d'art*, p. 207.

¹²³ Ibid., p. 207.

¹²⁴ Ibid., grifo nosso.

¹²⁵ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français. *Critique d'art*, p.215.

La Caricature e à geração de caricaturistas que brilhara na imprensa francesa entre 1830 e 1835, Baudelaire valoriza o cunho testemunhal da obra de Daumier, mas o que importa é submetê-la a uma apreciação propriamente estética, verificar o modo como o artista seleciona seus motivos e os traduz plasticamente. As eleições, técnicas e temáticas, são determinadas pelo caráter individual e poderão ser consideradas modernas não por se referirem a um fato ou personagem da atualidade, mas pelo tratamento que lhes dá o artista.

De fato, esta orientação crítica, central em Baudelaire e que estará explícita no *Pintor da Vida Moderna*, já se delineia no início do ensaio sobre os caricaturistas, quando – a respeito de Pigal e Carle Vernet – o crítico comenta:

“Pode-se dizer freqüentemente que dois contemporâneos representam duas épocas distintas, mesmo tendo idades parecidas... É o caráter e não a idade que decide... Sua maneira [de Pigal] é a transição entre a caricatura como a concebia [Vernet] e a mais moderna de Charlet... A palavra moderno se aplica à maneira e não ao tempo.”¹²⁶

Por isso, critérios como universalidade ou verdade pretendem ter a abrangência necessária para atender aquilo que, na obra, permite discernir a coexistência do circunstancial e do duradouro, o que é expressão do sentimento singular do artista do que fora simplesmente decalcado do senso comum. Nesse sentido, Baudelaire exalta a capacidade de improvisação do traço em Daumier, qualidade que se opõe ao *chic*, que despreza em Charlet. O tema já surgira no Salão de 1846, designando um exercício vazio de estilo, voltado apenas para a reprodução de fórmulas gravadas na memória. Totalmente contrário à memória profunda que é uma função da imaginação, o *chic* é

“... o mau uso da memória; o *chic* é mais uma memória da mão do que uma memória do cérebro; porque existem artistas dotados de uma memória profunda dos caracteres e das formas – Delacroix ou Daumier – e que não têm nada em comum com o *chic*.”¹²⁷

Daumier não faz concessões ao *chic*. A capacidade de observação e a rapidez na execução, auxiliadas por uma memória prodigiosa, conferem veracidade às composições e aos movimentos das figuras, o que torna todos os

¹²⁶ Ibid., p.205.

¹²⁷ BAUDELAIRE, C. “Du chic et du poncif”. Salon de 1846. Op. cit., p. 128.

elementos – cabeça, corpo – adequados uns aos outros, mesmo quando deformados, exagerados, monstruosos. O critério acentua definitivamente a contraposição entre Charlet e Daumier. Charlet é artificial, incerto e negligente na execução de suas caricaturas. Ele segue uma temática restrita, explorando, principalmente, o sentimentalismo em torno da figura do velho combatente militar. Daumier, ao contrário, escolhe vários temas, os quais investiga em profundidade:

“Folheie seu trabalho e desfilará diante de seus olhos, em toda a sua surpreendente e *fantástica realidade* tudo o que a cidade grande contém de monstruosidades vivas. Todos os tesouros apavorantes, grotescos, sinistros, ridículos que ela contém, Daumier os conhece. O cadáver faminto e vivo, o cadáver gordo e bem alimentado, os problemas ridículos da vida de casado, cada estupidez, cada exemplo de orgulho, cada entusiasmo, cada fonte de desilusão da vida burguesa, nada falta. Ninguém melhor que ele conheceu e amou (à maneira dos artistas) o burguês, esse último vestígio da Idade Média, essa ruína gótica difícil de morrer, esse tipo ao mesmo tempo banal e excêntrico. Daumier viveu intimamente com ele, espiou-o noite e dia, aprendeu os segredos de seu quarto, familiarizou-se com sua mulher e filhos, ele conhece a forma de seu nariz e a estrutura de sua cabeça, ele conhece o espírito que anima seu lar de cima abaixo.”¹²⁸

A superioridade técnica, já evidenciada, compõe, digamos, uma metade, da qualidade do artista. O aspecto moral completa essa supremacia, é a contrapartida decisiva da grandeza de Daumier e é seu traço distintivo: como Molière, compara Baudelaire, Daumier possui a objetividade, a capacidade de fazer com que a idéia saia impactante: “*on regarde, on a compris*”,¹²⁹ sintetiza.

5.7.1 O belo moral

A associação entre arte e moral fascinara Baudelaire em Hoffmann e Goya. Mas o francês Daumier distingue-se do espanhol e do alemão. Não é um artista do cômico absoluto, mas representa brilhantemente o que Baudelaire entende por beleza moderna. A chave para compreendê-lo não é mais a vertigem e a hipérbole como se apresentam nos exemplos grotescos – aqui trata-se de uma outra

¹²⁸ Id. Quelques caricaturistes français, op. cit., p. 214-215. O grifo é nosso.

¹²⁹ Ibid., p. 216.

qualidade que se mostrará preciosa no gênio moderno: a capacidade de perceber, e traduzir, a “dor humana”.

Este ponto fora também ressaltado no juízo feito sobre Delacroix no *Salão de 1846* e retorna nas afirmações a respeito de Constantin Guys em *O pintor da vida moderna*. Não sendo nosso objetivo cotejar os três ensaios exaustivamente, basta dizer que a esse traço específico da sensibilidade artística somam-se os aspectos ora formais ora “espirituais” que aproximam os artistas eleitos por Baudelaire. Assim, a mais notável qualidade de Delacroix – e que o torna “o verdadeiro pintor o século XIX” – é saber pintar a dor humana. Como Dante e Shakespeare, a quem tanto admira, Delacroix conhece a fundo esse sofrimento e sabe traduzi-lo livremente: “Não é somente a dor que ele sabe melhor exprimir, mas sobretudo – prodigioso mistério de sua pintura – a *dor moral!*”¹³⁰

Representar a dor moral é, para Baudelaire, o que distingue a arte “inteiramente moderna e inteiramente nova” de Delacroix, sem, entretanto, romper o diálogo com o passado. Como os grandes mestres, especialmente Rembrandt, Delacroix soube traduzir “o drama natural e vivo, o drama terrível e melancólico, expresso freqüentemente pela cor, mas sempre pelo gesto”. E – prossegue o poeta – essa é a razão pela qual o artista deve ser compreendido como a mais “recente expressão do progresso na arte”.¹³¹

A associação entre a idéia de belo atual e essa competência específica da sensibilidade se reencontra em Daumier, por exemplo, na litografia como *O último banho*, de 1840 [Fig.15]. Baudelaire nota o cuidado de Daumier em compor essa imagem do suicida, que tomba sobre o rio “como uma estátua que perde o equilíbrio”. O gesto desesperado contrasta com a tranqüilidade com que seus braços são cruzados sobre o peito. O suicídio não é o de um poeta que busca a glória:

“Este não é um suicídio de poeta, que deseja ser repescado, e fazer com que se fale dele. É a sobrecasaca frágil e o esgar que deve ser olhado, sob a qual todos os ossos destacam-se! E a gravata doentia e enroscada como uma serpente, e o pomo de Adão, ossudo e pontudo! Decididamente, não se tem a coragem de desejar a esse pobre diabo que escape sob as águas do espetáculo da civilização. Ao fundo, na outra margem do rio, um burguês

¹³⁰ BAUDELAIRE, C. “Eugène Delacroix”. *Salon de 1846, Critique d’art*, p. 100.

¹³¹ *Ibid.*, p. 101.

contemplativo, com seu ventre arredondado, se entrega às delícias inocentes da pesca.”¹³²



Fig. 15 – Le Dernier Bain, 1840.

Como nota Hannoosh,¹³³ sobre a figura caricatural de Daumier podemos rever o peso da veste negra, exposta em *Do Heroísmo da vida moderna*, onde o suicídio é descrito como uma das paixões do heroísmo moderno:¹³⁴

“Não seria essa a indumentária adequada à nossa época, sofredora e que carrega sobre seus ombros negros e magros o símbolo de um luto perpétuo? Observe bem que o traje negro e a sobrecasaca têm não apenas sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas ainda sua beleza

¹³² Na imagem, não se vê o “pomo de Adão” ou o “ventre arredondado” do burguês. Certamente, essas é uma das imagens que o poeta descreve de memória. BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français. *Critique d'art*, p. 213.

¹³³ HANNOOSH, M. *Baudelaire and Caricature*, p. 139.

¹³⁴ *Le Dernier bain* é a segunda de uma série de quatro litografias, intitulada *Sentimentos e Paixões*, publicadas no *Le Charivari*, entre 1840 e 1841. Op. cit., p. 213 n2.

poética, que é a expressão da alma pública; – um imenso cortejo de papa-defuntos, papa-defuntos burgueses. Nós todos celebramos algum enterro.”¹³⁵

Mas o pobre-diabo de Daumier compõe ainda um desdobramento a mais nessa massa uniforme de indivíduos modernos. Ele não é beneficiário da igualdade universal: é sua vítima anônima, cujo sofrimento o caricaturista registrou. O burguês indiferente, ao fundo, indica o tema essencial da imagem: o desdém silencioso de uma sociedade materialista e individualista que não se comove com o sofrimento humano.

Em muitas ocasiões, Baudelaire utiliza o termo *bonomia* para expressar a peculiaridade do olhar de Daumier. O mesmo termo se aplica a Delacroix¹³⁶ e se aproxima da apreciação sobre Constantin Guys. Como o dândi, Guys possui a “compreensão sutil de todo o mecanismo moral do mundo”, mas, diferentemente deste, não aspira à insensibilidade: “G. tem horror às pessoas entediadas. Ele possui a arte extremamente difícil ... de ser sincero sem ser ridículo”.¹³⁷

Nas conhecidas passagens de *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire afirma que nenhum aspecto da vida é indiferente a Guys. Embora pudesse ser condecorado com o “título de filósofo”, o caricaturista não se atém apenas às questões metafísicas: ele possui “o amor excessivo pelas coisas visíveis, tangíveis”. O artista, que Baudelaire sucessivamente define como convalescente, criança, dândi e flâneur – as diferentes encarnações da sensibilidade e do espírito modernos – é, contudo, mais do que um moralista pitoresco. Na famosa formulação, afirma que Guys “tem na multidão seu universo ... sua paixão e profissão é desposar a multidão”.¹³⁸

A deferência por tudo quanto é tangível recorda novamente as passagens sobre o heroísmo da vida moderna, escritas em 1846, às quais o ensaio sobre Guys é freqüentemente associado. Capaz de buscar o lado épico da vida moderna, encontra ao seu redor a beleza de seu próprio tempo; uma beleza que “contêm,

¹³⁵ Id., “De l’Héroïsme de la vie moderne”. Salon de 1846, *op.cit.*, p. 154.

¹³⁶ A respeito de *Un lion*, aquarela de Delacroix apresentada no Salão de 1846, comenta Baudelaire: “Esse leão pintado a aquarela tem para mim um grande mérito, além da beleza do desenho e da atitude: é que é feito com uma grande bonomia...”. *Op. cit.*, p. 99-100.

¹³⁷ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. *O pintor da vida moderna*, p. 20.

¹³⁸ Ibid.

como todos os fenômenos possíveis, qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório – de absoluto e de particular”.¹³⁹

Em *Guys* – esse “amador da vida que faz do mundo sua família” – Baudelaire reencontra a mesma empatia e generosidade de Delacroix e Daumier, a mesma capacidade para se elevar sobre os clichês do tempo. A crença na importância social da arte orienta essa interpretação, convergindo para uma idéia de *beleza moral* que atravessa a produção tão diferente desses artistas.

Em *Quelques caricaturistes français*, Baudelaire também destaca um conjunto de quatro imagens de Daumier, referentes ao período áureo de *La Caricature*, entre 1830 e 1835. Neste, a figura a Liberdade, sempre representada com seu barrete frígio, se vê constantemente ameaçada por um Luiz Felipe monstruoso, cuja presença se distingue pela “cabeça piriforme”, a *gíria plástica* criada a partir da famosa *Pêra* de Philipon: “com essa espécie de *argot plastique* tem-se toda a licença de dizer e explicar ao povo tudo o que se deseja”,¹⁴⁰ reconhece o autor, sintetizando um dos truques fundamentais dos caricaturistas, no exemplo que seria retomado teoricamente por Gombrich, como vimos no início desta pesquisa.¹⁴¹ “Em todos esses desenhos, feitos na maior parte com uma seriedade e uma consciência notáveis, o Rei desempenha sempre o papel de ogro, de assassino, de Gargantua insaciado, às vezes pior ainda.”¹⁴² [Fig.16]



Fig. 16- Gargantua, 1831.

¹³⁹ Id., “De l’héroïsme de la vie moderne”. Op cit., p. 153.

¹⁴⁰ Id., *Quelques caricaturistes français*. *Critique d’art*, p. 210.

¹⁴¹ Ver figura 2.

¹⁴² BAUDELAIRE, C. *Quelques caricaturistes français*. *Critique d’art*, p. 212.

As descrições, feitas de memória como avisa o autor, se incorporam à ênfase na vinculação entre Daumier e o solo social e político do qual brotam suas criações: Essa perspectiva cumpre, pode-se dizer, o projeto crítico baudelaireano, no qual obra, contexto e artista são considerados conjuntamente. O exame dos trabalhos de Daumier permite verificar a forte associação que Baudelaire estabelece entre arte cômica e poder revolucionário, o que justifica sua opção de aproximar-se da obra do artista através de uma reavaliação do próprio papel da caricatura naqueles anos de luta ardorosa entre a imprensa e o governo.

Dois exemplos citados no ensaio ilustram a singularidade do artista, habilitando-o a figurar entre os “grandes mestres”, como ressalta Baudelaire. *Rue Transnonain le 15 avril de 1834* [Fig.17] mostra a violência da Guarda Nacional na repressão à revolta dos tecelões de Lyon, episódio no qual foram assassinadas mulheres, crianças e idosos. A imagem foi exibida poucos dias depois na vitrine da Loja de Aubet, o que amplificou tremendamente seu impacto sobre a opinião pública. Embora sua publicação tivesse sido aprovada pela censura, logo a matriz litográfica e as cópias foram confiscadas por ordem do Rei.



Fig. 17 – Rue Transnonain, 1834.

Mas a interpretação de Daumier e a qualidade da execução da gravura excedem a circunstância de sua exibição: numa atmosfera gélida e desconsolada, vê-se, no chão, o corpo de um trabalhador com a camisola ensangüentada; embaixo dele, uma criança, esmagada por sua queda; à direita, um velho, e ao fundo, próximo à porta, uma mulher, ambos mortos. Como nota Champfleury, em

consonância com o comentário de Baudelaire, “só Goya, em suas cenas de invasão, pôde representar um espetáculo tão cruel”.¹⁴³

“Não se trata precisamente de caricatura, mas da história, da trivial e terrível realidade”,¹⁴⁴ escreve Baudelaire a respeito dessa obra. O horror da cena reúne “trivial e terrível”, a combinação paradoxal apontada no ensaio sobre o riso. A imagem sugere a grande luta ocorrida nesse “cômodo pobre e triste, o cômodo tradicional do proletário”, como descreve o poeta. A caricatura torna estranhamente bela essa morte violenta e injusta: “dentro dessa mansarda fria há apenas silêncio e morte”.¹⁴⁵ O exemplo ilustra a concepção do belo baudelairiano, no qual um motivo banal e ao mesmo tempo repulsivo atinge o nível da grande arte – no mesmo ponto em que toca, igualmente, a história.

A visão de Daumier reflete toda a empatia e a comoção do artista face ao drama humano, o drama que tem lugar na grande cidade e que fala de todos os males modernos: a truculência do poder, a injustiça social, a desigualdade das relações entre as classes numa sociedade capitalista em confronto com o tédio (*ennui*) e a indiferença burgueses. A sensibilidade para dor moral do próximo, a percepção do outro lado do projeto burguês vitorioso – o proletário calado à força das baionetas – volta à memória de Baudelaire que, em suas reflexões, estabelece o laço entre a motivação concreta e real e a representação artística e “filosófica”, em suma, que realiza o *belo moral*.

Entre outros exemplos do período de grande militância, a emblemática *La liberté de la presse* [Fig.18], de 1834, também é lembrada. Baudelaire a considera uma evidência do desenhista que fora Daumier, preciso, consciencioso e severo. A imagem do tipógrafo assoma com eloquência, contrastando, com sua dignidade e força proletárias, com as figuras do rei e seus oficiais, acovardados e grotescos ao fundo da gravura. A solidez da figura, com seus pés firmemente plantados no chão, os símbolos de seu ofício como adorno, a camisa manchada de tinta, merecem o elogio do crítico: “Todo esse homem é musculoso e construído como as figuras dos grandes mestres. No fundo, o eterno Felipe e seus agentes de polícia. Eles não ousam vir e enfrentá-lo.”¹⁴⁶

¹⁴³ CHAMPFLEURY. Histoire de la caricature moderne, p. 58.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, C. Op.cit., p. 212.

¹⁴⁵ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français. *Critique d'art*, p. 212.

¹⁴⁶ Ibid., p. 213.

A propósito da mesma gravura, Champfleury comentara: “Seu tipógrafo é orgulhoso como uma estátua antiga; a forma masculina das figuras de bronze mostrou-se na representação de um homem do povo.”¹⁴⁷ Para o historiador da caricatura, pode-se dizer de Daumier o mesmo que Carlyle afirmara sobre Shakespeare: neste, como no caricaturista, encontram-se “cóleras fogosas, palavras que perfuram e queimam, mas a medida nunca transborda ... o riso subentende a empatia”¹⁴⁸. Daumier satisfaz, assim, os propósitos da caricatura estabelecidos na *Essência do riso*, seu humor se faz sem rancor, como na pantomima. Sobre suas figuras projeta valores universais, solidariedade e justiça, fazendo o observador refletir e, quando possível, rir de si mesmo.¹⁴⁹

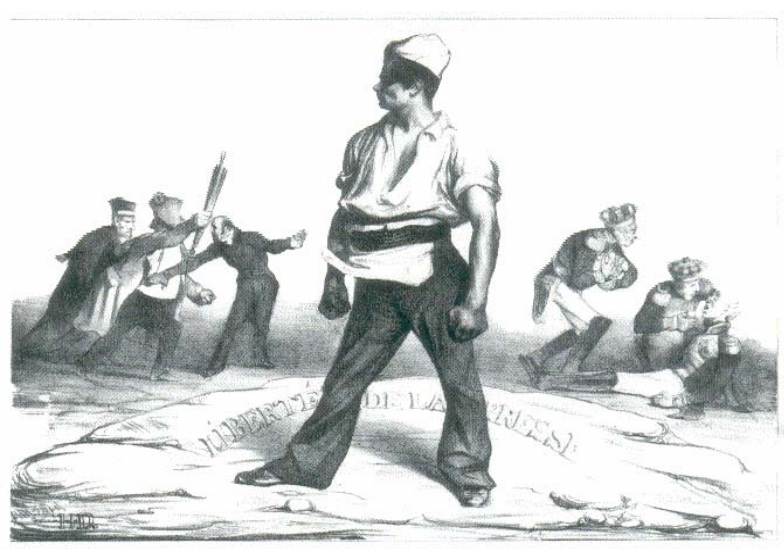


Fig. 18 – La Liberté de la Presse, 1834.

¹⁴⁷ CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*, p. 54.

¹⁴⁸ Ibid., p. 43-44.

¹⁴⁹ Baudelaire imortalizou o artista nos *Versos para o retrato de Honoré Daumier*: “Este de quem esboço o vulto/ E que, com sua arte ferina,/ Rir de nós mesmos nos ensina,/ É um sábio ao qual se deve o culto./ Ele é um satírico, um bufão,/ Mas a energia com a qual / Nos pinta as seqüelas do mal/ Prova-lhe o imenso coração./ O seu sorriso não revela / De Melmoth o trejeito abjeto / Sob a feroz tocha de Alecto/ Que os queima, mas também nos gela./ No riso, da alegria/ Não há senão um travo amargo;/ O seu, que se abre franco e largo,/ De uma alma nobre se irradia.” “Epígrafes”, *As Flores do Mal*, tradução de JUNQUEIRA, I., pp. 544.

5.7.2 A sátira geral dos cidadãos: Robert Macaire

Na sequência do ensaio, Baudelaire registra a mudança de rumo da caricatura entre agosto de 1835, após a tentativa de assassinato de Luiz Felipe, e a Revolução de 1848. Nesse intervalo não há praticamente nenhuma referência à política nas páginas do *Le Charivari*, a publicação que Philipon manteve após o fechamento do *La Caricature*: “após a Revolução de Fevereiro, vi apenas uma só caricatura cuja ferocidade me lembrou o tempo dos grandes furores políticos”,¹⁵⁰ constata Baudelaire. Para o poeta este fora o ponto de partida para a *caricature de costumes*:

“A grande guerra política acalmara um pouco, a persistência teimosa das perseguições jurídicas, o endurecimento da atitude governamental, e uma certa lassidão natural do espírito humano haviam jogado água nesse fogo, era necessário achar algo de novo, o panfleto político cedeu à comédia, a sátira menipéia cedeu a Molière, e a grande epopéia de *Robert Macaire*, contada por Daumier de maneira fascinante, sucedia as cóleras revolucionárias e aos desenhos alusivos. A caricatura desde então tomou novos ares, ela não foi mais especialmente política, tornou-se a sátira geral dos cidadãos, entrou no domínio do romance.”¹⁵¹

Na descrição de Thackeray, as aventuras dos dois ladrões e golpistas reencontrava, por sua vez, a tradição da sátira inglesa:

“M. Robert Macaire ... é uma mistura do ‘Blueskin’, de Fielding, e do ‘Beau Tibbs’, de Goldsmith. Tem a poeira e o dandismo de um, a ferocidade do outro; às vezes, aplica golpes, mas onde pode ganhar um pouco mais, M. Macaire mata sem escrúpulos; e desempenha os dois atos (ou qualquer um entre os dois) com a mesma suave imperturbabilidade, acompanhando suas ações com observações filosóficas, como se esperaria de uma pessoa com seus talentos, suas energias, sua vida amigável e personalidade. Bertrand é a ingênua vítima das piadas de Macaire, e expia por ele seus crimes ... Ele é tanto trapaceiro quanto gentil-homem, mas não tem gênio ou coragem ... Os dois roubando a todos, e Robert roubando a seu amigo, e, no caso de perigo, deixando-o fielmente em apuros. Existe, entre os dois personagens, um proveito grotesco para o espectador – algo como a moral da *Beggars’ Opera* ... E com esses dois tipos de velhacaria, astuta e estúpida, M. Philipon e seu companheiro Daumier criaram um mundo de sátira agradável sobre todos os abusos do quotidiano.”¹⁵²

¹⁵⁰ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français, *Critique d’art*, p. 211.

¹⁵¹ Ibid., p. 215.

¹⁵² THACKERAY, W., *The Paris Sketchbook*.

Os comentários de Thackeray e Baudelaire nos reenviam ao ponto de partida desse estudo. As cenas morais de Hogarth, vistas sob a ótica do que Fielding definiu como “*comic epic in prose*”, surgiam no mesmo contexto em que se estabelecia o romance moderno. O autor do *The Paris Sketch Book* percebeu isso ao reconhecer a filiação moral direta entre os personagens de Daumier e *The Beggars’ Opera*, que – lembramos – fora o tema de uma das primeiras imagens criadas por Hogarth a alcançar grande popularidade. Por outro lado, na anotação baudelaireana, os mesmos personagens tinham evidente ligação com o romance contemporâneo, em especial com a *Comédia Humana*, de Balzac, a quem o poeta comparava Daumier.

As criações de Daumier são, acreditamos, a culminância da concepção do *character* hogarthiano, pela excelência da execução fisionômica e pelas múltiplas sugestões contidas em cada face e gesto. No entanto, livre do veto estético à caricatura, esses personagens puderam fundir a observação do modelo real ao elemento grotesco, convertendo-se numa das melhores realizações gráficas das categorias baudelaireanas do cômico. Assim, a obra de Daumier, vincula-se à tradição que remonta a Hogarth, mas alcança a dimensão de arte moderna, como a define Baudelaire.

Para que a caricatura artística chegasse a esta condição, ocorrera uma mudança capital em relação à experiência inglesa: agora, o caricatural passa a associar-se à fala da verdade, política e social, que antes cabia apenas à História, como gênero narrativo. Auxiliada pela sua instantaneidade – a rapidez de reprodução e seu alcance como meio comunicativo têm sua importância repetidamente reconhecida por Baudelaire – a caricatura passa a ser recebida pelo público como o discurso da verdade, como uma forma de representação que mostra o fato como ele realmente é. Denunciando a tirania do governo, revelando o que se esconde por detrás da retórica do Parlamento e dos tribunais, a caricatura – definida pela incorporação do grotesco e até do monstruoso em diferentes gradações – é, agora, o discurso que fala da realidade e faz a história.

Sob esse ponto de vista, torna-se possível compreender Daumier a partir do que Baudelaire formularia sobre os desenhistas de costumes em *O Pintor da Vida Moderna*, cuja obra poderá ser reconhecida, pela posteridade, como “arquivos preciosos da vida civilizada”: “todos esses artistas excelentes que, por terem

pintado somente o familiar e o belo, não deixam de ser, a seu modo, sérios historiadores.”¹⁵³ O belo visto, é claro, pela lente do herói moderno.

Por outro lado, a transformação da natureza do gênero, do político para o social, da “sátira menipéia” para “sátira de Molière” significa, para Baudelaire, a penetração definitiva da caricatura no universo da arte moderna; entrada que se verifica pela sua incorporação como uma forma literária comparável à obra de Balzac. Como analisa Michele Hannoosh,

“De fato, apesar de Baudelaire admirar as obras políticas dos primeiros anos da década de 1830, a caricatura realiza melhor sua definição – representando para a humanidade sua feiúra moral e física numa obra de beleza e potência – quando estende seu domínio para o social e aproxima-se do romance: o espelho que devolve à multidão uma imagem de si mesma, exagerada, aprofundada, realçada, reveladora. A caricatura, depois de 1835, é menos claramente política, porém, mais do que política – “*la satire général des citoyens*,” uma crítica dos valores, práticas e crenças de uma nação.”¹⁵⁴

O sentimento e a intimidade com seu tema – a Paris cosmopolita – combinam-se às qualidades formais de Daumier sempre reafirmadas por Baudelaire: a observação, a memória e a precisão do desenho fazem dele um artista moderno. Era um *colorista*, como afirmara o poeta, acentuando sua irmanação a Delacroix.¹⁵⁵ Seus desenhos “despertam as idéias de cor. Seu lápis contém algo mais do que o negro próprio para os contornos. Ele faz adivinhar a cor como o pensamento.”¹⁵⁶ Já no *Salão de 1846*, Baudelaire enfatizara a superioridade da cor sobre o desenho:

“Os coloristas desenhavam como a natureza; suas figuras são naturalmente delimitadas pela luta harmoniosa das massas coloridas. Os desenhadores puros são filósofos, que abstraem a quintessência. Os coloristas são poetas épicos.”¹⁵⁷

¹⁵³ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. *O Pintor da Vida Moderna*, p. 70.

¹⁵⁴ HANNOOSH, M., *Baudelaire and Caricature*, p. 117.

¹⁵⁵ CHAMPFLEURY, seguindo as observações de Baudelaire, afirma que “uma gravura de Daumier pode ser vista entre as mais ousadas concepções da arte moderna. Pelo ardor, apenas Delacroix podia lutar com o *caricaturista*. É esse título que, desde então, impediu Daumier de ser reconhecido como grande. *Histoire de la caricature moderne*, p. 187.

¹⁵⁶ BAUDELAIRE, C. *Critique d'art*, p. 217.

¹⁵⁷ “De la couleur”. Id., *Salon de 1846*, op. cit., p. 86. A propósito da série de Daumier, Thackeray, em 1839, comenta o “modo admirável como cada novo personagem é concebido, a apropriação grotesca de cada sucessiva postura e gesticulação de Robert, e a variação de posturas do invariável descanso de Bertrand, a primorosa adequação de todos os outros personagens... [embora] as

A mesma competência técnica – que é ao mesmo tempo épica e poética – sobressai agora na composição de *Robert Macaire*. A série, o único exemplo explícito de caricatura citado em *Da essência do riso*, é mencionado logo ao início do ensaio, quando Baudelaire se dirige a “certos professores tidos como sábios, charlatães da seriedade, cadáveres pedantescos saídos dos frios hipogeus do Instituto,”¹⁵⁸ que não sabem apreciar a importância histórica e estética dessa arte atual. “Essas boas pessoas deixavam passar a seu lado a comédia de *Robert Macaire* sem perceber nisso grandes sintomas morais e literários”.¹⁵⁹

Também no *Salão de 1846*, Baudelaire incitava os artistas a adotarem o criminoso como tema e a buscar sua inspiração nas páginas dos jornais, onde

“... o espetáculo da vida elegante e de milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e jovens sustentadas por seus amantes – a *Gazette de Tribunaux* e o *Moniteur* nos provam que temos apenas que abrir os olhos para conhecer nosso heroísmo.”¹⁶⁰

Macaire é justamente esse herói moderno, cuja moral modela-se simultaneamente à moral da cidade. É o golpista que encarna a ética de uma era materialista, marcada pela febre do enriquecimento fácil através da especulação financeira. Na descrição de Champfleury, Macaire é o

“...símbolo do inventor sem invenções, do empresário sem dinheiro, do fundador de empresas sem funcionários, do financista sem nenhum centavo, do médico célebre sem doentes, do ilustre advogado sem causas, do agenciador de casamentos sem dotes.”¹⁶¹

A série, surgida em 1836 no *Le Charivari*, já não mais corresponde ao furor político anterior, quando, em torno das muitas reencarnações gráficas do Rei-Pêra reunia-se um “bando de urradores patrióticos”, na expressão de Baudelaire. O conjunto de litografias de Macaire mostra outra face da realidade, mas não implica num divórcio com relação ao político. Ao contrário, a leitura que Daumier

figuras sejam *descuidadamente* desenhadas, entretanto, se o leitor nos compreende, todas as atitudes e membros são perfeitamente concebidos e maravilhosamente naturais e variados.” THACKERAY, W.. *The Paris Sketch Book*.

¹⁵⁸ BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*, p. 26.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*, p. 27.

¹⁶⁰ Id., *De le heroïsme de la vie moderne*, Salon de 1846, *Critique d'art*, p. 155.

faz da sociedade, através da figura desse aventureiro proteiforme, é, podemos imaginar, uma resposta irônica à injunção do Ministro Guizot aos burgueses: “*Enrichissez-vous!*”. As pranchas, que aparecem sob o título de *Les Cent et Un Robert Macaire* [Figs.19a, 19b, 19c] são publicadas até 1838, e trazem o protagonista na pele dos mais diferentes tipos, em toda a sorte de trapaça que floresce sob as condições de uma sociedade hipócrita e arrivista, onde fortunas podiam surgir – e desaparecer – da noite para o dia.



Fig. 19 a – Robert Macaire, Autor de Dramas, 1836-1838.

- Seu trabalho é muito *bão*... Vou recebê-lo e copiar o manuscrito, e para isso o senhor me pagará só os três quartos do direito autoral ... Mas faço questão de ser o único autor, um condição sine qua *não*.



Fig. 19b – Robert Macaire, Agente de Negócios, 1836-1838

¹⁶¹ CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*, p. 123.



Fig. 19c – Robert Macaire, Entre seus pares, 1836-1838.

- Ainda assim, envaidece ter tantos alunos!... (Macaire regozija-se ao mostrar a Bertrand as várias cópias de si mesmo que agora circulam por Paris.)

A série de Daumier convertia-se numa verdadeira cartilha sobre a astúcia dos pequenos golpes a que os “bons burgueses” estavam expostos. Ao emular o funcionamento oculto da sociedade, a dupla fictícia composta por Macaire e seu ajudante Bertrand apresentava-se como um desfecho possível – mais de acordo com a moral do tempo – para o *drama* da vida contemporânea: os personagens não eram criminosos castigados e arrependidos, mas golpistas talentosos que sabiam, agora, aproveitar-se de todas as oportunidades. Em suma, Macaire era a síntese do inescrupuloso moderno.

Os Cento e um Robert Macaire inseriam-se na voga das fisiologias, um gênero gráfico e literário extremante popular na França, entre 1830 e 1840. Uma inclusão, entretanto, que se fazia como contrapartida crítica. Walter Benjamin, em sua famosa reflexão sobre a Paris do Segundo Império, comenta que as fisiologias “eram um gênero radicalmente pequeno-burguês,”¹⁶² uma literatura limitada e essencialmente inofensiva. Concordando com Baudelaire, Benjamin também encontra na repressão à liberdade de imprensa, após 1835, a razão da crescente popularidade do gênero. Mas, se Baudelaire valorizou a transformação da caricatura em comédia de costumes como algo artisticamente positivo, na interpretação do filósofo, o novo gênero redundou apenas num rebaixamento da sátira gráfica:

¹⁶² BENJAMIN, W., Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III, p. 33.

“Em seu estudo sobre a história da caricatura, Eduard Fuchs salienta que no início das fisiologias se encontram as assim chamadas Leis de Setembro, as mais exacerbadas medidas de censura de 1836. Por meio delas, um grupo de artistas aptos e adestrados na sátira foi, de um só golpe, desviado da política. Se dera bom resultado com as artes gráficas, a manobra do governo, com mais razão deveria ser bem-sucedida com a literatura, pois nesta não havia nenhuma energia política comparável à de um Daumier. A reação é, portanto, a condição que ‘explica a colossal passagem em revista da vida burguesa que se estabeleceu na França’.”¹⁶³

Para Benjamin, a natureza inofensiva das fisiologias – esse gênero que classificou de “socialmente suspeito” – tinha origem na inquietação causada pela nova e estranha sociabilidade proporcionada pela cidade grande. Para esclarecer o ponto, o autor cita Georg Simmel, para quem “as relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte,”¹⁶⁴ nos quais as pessoas são obrigadas a se olhar reciprocamente por longos espaços de tempo sem se falarem.

A nova condição não é nada acolhedora. Lembrando o romance de E. G. Bulwer-Lytton, *Eugène Aram*, de 1832, Benjamin argumenta que a descrição do romancista sobre os habitantes da metrópole amparava-se na observação de Goethe de que todo o ser humano guarda um segredo que, uma vez conhecido, poderia torná-lo odioso a todos os outros: “As fisiologias eram perfeitamente adequadas para afastar como frívolas essas noções inquietantes. Representavam, se é possível dizer assim, os antolhos do ‘animal urbano bitolado’, de que Marx trata uma vez.”¹⁶⁵

Assim, por fornecerem um imagem amistosa das pessoas, essas fisiologias acabaram criando uma *fantasmagoria*. Mas isso não poderia ir muito longe, afirma Benjamin: “As pessoas se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes”. Era impossível, portanto, manter por muito tempo, a idéia de que os parceiros eram inofensivos. As fisiologias, que remontam às teorias fisiognômicas do século XVIII, haviam perdido a honestidade de um “empirismo

¹⁶³ Ibid., p. 34.

¹⁶⁴ Georg Simmel, *apud* BENJAMIN, W., Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III, pp. 35-36.

¹⁶⁵ Ibid., p. 36.

autêntico”. Na apreciação de Benjamin, o gênero funcionava como uma descrição “calmante”, assegurando que

“... qualquer um, mesmo aquele não influenciado pelo conhecimento do assunto, seria capaz de adivinhar profissão, caráter, origem e modo de vida dos transeuntes ... se tal coisa pudesse ser feita, então a vida na cidade grande não seria nem de longe tão inquietante como provavelmente parecia a cada um.”¹⁶⁶

O *Robert Macaire* – bem como outras séries, protagonizadas por advogados vaidosos [Fig.20] e falsos filantropos [Fig.21] – pode de fato ter uma vinculação com a moda das fisiologias, mas nada possui de inócuo ou inofensivo: além de ser um *útil* manual para burgueses crédulos e trapaceados, podia ser igualmente percebido como uma crítica irônica à ética da trapaça. O leitor, exposto a essa competente ambivalência da mensagem caricatural, não desejará identificar-se nem com enganador nem com o enganado. William Feaver afirma que

“os caricaturistas exageram na referência a rotinas conhecidas, em parte porque isso encoraja os observadores: o contexto é imediatamente entendido. E com a compreensão vem a conivência. A caricatura é Nós contra Eles”.¹⁶⁷

Daumier certamente honrou essa regra fundamental do seu ofício, mas soube acrescentar à sua composição um elemento desconfortável, impedindo que a identificação entre público e obra se fizesse sem um realinhamento, sem uma reavaliação mínima de valores. A premissa baudelairiana do comprometimento do observador no riso cumpre-se satisfatoriamente neste caso.

¹⁶⁶ BENJAMIN, W., Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III, p. 37.

¹⁶⁷ FEAVER, W.. *Masters of Caricature*, p. 9.



Fig. 20 – Gente da Justiça, 1845-1848.

- A senhora perdeu o processo, é verdade, mas teve o prazer de me ouvir advogar.



Fig. 21a – Os filantropos, Melhoria do sistema penal.

- Estou muito satisfeito com nosso novo sistema penal. Esse prisioneiro só pode melhorar. Já o tornamos cretino. Agora, é só dar-lhe uma educação.



Fig. 21b – Os filantropos, Balanço.

- Senhores. Aqui estão as contas anuais de nossa Sociedade Filantrópica. Os custos, por nossos salários e despesas administrativas, chegaram a 12.000 francos. As receitas não passaram de 11.983... Os pobres, então, nos devem 17 francos ... Concordam em dispensá-los da cobrança?

5.7.3 A História antiga: adequação e verossimilhança na modernidade

Daumier publicou *L'Histoire ancienne* entre 1841 e 1843, no *Le Charivari*. Baudelaire prezava esse conjunto de 50 pranchas, no qual via uma realização especialmente inspirada de seu programa de oposição ao ideal neoclássico. Para o poeta, a série era “a melhor paráfrase do célebre verso: *Quem nos livrará dos gregos e romanos?*”¹⁶⁸ Nessas litografias, Daumier parodia motivos mitológicos com o objetivo de criticar a afetação de antiguidade e a persistência dos clichês clássicos na arte.

O interesse de Baudelaire pode ser melhor compreendido se levarmos em conta o artigo *L'École païenne*, publicado no *La Semaine théâtrale*, em janeiro de 1853.¹⁶⁹ Nesse texto breve, o autor expõe toda a sua aversão à chamada “escola neo-grega”, ou escola pagã, que considera ridícula e despropositada. Ali aparece,

¹⁶⁸ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français, *Critique d'art*, p. 216.

¹⁶⁹ *L'École païenne*, publicado no *La Semaine théâtrale*, em janeiro de 1853, versão da Collection Électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux.

pela primeira vez, o parágrafo sobre Daumier que, depois, será reproduzido no ensaio sobre os caricaturistas franceses. O destaque à série *A História Antiga* se faz, portanto, num contexto específico: o da rejeição à tentativa dos artistas neopagãos de elevar a vida moderna, que consideram banal, ao nível da antiguidade clássica.

O artigo sobre a escola pagã inicia com um humorado diálogo que Baudelaire teria travado num banquete comemorativo da Revolução de Fevereiro. Na ocasião, um brinde é feito ao deus Pã: “Mas – diz ele aos convivas – o que o deus Pã tem em comum com a Revolução?” Em resposta ouve que Pã *era* a revolução. “Mas o deus Pã está morto”, afirma Baudelaire. “É um boato que se espalhou ... o deus Pã não está morto! Ele vai voltar”, retruca o interlocutor. “Ele fala do deus Pã como de um prisioneiro de Santa Helena,” surpreende-se o poeta que, logo, conclui: “Impossível dar um passo, pronunciar uma palavra sem topar com um fato pagão.”¹⁷⁰

O argumento será recuperado e melhor explicitado no capítulo *Religião, História, Fantasia*, do *Salão de 1859*. Neste trecho, retoma indiretamente o vocabulário já utilizado em *Da Essência do Riso*, e escreve:

“O espírito francês epigramático, conjugado a um elemento de pedantismo destinado a realçar com um grão de seriedade sua leviandade natural, deveria criar uma escola que Théophile Gautier, em sua humanidade, chama educadamente de escola neo-grega...”¹⁷¹

Para Baudelaire, na maior parte do tempo, tratava-se de transpor um quadro grego ou romano para a vida comum: “Pela sua mania de vestir à antiga a trivialidade da vida moderna, ela [a escola neo-grega] comete continuamente o que eu chamaria de bom grado de uma *caricatura ao avesso*.”¹⁷² Assim, as paródias de Daumier sobre a história antiga adaptavam-se perfeitamente à idéia de Baudelaire, para quem essa escola não produzia outra coisa que um pastiche inútil e de mau gosto, como se vê no divertido *Le Beau Narcisse*, de 1841 [Fig.22].

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ BAUDELAIRE, C., *Salão de 1859*. In *A modernidade de Baudelaire*, p. 97.

¹⁷² *Ibid.*, p.100.



Fig. 22 – *Le Beau Narcisse*, História Antiga, 1841.

A questão remete, também, à própria idéia de belo baudelairiano, que deve ser ao mesmo tempo observado de um ponto de vista histórico e racional. A paixão exagerada pela beleza da forma leva o artista neo-pagão ao colapso da própria arte:

“O útil, o verdadeiro, o bom, o realmente agradável, todas essas coisas lhe serão desconhecidas ... O gosto imoderado da forma leva a desordens monstruosas e desconhecidas. Absorvidas pela paixão feroz do belo, do singular, do bonito, do pitoresco, pois existem aí algumas gradações, as noções do justo e do verdadeiro desaparecem. A paixão frenética da arte é um câncer que devora o resto; e, como a clara ausência do justo e do verdadeiro dentro da arte equivale à ausência da arte, o homem inteiro se dissipa; a especialização excessiva de uma faculdade conduz ao nada.”¹⁷³

É sob esse enfoque que Baudelaire faz o seu elogio à *L'Histoire Ancienne*:

“Daumier se lançou brutalmente sobre a antiguidade, sobre a falsa antiguidade – pois ninguém melhor do que ele sente as grandezas antigas – ele cuspiu sobre elas, e o ardente Aquiles, e o prudente Ulisses, e a sábia Penélope, e Telêmaco, esse grande pateta, a bela Helena que perdeu Tróia e todos enfim nos aparecem em sua feiúra bufona, que lembra essas velhas

¹⁷³ BAUDELAIRE, C. L'École païenne. In *La Semaine théâtrale*.

armaduras dos atores trágicos que pitam seu tabaco nas coxias. Foi uma blasfêmia muito divertida, e que teve sua utilidade. Lembro-me que um poeta lírico e pagão ficou muito indignado ... mas aqueles que não têm um grande respeito pelo Olimpo e pela tragédia foram naturalmente levados a se divertir.”¹⁷⁴ [Fig.23]



Fig. 23 - A vigília das Termópilas, História antiga, 1845-1848.

Aproveitando-se das sombras da noite, Leônidas sai para reconhecer os postos avançados de Xerxes. Quatro guerreiros ardentes o acompanham na missão.

Ao colocarem em evidência a “falsa antiguidade”, as caricaturas de Daumier ensinam a retomada do problema da adequação, um dos móveis da argumentação efetuada por Fielding no Prefácio ao *Joseph Andrews* e que também fora ponto central na teoria do belo proposta por Hogarth em *The Analysis of Beauty*: “A adequação das partes ao desígnio para o qual cada coisa é formada, quer pela arte quer pela natureza, deve ser considerada antes de tudo, pois é da maior consequência para a beleza do todo”, escrevera o pintor inglês.¹⁷⁵ Agora, entretanto, trata-se de verificar a questão sob a perspectiva da modernidade baudelairiana.

A partir da própria idéia do cômico, a caricatura converte-se em uma possibilidade de transmitir significados moralmente relevantes sem se transformar

¹⁷⁴ Id., *Quelques caricaturistes français, Critique d'art*, p. 216.

¹⁷⁵ HOGARTH, W. *The Analysis of Beauty*, p. 13. Versão eletrônica.

numa arte moralizante. A distorção, o grotesco e o exagero somam-se à veracidade dos movimentos e dos gestos, retidos na memória do artista e traduzidos com imaginação e precisão. A estética caricatural irrompe como condição privilegiada para expressar moral e artisticamente a vida moderna.

Para chegar a uma realização artística dessa ordem, os *poetae minores*, como Baudelaire designa os desenhistas de costumes,¹⁷⁶ não recusam mais a participação do elemento surpreendente ou fantástico, também não rejeitam o banal e o feio, pois todos eles fazem parte do mistério da vida. Essa arte cômica, que valoriza a observação tanto quanto a imaginação, exemplifica a moderna pintura histórica, na qual sentimento e idéia são transmitidos simultaneamente.

A adequação do gesto e da figura tem peso decisivo nessa realização. O desimpedimento da caricatura na representação plástica não a libera de tal exigência, como, de modo geral, não libera a pintura, para Baudelaire. Assim, como bom fisionomista, Daumier pôde criar não só sua centena de Macaires, bem como tantos outros personagens nos quais a verdadeira intenção moral se revela em faces cuidadosamente observadas e adequadamente traduzidas, com imaginação e síntese, para as composições gráficas.

No entanto, o endereçamento da verossimilhança não é mais um modelo de beleza ou de verdade ideais – o justo e o verdadeiro habitam a vida cotidiana, revelam-se aos que podem reconhecer a beleza moderna em sua dualidade, em suas contradições e no seu contínuo movimento. Artista e filósofo ao mesmo tempo, de acordo com a definição do cômico baudelairiano, o caricaturista possui “a lógica do sábio, transportada para uma arte ligeira, fugaz, que tem contra si a mobilidade da própria vida.”

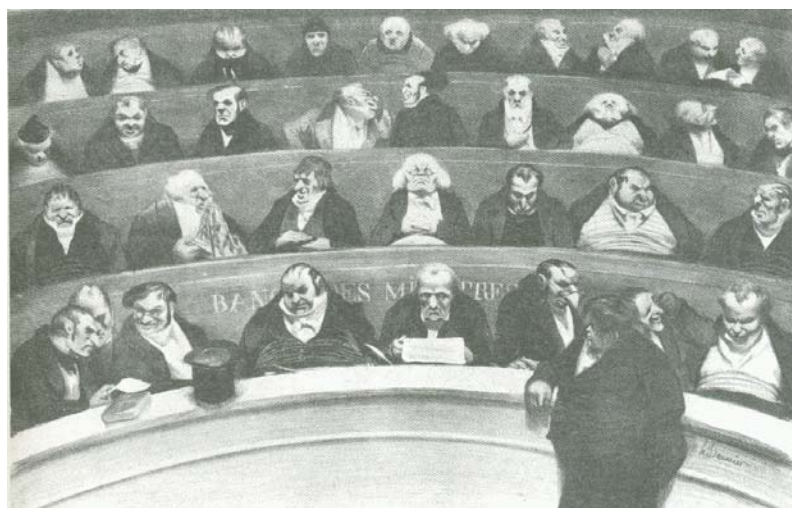


Fig. 24 – Le Ventre législatif, 1834.

Os deputados da *câmara prostituída* de 1834, como a chamava Daumier, são o alvo da célebre imagem *Le Ventre Législatif* [Fig.24]. A litografia, comercializada pela Associação pela Liberdade de Imprensa (*L'Association Mensuelle*), visava angariar fundos para o *La Caricature*. Uma atmosfera quase fantástica envolve a cena, na qual o artista ironiza a câmara ‘impoluta’, prenhe de criaturas grotescas e no entanto reais. O comentário de Baudelaire a respeito dos retratos de personagens políticos, feitos na mesma ocasião, é oportuno aqui:

“O artista revelou, aí, uma inteligência maravilhosa do retrato, modificando e exagerando os traços do original, ele permaneceu sinceramente dentro da natureza, de tal modo que suas partes podem servir de modelo a todos os retratistas. Todas as pobreza de espírito, todos os ridículos, todas as manias da inteligência, todos os vícios do coração se lêem e se fazem ver claramente sobre esses rostos animalizados, e, ao mesmo tempo, tudo é desenhado e acentuado largamente. Daumier foi ao mesmo tempo suave como um artista e exato como Lavater.”¹⁷⁷

A combinação da suavidade com a observação “científica” fez com que a caricatura se mantivesse de tal forma fiel à natureza que podia, mesmo, servir de modelo ao retratista. A arte caricatural sofrera um deslocamento evidente em relação ao controle que lhe fora imposto enquanto recurso plástico e literário.

¹⁷⁶ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. *O pintor da vida moderna*, p. 7.

Mantivera-se competente para revelar a essência da natureza humana, mas potencializara a verdade de tal modo que o observador não podia duvidar de que estava diante de uma representação em que a *fantástica realidade* se apresentava por completo. O jogo da semelhança na dessemelhança, para recordar os termos de Gombrich, é o que dá força à representação cômica. A caricatura não é mais uma ameaça à compreensão da idéia moral. Dominando a “lei do retrato”, Daumier segue a regra segundo a qual a figura deve ser sempre harmoniosa em si mesma, ou seja, respeita a plausibilidade como parte do pacto ficcional. O recurso ao monstruoso, grotesco ou fantástico não mais fere a coerência interna da narrativa plástica, na sua exatidão caricatural – que é essencialmente dupla, ambígua – a imagem reenvia o público à realidade.

O critério de verossimilhança se mantém aqui. Como víamos antes, Cruikshank pecava porque suas “criaturas nem sempre nasciam viáveis”. Charlet não imprimia sinceridade as suas faces e gestos, oferecendo ao público tão-somente sentimentos de *vaudeville*. Goya, por outro lado, alcançara o cômico absoluto, ousando na direção do “absurdo possível” e da “monstruosa verossimilhança”. E, mesmo em exemplos que não se ligam à questão do cômico, Baudelaire mantém a exigência do nexos entre o referente, a idéia moral e a representação imaginada. O trecho do *Salão de 1859*, onde o poeta comenta as pinturas militares, confirma a exigência:

“Pensando bem, esse tipo de pintura exige a falsidade ou a nulidade. Uma batalha verdadeira não é um quadro, pois, para ser inteligível e, conseqüentemente, interessante enquanto batalha, só pode ser representada por linhas brancas, azuis ou pretas, simulando os batalhões em linha. Numa composição desse tipo, o terreno torna-se, assim como na realidade, mais importante do que os homens. Mas, nessas condições, já não há quadro, ou, pelo menos, há apenas um quadro de tática e de topografia. Horace Vernet acreditou, uma vez ... resolver a dificuldade mediante uma série de episódios acumulados e justapostos. Desde então, o quadro desprovido de unidade assemelha-se a esses dramas fracos em que um acúmulo de incidentes parasitários impede a percepção da idéia matriz, da concepção geradora.”¹⁷⁸

¹⁷⁷ BAUDELAIRE, C. Quelques caricaturistes français. *Critique d'art*, p. 212.

¹⁷⁸ BAUDELAIRE, C. “Religião, História, Fantasia”. *Salão de 1859*. In *A modernidade de Baudelaire*, p. 104.

O desacordo entre o motivo e a execução retira do quadro qualquer possibilidade de vida, movimento, veracidade. “Confesso que o que mais me mortifica nesses espetáculos ... é a imobilidade na violência e a espantosa e fria máscara de um furor paralisado,”¹⁷⁹ escreve ainda sobre o mesmo tema. A incompatibilidade entre as escolhas formais e os motivos faz sentir sobretudo a separação, inaceitável para Baudelaire, entre o artista e a realidade, entre o que a narrativa promete e o seu desfecho. Uma obra de arte insincera em seus meios comete o pior dos deslizes: é desonesta quanto à realidade que a motivou.

Por isso resultam intoleráveis os personagens à antiga, a evocação da velha pompa greco-romana desejada pelos neo-pagãos. Eles são a recusa da necessária conformidade entre tema e representação, não porque devessem seguir as antigas regras do decoro ou a idealização neoclássica. Não há mais que seguir um modelo imutável da Verdade ou da Natureza. Baudelaire insiste na veracidade mutante da vida real. O que espera de uma representação artística é sobretudo seu enlace com a moral do tempo, incorporando adequadamente todos os motivos que a vida moderna tem a oferecer.

A estética caricatural com Baudelaire não se define, portanto, somente por suas características formais, mas envolve a compreensão de que a arte, em momento nenhum, deve abandonar o verdadeiro, o justo, o bom – como escrevera em *L'École païenne*. A paixão exclusiva da forma, a falta de sinceridade e de imaginação caracterizam a “desordem monstruosa”, o excesso que faz a representação romper com a realidade: “Abrir mão da paixão e da razão é matar a literatura. Renegar os esforços da sociedade precedente, cristã e filosófica, é suicidar-se, é recusar a força e os meios de aperfeiçoamento”, argumenta no mesmo artigo. A indiferença pelo mundo – histórico e racional – só poderia redundar em retratos e cenas inadequadas. Uma obra verdadeiramente artística deve ser, sobretudo, *moralmente verossímil*.

A caricatura, depois de Baudelaire, abriu um caminho importante para a própria discussão da beleza moderna que tem, como fundo, uma avaliação da moral moderna – entendendo sob o termo a realidade política, social e cultural de sua época. A dualidade, a ambigüidade e a ironia são as únicas maneiras válidas para que o artista possa moldar sua poética ao tempo. A estética caricatural,

¹⁷⁹ BAUDELAIRE, C. “Religião, História, Fantasia”. Salão de 1859. In *A modernidade de Baudelaire*, p. 105.

podendo dizer dos contrastes e impasses da sociedade em que se insere, e que tematiza, aponta os novos limites da poética e da representação simbólica.

5.8 Moral e estética caricatural

O mérito que Baudelaire via em Daumier era o fato de que o artista havia encontrado, em várias de suas séries, a forma adequada de falar da hipocrisia de seu tempo. Em seu ensaio sobre a poética da modernidade, Costa Lima indaga-se sobre o afastamento entre a sociedade capitalista burguesa do início do século XIX e o que chamou de representações socializadas, ou seja, reflete sobre como o capitalismo “enquanto tal impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence”¹⁸⁰

Em contraste com a produção de um poético trivial, aceito e apreciado pela burguesia ascendente, coloca-se a poética da negação, de que o transgressor Baudelaire fora o primeiro expoente, com sua investida contra todo o “clichê poético, que entrelaça a norma estética e as normas sociais”.¹⁸¹ O autor de *Flores do Mal* é o ponto de partida para um percurso que verifica o problema da crise da representação a que estaria associada a poética moderna. O autor sugere, entretanto, que a crise advém da “próprio modo de produção capitalista que impediria a socialização das representações”.¹⁸²

Da argumentação contida no ensaio, interessa-nos ressaltar alguns pontos, sendo o primeiro deles a “necessidade de preservar o caráter religioso das representações sociais,”¹⁸³ sob o contexto de uma burguesia capitalista. Sem desconsiderar as diferenças e semelhanças entre as representações estéticas e sociais, o autor tenta verificar quais as “bases materiais” que determinam à arte uma posição de negação quanto à sociedade de burguesa. Importa acompanhar o argumento, que não toma a modernidade estética como uma recusa integral do real, mas procura estabelecer os laços entre essa produção poética e o real. A questão, assim, desloca-se para o modo como as inovações estéticas do início da modernidade confrontam as representações vigentes e socialmente aceitas. E,

¹⁸⁰ COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade*, p. 106.

¹⁸¹ Ibid., p. 97.

¹⁸² Ibid., p. 231.

¹⁸³ Ibid., p. 102.

mais ainda, se desse confronto resulta, de fato, uma ruptura ou se esta poética mantém-se necessariamente ligada ao solo real que lhe dá origem.

Ao rejeitar os motivos idealizados do repertório romântico, Baudelaire teria produzido um “jogo de inversões”, determinado sobretudo pela mudança na escolha dos referentes, de acordo com Costa Lima. A crise da representação, no caso de poeta, conduziu então a uma produção dissonante, violenta, a uma “poética do avesso”. Auerbach fora o primeiro a observar a junção entre temas sublimes e vulgares na poesia como um fator de transformação decisivo operado pela poética baudelairiana:

“Assim como é paradigmático quanto a toda uma época, assim também [*Fleurs du Mal*] deu a esta época um novo estilo poético: uma mistura do baixo e desprezível com o sublime, uma exploração do horror realista em favor do simbólico, em uma medida ainda inexistente na poesia lírica, ou que seria apenas imaginável.”¹⁸⁴

Com Baudelaire, “rompe-se o equilíbrio que os românticos mantiveram entre exílio e altura. Em *Fleurs du Mal*, o termo ‘exílio’ perde sua carga metafórica e *desce* ao campo das relações sociais”.¹⁸⁵ Esse movimento já fora definido também na reflexão crítica sobre a arte, especialmente a arte cômica: a junção entre alto e baixo atravessa toda a discussão estética baudelairiana – ao final de *O Pintor da Vida Moderna*, o poeta escreve que as séries de gravuras de costumes de Guys são “longas galerias do *high life* e do *low life*”.¹⁸⁶

O que vimos tentando evidenciar como estética caricatural, a partir de Baudelaire, encontra claros paralelos com sua experiência poética. A combinação de elementos grotescos e surpreendentes a uma execução formal precisa e sintética assinala não um corte com a realidade, mas a incongruência dos elementos que a compõem. O procedimento da caricatura é análogo ao dessa lírica moderna ao avesso. Como observa Ainslee McLees, essa estética “é o equivalente gráfico de seu ritmo criativo, um ritmo que Jean-Paul Sartre já havia analisado ... violência na concepção, intensidade expressiva, neutralizada apenas pela incursão da lógica e da moralidade no domínio da arte.”¹⁸⁷

¹⁸⁴ AUERBACH, E. apud COSTA LIMA, L. op. cit, p. 135.

¹⁸⁵ Ibid., p. 128.

¹⁸⁶ BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*, p. 67.

¹⁸⁷ McLEES, A. A. *Baudelaire's “Argot Plastique”*, p. XV.

Retomando os termos de Baudelaire sobre a pantomima inglesa e sobre a literatura cômica de E.T. A. Hoffmann, lembremos que a ação sempre se resolve com a reunião entre fantástico e concreto, de modo a reforçar o conteúdo moral da criação. O desfecho da narrativa faz com que o observador seja reenviado do *suratural* ao real. Há uma reabilitação do elemento significativo, mesmo na mais extrema experiência do absoluto, como também se viu em Goya. Como escrevera Baudelaire, o cômico define-se pela combinação, em diferentes graus, do *imitativo* e do *criativo*, e não pela ausência de um desses componentes.

O afastamento poético de Baudelaire em relação aos românticos e à tradição clássica já encontrara um solo prévio na sensibilidade específica do crítico para a arte da caricatura, com seus importantes “sintomas morais e literários”. A partir de Baudelaire, não só a caricatura passa a ser entendida em sua validade poética e histórica, como – sugerimos – prepara e desenvolve a experiência estética baudelaireana assim descrita por Costa Lima: “a linguagem sublimadora é substituída, para falar com Benjamin, por uma ‘vivência de choque’: choque que se torna do leitor, porque antes já se convertera num modo de o poeta entrar em contato com o mundo.”¹⁸⁸

A verossimilhança é um atributo necessário da caricatura. O exagero deliberado reforça ainda mais o laço entre a representação e o referente; vínculo acentuado pela exploração da “semelhança na dessemelhança”, para recordar a definição clássica da caricatura. Não ocorre, do ponto de vista da incorporação da estética caricatural à poética moderna, um desligamento do real pelo caminho do fantástico ou do sobrenatural: “a invenção se alimenta do que nega. A *poiesis* precisa da *physis* para o dilaceramento”.¹⁸⁹

McLees explora cuidadosamente a hipótese da aplicação do que chama “modelo caricatural” à poesia baudelaireana, destacando especialmente a incorporação de elementos gráficos na forma poética. Sobre *Une Charogne* assinala que através de um ritmo enganador, que alterna versos alexandrinos – forma tradicionalmente reservada à tragédia – e octossílabos, o poeta apresenta um conteúdo chocante, “entrelaçando os temas mulher, prazer, morte e horror.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ COSTA LIMA, L., *Mimesis e modernidade*, p. 140.

¹⁸⁹ Ibid., p. 231.

¹⁹⁰ A alternância da métrica, para a autora, “sugere uma conversa, na qual alguém anula uma declaração séria com uma observação ligeira.” McLEES, A., *Baudelaire's 'Argot plastique'*, pp. 14-15.

A combinação de elementos antitéticos atinge efeitos surpreendentes. De uma só vez, o tema da imortalidade e o ideal de beleza são rebaixados de sua sublimidade lírica tradicional. A construção poética se faz então pela justaposição de imagens que deixam ao leitor a possibilidade de estabelecer as relações e tirar suas próprias conclusões. Segundo a autora, a distorção, o exagero de movimentos e as sínteses descritivas são procedimentos formais da caricatura empregados no poema. Identifica ainda outras afinidades, chegando a reconhecer um traço de humor negro no poema: “Ao dirigir-se à amada, dizendo-lhe quase alegremente que ela, também, um dia, estará na mesma condição repugnante, enfatiza o lado animal da humanidade, uma fonte tradicional de baixa comédia.”¹⁹¹

Nos dois versos finais, prossegue McLees, o tom de decaimento e mortalidade do poema é alterado pela introdução de uma perspectiva irônica de imortalidade. Até esse ponto, a carcaça identificava-se tanto à Poesia quanto à amante do poeta. A imortalidade de que se jacta a poesia é abalada pela sugestão do poeta – “poesia e carcaça são reunidos no oxímoro: ‘*Mes amours décomposés*’.”¹⁹²

A brevidade do desfecho, com seu forte conteúdo moral e de crítica à própria tradição poética, revela-se portanto uma experiência de cômico absoluto, como definida pelo próprio autor. A imagem repugnante dos vermes devorando as entranhas do corpo que um dia foi belo remete não mais à transcendência ou a elevação da imortalidade. Envia, ao contrário, não somente para o terreno e mortal, mas – além – para uma consciência de que o humano se insere, como toda a forma de vida, num processo continuamente alimentado entre o mais alto e o mais baixo, o verme e a beleza.

Costa Lima comenta que, a partir daí, a poesia perdera a função de conectar o homem com um plano elevado, deixando de oferecer consolo ao leitor. “Se, tradicionalmente, a poesia era identificada com a linguagem elevada, sublimadora da realidade, ela agora busca palavras e situações ‘vulgares’ e não mais reveste o real com o encanto que o purificava.”¹⁹³ Do ponto de vista do cômico, entretanto, o que a imagem grotesca e hiperbólica realiza é “a purificação pelo fogo”, ou seja,

¹⁹¹ McLEES, A. A. *Baudelaire's "Argot Plastique"*, p. 19.

¹⁹² *Ibid.*, p. 22.

¹⁹³ COSTA LIMA, L., *Mimesis e modernidade*, p. 95.

a regeneração que torna o feio em belo e que só tem lugar pela autoconsciência do homem em relação ao seu decaimento e a sua condição dual.

O encanto purificador da lírica tradicional contrasta violentamente com o depuração efetuada pelo cômico baudelaireano. A estrofe final de *La Charogne* apresenta-se, inclusive, como uma experiência de *dédoublement*, um dos fundamentos do artista descrito em *Da Essência do riso*. Somente através do distanciamento entre o poeta e seus amores (a poesia e a mulher) é possível que se preserve essencialmente aquilo que o move – a própria vida – e o conduz à arte:

*“Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j’ai gardé la forme et l’essence divine
Des mes amours décomposés!”*¹⁹⁴

Renunciando à função sublimadora, a poética baudelaireana colocara-se sob o signo da negação, conforme a análise de Hugo Friedrich.¹⁹⁵ Como, então, a representação poética – e extensivamente outras representações estéticas e simbólicas – poderá cumprir sua função socializadora sob as novas condições políticas e econômicas da sociedade capitalista burguesa?

A resposta “ao avesso” de Baudelaire, ao invés de ser uma renúncia radical ao mundo, recoloca os termos em que é possível conceber este mesmo mundo sob condições efetivamente modernas. Embora sua poesia não seja o objeto dessa investigação, vimos como ela se constituiu também sobre uma trilha aberta pela reflexão acerca do cômico. Assim, os paralelos já indicados até aqui continuam a auxiliar a delimitação da questão da caricatura.

O gênero caricatural floresce na situação específica da grande metrópole e, do mesmo modo que *Flores do Mal*, nutre-se dessa experiência, não mais abrigada sob o culto romântico da natureza, do qual resultava uma “poética trivial”, aceita pela burguesia, como argumenta Costa Lima. Agora, o poeta mistura-se à multidão e mergulha na solidão da cidade. Aí colhe os variados exemplos do heroísmo moderno, “flores” que exalam não a fraternidade entre os pares, mas o isolamento entre indivíduos comprometidos com a ética da

¹⁹⁴ BAUDELAIRE. C. *As flores do Mal*. Ivan Junqueira traduz assim a estrofe: “Então, querida, dize à carne que se arruína,/ Ao verme que te beija o rosto,/ Que eu preservei a forma e a substância divina/ De meu amor já decomposto!”, pp. 176-177.

¹⁹⁵ Cf. COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade*, pp. 95-96.

concorrência, da desconfiança, da desigualdade. A ambigüidade, a ironia e a incorporação do tema banal ou feio indiciam não um hiato entre o artista e o mundo concreto, mas a lacuna da própria sociabilidade capitalista.

A representação do *belo moral* ou do *moralmente verossímil* fazem a grandeza da arte cômica e, por extensão, da arte moderna, como tentamos apontar. A presença dessa motivação moral confirma-se num tema recorrente em Baudelaire: a hipocrisia.¹⁹⁶ É pela explicitação dessa idéia que o poeta justifica a admiração pela bonomia, pela sinceridade e pela empatia com que seus artistas preferidos – Delacroix, Goya, Daumier – tratam seus motivos. Suas criações resistem ao jogo “de aparentar uma sociabilidade que não existe”, e denunciam a “irmandade perversa” entre os indivíduos.

A moral que estabiliza a crítica e a poética baudelairianas obviamente já não era mais a moral esclarecida do século XVIII, sob cuja bandeira os iluministas combatiam o “governo imoral”, contrário à sociedade burguesa, como explica Koselleck.¹⁹⁷ Para diferenciar o modo como a caricatura fora pensada por Baudelaire, como uma representação ao mesmo tempo moral e artística, marcada por uma especial competência de dar voz à opinião pública, não aquela do senso comum, mas a que responderia pelo bom-senso, recorremos também a Habermas. O autor explica que, no Século das Luzes, tratava-se ainda de ampliar o princípio de publicidade enquanto tal:

“O modelo de uma *esfera pública politicamente ativa*, pretendendo a convergência da opinião pública com a razão, supõe como objetivamente possível, através da ordem natural ou, o que dá no mesmo, através de uma organização da sociedade rigorosamente orientada segundo o interesse geral, reduzir os conflitos de interesse e decisões burocráticas a um mínimo e, à medida que não totalmente inevitáveis, submetê-los a critérios confiáveis do julgamento público.”¹⁹⁸

Já o tema do século XIX, para Habermas, fora a ampliação do próprio público, e não do princípio da publicidade,:

¹⁹⁶ COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade*, p. 126.

¹⁹⁷ Koselleck explicita: “O ponto de partida moral acusava a autoridade estabelecida de constituir um partido, um grupo de pressão com ‘interesses particulares’ – nisso residia a idéia inicial da crítica que a sociedade exercia contra o detentor da autoridade do Estado – que não tem lugar no interior da totalidade moral da sociedade ... diante dos veredictos da crítica niveladora, o príncipe, na condição de representante de todos, torna-se o “partido contra todos”. KOSELLECK, H. *Crítica e crise*, p. 133.

¹⁹⁸ HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*, pp. 156-157.

“A auto-tematização da opinião pública – que mobilizara os debates iluministas – vai desaparecendo na mesma medida em que, com a prática do segredo dos gabinetes governamentais, escapa-lhe a finalidade polêmica, precisamente delimitada, e se torna a si mesma, até certo ponto, difusa.”¹⁹⁹

Quando o liberalismo econômico chega ao “seu apogeu, os seus representantes sócio-filosóficos já se vêm quase obrigados a condenar o princípio da esfera pública enquanto ainda a saudavam e festejavam,” escreve Habermas.²⁰⁰ Essa ambivalência encobria o conflito estrutural da sociedade e do qual ela mesma resulta.²⁰¹

A arte moral de que fala Baudelaire confronta-se com a situação descrita por Habermas. Quando o poeta escreve “Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!,”²⁰² coloca sob um julgamento irônico essa situação específica:

“...no centro financeiro que é Paris, as ascensões e quedas são iminentes; nestes anos de ‘restauração’ dos bons costumes, é preciso fingir que o amor ao dinheiro não prejudica a devoção à realeza e à religião... A dissociação suposta pela hipocrisia não é apenas do que fala em relação a seus destinatários, é também de si consigo mesma.”²⁰³

O alvo dessa ironia é a indiferença e a falta de solidariedade em que tanto o poeta como o leitor se vêm igualmente implicados, de modo análogo ao ridendo no riso, de que Baudelaire nos falara em seu ensaio sobre o cômico.

As séries caricaturais de Daumier aludem a todo o tipo de falsa honestidade, desvelam a convivência entre os burgueses, em favor de seus interesses financeiros e econômicos. As caricaturas estampam no jornal o segredo dos acertos

¹⁹⁹ HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*, p. 159.

²⁰⁰ Ibid., p. 156.

²⁰¹ Sob o liberalismo, “o império da opinião pública torna-se o império dos muitos e dos medíocres”, escreve Habermas. Ela se tornara um poder coercitivo, embora tivesse sido pensada, antes, com a possibilidade de liberar o cidadão da coerção. Tocqueville, que reconhecia o divórcio entre as necessidades do mundo e o que se discutia na tribuna, “também ... considera a opinião pública antes como coerção à conformidade do que como uma força da crítica”. Segundo Tocqueville, “a esfera pública ... nos povos democráticos ... impregna os ânimos através de uma poderosa pressão espiritual de todos sobre o entendimento individual”. Assim como Stuart Mill, também Tocqueville pensa ter chegado a época de considerar a opinião pública como uma força que, na melhor das hipóteses, pode servir como limitação aos poderes estatais, mas que, antes de mais nada, precisa ser ela mesma submetida a uma limitação mais efetiva.” Ibid., p. 160.

²⁰² BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*, p. 101.

²⁰³ COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade*, p. 127.

empresariais espúrios, dos acordos velados entre juizes, das decisões políticas dissimuladas pela demagogia da tribuna.

É sob o impacto do fracasso da Revolução de Fevereiro que Baudelaire constrói seus ensaios sobre os caricaturistas franceses e estrangeiros. O *ethos* que orienta suas lembranças sobre a época áurea da caricatura, entre 1830 e 1835, liga firmemente a qualidade artística dessas imagens à sua chama revolucionária original. Por sua natureza mesma – uma arte capaz de revelar, pela deformação humorada, a verdadeira essência do modelo – a caricatura fora o recurso mais eficaz no combate ao que era ocultado da opinião pública, na revelação dos segredos da política do Estado.

Por outro lado, “a hipocrisia tomada como traço de irmandade, resultava de imediato de sua posição ambígua quanto ao romantismo e, principalmente, quanto ao legado católico com que [Baudelaire] se educara,” escreve Costa Lima.²⁰⁴ O impasse, se podemos designar dessa forma, está claramente enunciado em *Da Essência do Riso*, que é também um exercício de superação das contradições entre esse legado e a visão de mundo do poeta. O riso deriva da Queda, sendo por isso satânico e humano, a orientação religiosa é aqui sucessivamente testada em todas as suas etapas: condenação, expiação, redenção ou cura. O mito cristão recebe uma interpretação desconcertante, uma vez que o autor deriva daí a possibilidade de uma grandeza exclusivamente humana, capaz de conter sua própria regeneração, a despeito de Deus, não pela consciência de Sua existência, mas pela salvação na existência propriamente humana, terrena e histórica.

O destaque que se desejou dar à questão do belo moral, através dos exemplos de Daumier e do diálogo que este estabelece, ora com Delacroix ora com Constantin Guys, foi útil para que verificássemos a função da caricatura num espaço reflexivo mais alargado: o da própria modernidade. Sobre o contraste entre Guys e Daumier, basta dizer que a *flânerie* e o *dédoublement* podem ser tomados como afinidades *metodológicas* entre estes artistas de extrações distintas. Nesse sentido, seguimos as observações de Argan quanto à idéia de belo em Baudelaire, como algo que deve ser buscado na parcela da sociedade que “se distingue da média, pondo-se acima não só da vulgaridade, mas também da moral comum”.

²⁰⁴ Ibid.

Esse é o ponto no qual convergem Guys, com seu “altivo desinteresse pelos aspectos negativos da realidade social” e Daumier, capaz de “realizar uma arte que tem como objeto a sociedade, e realiza-a não como espectador e sim como militante, mas ainda assim consegue fazer com que o belo nasça mesmo da representação das piores torpezas sociais”.²⁰⁵ Enquanto Guys tematizava a vida elegante da burguesia aristocrática parisiense, Daumier se interessava pelo crítica às injustiças e desigualdades sociais. A imaginação, a observação, a mnemotécnica, a rapidez na execução, de todas essas qualidades partilhavam ambos os artistas, que, igualmente, desenhavam e olhavam a multidão.

Tanto a idéia de comunhão com a multidão, que sobressai no estudo baudelairiano sobre a modernidade, quanto as criações que traduzem a percepção da dor moral, se iluminam com o entendimento da qualidade singular do cômico. Como resultado da Queda, o riso levava o homem à inevitável consciência de sua condição contraditória e dual no mundo: a essência do cômico é a própria impossibilidade de manter o sentimento de superioridade em relação ao outro. A sensibilidade específica do gênio moderno reflete-se na noção de *dédoublement*, definida no mesmo ensaio.

Para que possa melhor traduzir a intimidade com seu tema, o ator/artista esvazia-se e desdobra-se em outros, em benefício do seu público, que se vê refletido em cada criação. Esse reflexo deixara de ser contudo uma imitação da realidade. A experiência da modernidade origina uma forma de representação que retorna ao observador como “um espelho que pensa”:

“um espelho tão imenso quanto a multidão; 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”.²⁰⁶

O “caleidoscópio dotado de consciência” é a metáfora para a nova possibilidade de solidarização que tem lugar na vida moderna, cujo heroísmo e cuja beleza múltipla e ambígua se oferecem aos artistas aptos a compreendê-los. Como Baudelaire afirmara em 1846, existia agora uma “beleza nova e particular,

²⁰⁵ ARGAN, G.C., *Arte moderna*, pp. 68-70.

²⁰⁶ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. *O pintor da vida moderna*, p. 21.

que não é nem de Aquiles nem de Agamenon”.²⁰⁷ Ela se apresenta em tudo o quanto é incomum, lábil, extraordinário; em tudo o que excede ao *juste milieu*. Ela pode ser entendida dentro da perspectiva hiperbólica da própria caricatura.

A resposta a essa indagação, acreditamos, está no próprio entendimento do belo moderno, em que o eterno e o histórico se apresentam simultaneamente na obra. Hoffmann, por exemplo, realiza o caricatural, entendido como grotesco, justamente por iluminar o real através do sobrenatural, intensificando a função moral da obra. Se, do ponto de vista artístico, o grotesco é uma criação, cuja “legitimação não pode ser extraída do senso comum,”²⁰⁸ nem por isso deixa de radicar na realidade. Nele, a fusão entre moral e arte, filosofia e criação, materializa-se através das combinações particulares produzidas pela inteligência e pela vontade do verdadeiro artista, e reforçadas no efeito produzido sobre o público.

Através da investigação dessa arte “satânica e profundamente humana”, Baudelaire estabelece os elementos filosóficos e formais que serão reencontrados na sua teoria “racional e histórica” do belo. Os pares absoluto/significativo, categorias do cômico, e artístico/histórico, categorias da dupla natureza da arte, retomam o que já fora anunciado em 1846, em *Do heroísmo da vida moderna*:

“Todas as coisas belas contém, como todos os fenômenos possíveis, qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório, de absoluto e de particular. A beleza absoluta e eterna não existe, ou melhor, existe apenas como uma abstração depurada da superfície geral das diversas belezas. O elemento particular de cada beleza vem das paixões, e como temos nossas paixões particulares, temos nossa própria beleza.”²⁰⁹

Significativamente, como já se assinalou, Baudelaire não comenta a Revolução de 1830, mas faz de seu elogio à produção caricatural uma tomada indireta de posição política. Quando escreve *Quelques caricaturistes français*, estava declaradamente desiludido com o socialismo, após o malogro de 1848. Assim, não é por acaso que constata a quantidade e a qualidade da produção da primeira fase, dando a entender, como ressalta Michele Hannoosh, que a

²⁰⁷ BAUDELAIRE, C. De l'héroïsme de la vie moderne. *Critique d'art*, p. 156.

²⁰⁸ Id., Da essência do riso, p. 39.

²⁰⁹ Id., *Critique d'art*, p. 153.

inspiração devia-se, naquele momento, a autenticidade do sentimento patriótico dos artistas.

À *comédia satânica* dos anos de 1830 seguiu-se, como vimos, a *comédia de costumes*, única forma de representação capaz de erguer-se sobre a mediocridade da nova leva de caricaturas que apenas palidamente evocavam as paixões políticas de outrora. O paralelo entre o político e o estético, nos termos de Baudelaire, opõe a arte “verdadeira” de 1830 aos clichês revolucionários de 1848.

O ponto nos interessa na medida em que evidencia a radicalização da postura estético-moral de Baudelaire e sua opção por uma arte que possa dizer enfaticamente de seu investimento contra o clichê artístico, contra a retórica hipócrita à direita ou à esquerda. A importância dada por Baudelaire a Daumier nos dois momentos – da *comédia satânica* e da *comédia humana*, é uma escolha que visa combater tudo o que então associa-se ao mau-gosto e à mentalidade estreita que se abrigam sob a qualificação de burguês, como explica Argan. Para o historiador da arte italiano, o público que Baudelaire tem em mente é “o verdadeiro aristocrata do espírito”, o artista, deve, por isso, elevar-se sobre o senso comum e guiar a sociedade: rejeitando tudo o que é repetição, hábito, convenção, tédio e conformidade ao gosto da média, ele saberá [então] ser novo, despreconceituoso, brilhante, emotivo, inventivo.”²¹⁰

O que está em jogo com Daumier, seguindo uma vez mais a análise de Argan é o fato de que Daumier teria sido o primeiro artista

“a fundar a arte sobre um interesse político (vendo na política a forma moderna da moral). O primeiro a se valer de um meio de comunicação de massa, a imprensa, para com a arte influir sobre o comportamento social ... a imagem não é a representação ou a narração de um fato, e sim o juízo que se tece sobre ele.”²¹¹

A valorização de produções em que se revelam a generosidade, a honestidade e a simplicidade do artista é, portanto, a valorização de um belo moral que possa fazer frente à hipocrisia em que se via mergulhada a sociedade. Guiando as ações e as convicções, a caricatura emancipara-se esteticamente e politicamente, e em lugar de ser um recurso auxiliar corretivo, que deveria ser controlado, passa a ocupar um lugar central como possibilidade de realizar uma

²¹⁰ ARGAN, G.C. *Arte moderna*, pp. 68-69.

experimentação efetivamente moderna sem ser uma experiência de evasão da realidade na direção do fabuloso ou do idealizado. A conceituação baudelairiana seria decisiva para que a modernidade, também por sua via caricatural, se liberasse do mito do progresso inexorável e anunciasse uma possibilidade de representação ainda marcada por uma crença na conciliação com o real, ainda que ambígua e contraditória, das forças em ação no mundo. Uma possibilidade de desfecho se anuncia, e não é sublime ou ideal. É um percurso possível desde a Queda até a autoconsciência humana de sua integral implicação no mundo.

²¹¹ ARGAN, G.C. *Arte moderna*, p. 64.