

O PINTOR DA VIDA MODERNA¹

I

O BELO, A MODA E A FELICIDADE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

O CROQUI DE COSTUMES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

A MODERNIDADE

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

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

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

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

Em semelhante matéria, seria fácil e mesmo legítimo raciocinar *a priori*. A correlação perpétua do que chamamos *alma* com o que chamamos *corpo* explica perfeitamente como tudo o que é material ou emanção do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém. Se um pintor paciente e minucioso, mas dotado de imaginação medíocre, em vez de pintar uma cortesã do tempo presente, *inspira-se* (é a expressão consagrada) em uma cortesã de Ticiano ou de Rafael, é muito provável que fará uma obra falsa, ambígua e obscura. O estudo de uma obra-prima daquela época e daquele gênero não lhe ensinará nem a atitude, nem o olhar, nem o

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

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

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

V

A ARTE MNEMÔNICA

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

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

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

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

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

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

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

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

VI

OS ANAIS DA GUERRA

A Bulgária, a Turquia, a Criméia e a Espanha foram grandes festas para os olhos de C. G., ou melhor, para os olhos do artista imaginário que convenciamos chamar de C. G.; pois lembro-me de vez em quando que prometi a mim mesmo, para tranquilizar ainda mais sua modéstia, supor que ele não existe. Compulsei os arquivos da guerra do Oriente (campos de batalha juncados de restos mortais, carroças de materiais, embarques de gado e de cavalos), quadros vivos e surpreendentes, decalcados da própria vida, elementos de um pitoresco precioso que muitos pintores famosos, colocados nas mesmas circunstâncias, teriam negligenciado imprudentemente; no entanto, destes excluirei naturalmente Horace Vernet, verdadeiro jornalista em vez de pintor essencial, com quem C. G., artista mais delicado, tem afinidades visíveis, se quisermos considerá-lo apenas como arquivista da vida. Posso afirmar que nenhum diário, nenhum relato escrito, nenhum livro exprime tão bem, em todos os seus detalhes dolorosos e em sua sinistra amplitude, a grande epopéia da guerra da Criméia. O olhar vagueia sucessivamente pelas margens do Danúbio, pelas margens do Bósforo, pelo cabo Kerson, pela planície de Balaklava, pelos campos de Inkermann, pelos acampamentos ingleses, franceses, turcos e piemonteses, pelas ruas de Constantinopla, pelos hospitais e por todas as solenidades religiosas e militares.

Uma das composições que mais se gravaram em meu espírito é a *Con-sagração de um cemitério em Scutari pelo bispo de Gibraltar*. O caráter pitoresco da cena, que consiste no contraste da natureza oriental circundante com as atitudes e os uniformes ocidentais da assistência, é expresso de maneira fascinante, sugestiva e cheia de fantasia. Os soldados e oficiais têm esses ares indelévels de *gentlemen*, resolutos e discretos, que os distinguem até o fim do mundo, até nas guarnições da colônia do Cabo e nas feitorias da Índia: os pastores ingleses lembram vagamente meirinhos ou agentes de câmbio que tivessem vestido barrete e cabeção.

Aqui estamos em Schumla, nas propriedades de Omar Paxá: hospitalidade turca, cachimbos e café; todos os visitantes estão acomodados em divãs, ajustando em seus lábios cachimbos longos como sarabatanas, cujos forninhos repousam a seus pés. Aqui, os *Curdos em Scutari*, tropas estranhas cujo aspecto faz pensar em uma invasão de hordas bárbaras; ali, soldados turcos, não menos peculiares com seus oficiais europeus, húngaros

ou poloneses, cuja fisionomia de dândis contrasta estranhamente com o caráter barroicamente¹¹ oriental de seus soldados.

Vejo um desenho magnífico em que se ergue uma única personagem, grande, robusta, com ar ao mesmo tempo pensativo, despreocupado e audacioso; grandes botas lhe chegam acima dos joelhos; seu uniforme militar está escondido sob pesado e largo casaco completamente abotoado; através da fumaça do charuto, ela perscruta o horizonte sinistro e brumoso; um dos braços feridos é sustentado por uma gravata servindo de tipóia. Embaixo, leio estas palavras rabiscadas a lápis: *Canrobert on the battle field of Inkermann. Taken on the spot.*¹²

Quem é esse cavaleiro, de bigodes brancos, com uma fisionomia tão intensamente desenhada, que, com a cabeça erguida, dá a impressão de sorver a terrível poesia de um campo de batalha, enquanto seu cavalo, fajeando a terra, procura um caminho entre os cadáveres amontoados, pernas para o ar, faces crispadas, em estranhas atitudes? Embaixo do desenho, num canto, pode-se ler estas palavras: *Myself at Inkermann.*¹³

Entrevejo Baraguay-d'Hilliers, com o comandante-em-chefe do exército otomano passando em revista a artilharia em Bechichtash. Raramente vi um retrato militar mais verossímil, burilado por mão mais arrojada e inteligente.

Um nome, sinistramente ilustre após os desastres da Síria,¹⁴ aparece à minha vista: *Achmet Paxá, general-de-exército em Kalafat, diante de sua tenda, com seu estado-maior, recebendo a apresentação de dois oficiais europeus*. Apesar do volume de sua pança turca, Achmet Paxá tem, na atitude e no rosto, o grande ar aristocrático que geralmente pertence às raças dominadoras.

A batalha de Balaklava¹⁵ aparece várias vezes nessa curiosa coletânea, e em diferentes aspectos. Entre os mais surpreendentes, eis a lendária carga da cavalaria cantada pela trombeta heróica de Alfred Tennyson, poeta da rainha: uma multidão de cavaleiros se precipita numa velocidade prodigiosa em direção ao horizonte, entre as pesadas nuvens da artilharia. Ao fundo, a paisagem é cortada por uma linha de colinas verdejantes.

De vez em quando, quadros religiosos repousam o olhar entristecido por todo esse caos de pólvora e turbulências mortíferas. No meio dos soldados ingleses de diferentes armas, entre os quais se sobressai o pitoresco uniforme dos escoceses de saia, um pastor anglicano lê o ofício do domingo; três tambores, o primeiro apoiado sobre os outros dois, lhe servem de púlpito.

Na verdade, é difícil traduzir unicamente através de palavras esse poema composto de mil croquis, tão imenso e complexo, e exprimir a exaltação que se desprende de todo esse pitoresco coligido, freqüentemente doloroso, mas jamais lacrimante, em algumas centenas de páginas, cujas máculas e ranhuras testemunham, a seu modo, a perturbação e o tumulto

em meio dos quais o artista registrava suas lembranças do dia. À tardinha, o correio levava para Londres as notas e desenhos de C. G.; e muitas vezes este entregava ao correio mais de dez croquis improvisados em papel *pelure*, aguardados impacientemente pelos gravadores e assinantes do jornal.

Ora são retratados os hospitais ambulantes onde a própria atmosfera parece doente, triste e pesada, onde cada leito contém uma dor; ora é o hospital de Péra, onde vejo, conversando com duas irmãs de caridade, altas, pálidas e rígidas como figuras de Le Sueur, um visitante vestido com desleixo, designado por esta estranha legenda: *My humble self*.¹⁶ Agora, em veredas ásperas e sinuosas, juncadas de restos de um combate já antigo, seguem lentamente alguns animais, mulas, asnos ou cavalos, que carregam nos flancos, em dois grosseiros assentos, alguns feridos lívidos e inertes. Na copiosa neve, camelos de peitoril majestoso, cabeça erguida, conduzidos por tártaros, arrastam provisões ou munições de várias espécies: é todo um universo guerreiro, vivo, atarefado e silencioso; são acampamentos, bazares, onde se expõem amostras de todas as mercadorias, espécies de cidades bárbaras improvisadas para o momento. Nesses acampamentos, nesses caminhos pedregosos ou nevados, nesses desfiladeiros, circulam uniformes de várias nações, mais ou menos deteriorados pela guerra ou alterados pela adjunção de volumosas peliças e calçados pesados.

É pena que este álbum, espalhado agora por vários lugares e cujas páginas preciosas foram retidas pelos gravadores encarregados de traduzi-las ou pelos redatores do *Illustrated London News*, não tenha caído sob os olhos do imperador. Imagino que Sua Majestade teria examinado com complacência e não sem certo enternecimento os feitos e os gestos de seus soldados, todos expressos minuciosamente, dia a dia, desde as ações mais extraordinárias até as tarefas mais triviais da vida, por essa mão de soldado-artista, tão firme e inteligente.

VII

POMPAS E SOLENIDADES

A Turquia forneceu igualmente ao nosso caro C. G. admiráveis motivos de composições: as festas do Baïram,¹⁷ esplendores profundos e cintilantes, ao fundo das quais aparece, como um sol pálido, o tédio permanente do sultão defunto: alinhados à esquerda do soberano, todos os oficiais da ordem civil; à sua direita, todos os da ordem militar, o primeiro deles Said Paxá, o sultão do Egito, então em Constantinopla; cortejos e pompas solenes desfilam em direção à pequena mesquita próxima do palácio, e, no meio dessas massas, funcionários turcos, verdadeiras caricaturas de decadência, esmagando seus magníficos cavalos sob o peso de uma obesidade fantástica; as pesadas viaturas compactas, espécies de carruagens à laus

XIV, douradas e adornadas pelo capricho oriental, das quais surgem, às vezes, olhares curiosamente femininos, no estrito intervalo que as faixas de musselina grudadas no rosto deixam aos olhos; as danças frenéticas dos bailarinos do *terceiro sexo*¹⁸ (jamais a expressão burlesca de Balzac foi mais aplicável do que no caso presente, pois, sob a palpitação daquelas refulgências tremulantes, sob a agitação daquelas amplas roupas, sob aquela ardente maquiagem das faces, olhos e sobrancelhas, naqueles gestos histéricos e convulsivos, naquelas longas cabeleiras esvoaçando na cintura, seria difícil, para não dizer impossível, adivinhar a virilidade); e, finalmente, as mulheres galantes (se contudo se pode pronunciar a palavra galanteria a propósito do Oriente), geralmente compostas de húngaras, valáquias, judias, polonesas, gregas e armênias, já que, num governo despótico, são as raças oprimidas, e entre estas sobretudo as fadadas ao maior sofrimento, que fornecem mais contingentes à prostituição. Algumas dessas mulheres conservaram os trajes nacionais, os jalecos de mangas curtas bordados, as echarpes sinuosas, as calças largas, as babuchas dobradas, as musselinas listradas ou lameladas, e todo o ouropel do país natal; as outras, e são as mais numerosas, adotaram o signo mais peculiar da civilização, que para a mulher invariavelmente é a crinolina, conservando, no entanto, numa parte do traje, uma leve recordação característica do Oriente, se bem dêem a impressão de parisienses que estivessem fantasiadas.

C. G. pinta admiravelmente o fausto das cenas oficiais, das pompas e solenidades nacionais, não de modo frio e didático, como os pintores que vêem nessas obras apenas fardos lucrativos, mas com todo o ardor de um homem apaixonado pelo espaço, pela perspectiva, pela luz que envolve ou explode e se fixa em gotas ou em centelhas nas asperezas dos uniformes e dos trajes de corte. A *feira comemorativa da Independência na catedral de Atenas* oferece um curioso exemplo desse talento. Todas essas pequenas personagens, cada qual no seu devido lugar, tornam mais profundo o espaço que as contém. A catedral é imensa e decorada com tapeçarias solenes. O rei Oto e a rainha, em pé sobre um estrado, vestem o costume tradicional, que trajam com uma naturalidade maravilhosa, como para dar testemunho da sinceridade de sua adoção e do mais refinado patriotismo helênico. A cintura do rei está cingida como a do mais garrido combatente, e sua saia alarga-se com todo o exagero do dandismo nacional. Diante deles, caminha o patriarca, um ancião de costas curvadas, grande barba branca, cujos pequenos olhos são protegidos por óculos verdes, que traz em todo o ser os sinais de uma consumada fleuma oriental. Todas as personagens que povoam essa composição são retratos, e um dos mais curiosos, pela estranheza de sua fisionomia tão pouco helênica quanto possível, é o de uma dama alemã, postada ao lado da rainha e fazendo parte de seu serviço.

Nas coleções de C. G. encontra-se freqüentemente o imperador dos franceses, cuja figura ele soube reduzir, sem prejuízo da verossimilhança, a um croqui infalível, executado com a segurança de uma rubrica. Ora o imperador passa tropas em revista, galopando e acompanhado por oficiais cujos traços são facilmente reconhecíveis, ou por príncipes estrangeiros, europeus, asiáticos ou africanos, a quem presta, por assim dizer, as honras de Paris. Outras vezes o vemos imóvel, montado num cavalo cujos pés são tão firmes quanto os quatro pés de uma mesa, tendo à sua esquerda a imperatriz em trajes de amazona e, à sua direita, o pequeno príncipe imperial, usando um barrete de pele e mantendo-se com porte militar sobre um cavaleiro erigido como os pôneis que os artistas ingleses costumam colocar em suas paisagens; algumas vezes sumindo nas alamedas do Bois de Boulogne num turbilhão de luz e de poeira; outras vezes, caminhando lentamente sob as aclamações do *faubourg* Saint-Antoine. Uma dessas aquarelas me fascinou particularmente por seu caráter feérico. Na extremidade de um camarote, de uma riqueza pesada e principesca, a imperatriz aparece numa atitude tranqüila e repousada; o imperador curva-se ligeiramente, como que para melhor apreciar o teatro; embaixo, dois soldados da guarda imperial, em pé, numa imobilidade militar e quase hierática, recebem sobre os brilhantes uniformes os reflexos da ribalta. Atrás da faixa de luz, na atmosfera ideal do palco, os atores cantam, declamam, gesticulam harmoniosamente; do outro lado estende-se um abismo de luz vaga, um espaço circular cheio de figuras humanas em todos os andares: é o esplendor e o público.

Os movimentos populares, os clubes e as solenidades de 1848 forneceram igualmente a C. G. uma série de composições pitorescas, a maior parte delas gravada pelo *Illustrated London News*. Há alguns anos, depois de uma estada na Espanha, muito profícua para seu talento, C. G. compôs também um álbum do mesmo gênero, do qual vi apenas alguns fragmentos. A displicência com a qual ele dá ou empresta seus desenhos muitas vezes o expõe a perdas irreparáveis.¹⁹

VIII O MILITAR

Para definir uma vez mais o gênero de temas preferido pelo artista, afirmaremos que é a *pompa da vida*, tal como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado, a pompa da vida militar, da vida elegante, da vida galante. Nosso observador está sempre infalivelmente a postos em toda parte onde fluem os desejos profundos e impetuosos, os Orinocos do coração humano, a guerra, o amor e o jogo; em toda parte onde se agitam as festas e as ficções que representam esses grandes elementos da felicidade e do infortúnio. Mas ele mostra uma predileção muito acentuada pelo militar,

pelo soldado, e acredito que essa propensão se deve não somente às virtudes e qualidades que passam forçosamente da alma do guerreiro para sua atitude e seu rosto, como também ao paramento vistoso com que sua profissão o reveste. Paul de Molènes escreveu algumas páginas tão encantadoras quanto sensatas sobre a coqueteria militar e sobre o sentido moral da indumentária cintilante com que todos os governos se comprazem em vestir suas tropas. C. G. assinaria de bom grado essas linhas.

Já falamos do idiotismo²⁰ da beleza particular de cada época e observamos que cada século possuía, por assim dizer, sua graça particular. Pode-se aplicar a mesma observação às profissões; cada qual extrai sua beleza exterior das leis morais a que está submetida. Em algumas, essa beleza será marcada pela energia; em outras, trará os sinais visíveis do ócio. É como o emblema do caráter, a inscrição da fatalidade. O militar, considerado em sua generalidade, tem sua beleza, como o dândi e a mulher galante a têm, com um gosto essencialmente diferente. Alguns acharão natural que eu negligencie as profissões em que um exercício exclusivo e violento deforma os músculos e marca o rosto com um sinal de servidão. Acostumado às surpresas, o militar raramente se surpreende. Então, nesse caso, o sinal particular da beleza será uma despreocupação marcial, mescla singular de placidez e de audácia; é uma beleza que decorre da necessidade de estar pronto para morrer a cada minuto. Mas o semblante do militar ideal deverá trazer a marca de uma grande simplicidade; pois, vivendo em comunidade como os monges e os estudantes, habituados a se descarregarem das preocupações quotidianas da vida a respeito de uma paternidade abstrata, os soldados são, em muitos aspectos, tão ingênuos como as crianças; e, como elas, estando o dever cumprido, divertem-se com facilidade e preferem as diversões violentas. Acredito não estar exagerando ao afirmar que todas essas considerações morais brotam naturalmente dos croquis e das aquarelas de C. G. Deles nenhum tipo militar está ausente e todos foram captados com uma espécie de alegria entusiasta: o velho oficial de infantaria, sério e triste, mortificando o cavalo com sua obesidade; o belo oficial de estado-maior, uniforme cintado, meneando os ombros, curvando-se sem timidez sobre a poltrona das senhoras, e que, visto de costas, evoca os insetos mais esbeltos e elegantes; o zuavo e o atirador, que manifestam em seu porte um excessivo caráter de audácia e independência, e como que um sentimento mais vivo de responsabilidade pessoal; a desenvoltura ágil e alegre da cavalaria ligeira; a fisionomia vagamente professoral e acadêmica dos corpos especiais, como a artilharia e a engenharia, freqüentemente confirmada pelo aparato pouco guerreiro dos óculos: nenhum desses modelos, nenhum desses matizes é negligenciado, e todos são sintetizados, definidos com o mesmo amor e o mesmo espírito.

Tenho neste momento diante dos olhos uma dessas composições de aspecto geral verdadeiramente heróico, que representa a frente de uma colu-

na de infantaria; talvez esses homens estejam acabando de voltar da Itália e tenham feito uma parada nos bulevares face ao entusiasmo da multidão; talvez acabem de realizar uma longa marcha pelas estradas da Lombardia; não sei. O que é visível, plenamente inteligível, é o caráter firme, audacioso, mesmo em sua tranquilidade, de todos esses rostos crestados pelo sol, pela chuva e pelo vento.

Eis a uniformidade de expressão gerada pela obediência e pelas dores suportadas em comum, o ar resignado da coragem testada pelas longas fadigas. As calças arregaçadas e presas nas polainas, os capotes manchados de poeira, vagamente desbotados, todo o equipamento, enfim, assumiu ele próprio a indestrutível fisionomia dos seres que vêm de longe e viveram estranhas aventuras. É possível dizer que todos esses homens estão mais solidamente apoiados nos quadris, mais firmemente instalados sobre os pés, manifestando mais firmeza do que são capazes os outros homens. Se Charlet²¹ — que sempre buscou esse tipo de beleza e tantas vezes o encontrou — tivesse visto esse desenho, teria ficado singularmente impressionado.

IX O DÂNDI

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. O dandismo é uma instituição vaga tão estranha quanto ao próprio duelo; muito antiga, já que César, Catilina e Alcibiades nos deram alguns modelos brilhantes; generalizada, já que Chateaubriand a encontrou nas florestas e à beira dos lagos do Novo Mundo. O dandismo, instituição à margem das leis, tem leis rigorosas a que são estritamente submetidos todos os seus adeptos, quaisquer que forem, aliás, a audácia e a independência de seu caráter.

Os romancistas ingleses, mais do que outros, cultivaram o romance de *high life*, e os franceses, que — como Custine²² — quiseram escrever especialmente romances de amor, tiveram o cuidado, de início e muito judiciosamente, de dotar suas personagens de fortunas bastante consideráveis para pagarem sem hesitação todas as suas fantasias; em seguida, dispensaram-nas de qualquer profissão. Esses seres não têm outra ocupação senão cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Possuem, a seu bel-prazer e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. Infelizmente é bem verdade que, sem tempo e dinheiro, o amor não pode ser mais do que uma orgia de

plebeu ou o cumprimento de um dever conjugal. Em vez da fantasia ardente ou sonhadora, torna-se uma repugnante *utilidade*.

Se falo de amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos. Mas o dândi não visa ao amor como um fim em si. Se me referi ao dinheiro, é porque o dinheiro é indispensável aos que cultuam as próprias paixões; mas o dândi não aspira ao dinheiro como a uma coisa essencial; um crédito ilimitado poderia lhe bastar: ele deixa essa grosseira paixão aos vulgares mortais. O dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Por isso, a seus olhos ávidos antes de tudo por *distinção*, a perfeição da indumentária consiste na simplicidade absoluta, o que é, efetivamente, a melhor maneira de se distinguir. Que é, pois, essa paixão que, transformada em doutrina, conquistou adeptos dominadores, essa instituição sem leis escritas, que formou uma casta tão ativa? É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo, que pode sobreviver, inclusive, a tudo a que chamamos ilusões. É o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado. Um dândi pode ser um homem entediado, pode ser um homem que sofre; mas, neste último caso, ele sorrirá como o Lacedemônio mordido pela raposa.

Vê-se que, sob certos aspectos, o dandismo assemelha-se ao espiritualismo e ao estoicismo. Mas um dândi nunca pode ser um homem vulgar. Se cometesse um crime, talvez não se degradasse; mas, se esse crime tivesse uma causa trivial, a desonra seria irreparável. Que o leitor não se escandalize com essa gravidade no frívolo, que se lembre de que há uma grandeza em todas as loucuras, uma força em todos os excessos. Estranho espiritualismo! Para os que são ao mesmo tempo seus sacerdotes e suas vítimas, todas as condições materiais complexas a que se submetem, desde o traje impecável a qualquer hora do dia e da noite até as proezas mais perigosas do esporte, não passam de uma ginástica apta a fortificar a vontade e a disciplinar a alma. Na verdade, eu não estava totalmente errado ao considerar o dandismo como uma espécie de religião. A regra monástica mais rigorosa, a ordem irresistível do *Velho da Montanha*, que recomendava o suicídio a seus discípulos inebriados, não eram mais despóticas nem mais obedecidas do que essa doutrina da elegância e da originalidade, que impõe igualmente a seus ambiciosos e humildes seguidores — homens muitas vezes cheios de ardor, de paixão, de coragem e de energia contida — a fórmula terrível: *Perinde ac cadaver!*²³

Mesmo que esses homens sejam chamados indiferentemente de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade. Disso resulta, nos dândis, a atitude altiva de casta, provocante inclusive em sua frieza. O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências; e o tipo de dândi encontrado pelo viajante na América do Norte não invalida de forma alguma esta idéia: pois nada impede de se supor que as tribos a que chamamos de *selvagens* sejam os resquícios de grandes civilizações desaparecidas. O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia. Mas infelizmente a maré montante da democracia, que invade tudo e que tudo nivela, afoga dia a dia esses últimos representantes do orgulho humano e despeja vagas de esquecimento sobre os vestígios desses prodigiosos mirmídeos. Na França, os dândis tornam-se cada vez mais raros, enquanto entre nossos vizinhos, na Inglaterra, o estado social e a constituição (a verdadeira constituição, a que se exprime pelos costumes) deixarão por muito tempo ainda um lugar aos herdeiros de Sheridan, de Brummel e de Byron, se por acaso surgirem alguns que sejam dignos deles.

O que pôde parecer ao leitor uma digressão, na verdade não chega a sê-lo. As considerações e os devaneios morais que sugerem os desenhos de um artista são, em muitos casos, a melhor tradução que o crítico possa fazer deles; as sugestões fazem parte de uma idéia-mãe, e, mostrando-as sucessivamente, pode-se levá-la a emergir. Será preciso dizer que C. G., quando desenha um de seus dândis, dá-lhe sempre seu caráter histórico, até mesmo lendário, ousaria dizer, se não se tratasse da época presente e de coisas consideradas geralmente como levianas? É justamente essa leveza de atitudes, essa segurança nas maneiras, essa simplicidade no ar de dominação, esse modo de vestir uma casaca e de conduzir um cavalo, essas atitudes sempre calmas, mas revelando força, que nos fazem pensar, quando nosso olhar descobre um desses seres privilegiados em quem o belo e o temível se confundem tão misteriosamente: “Aqui talvez esteja um homem rico, mas, com maior probabilidade, um Hércules sem emprego.”

O tipo da beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia — mas não quer — se propagar. É o que essas imagens expressam com perfeição.

X

A MULHER

O ser que é, para a maioria dos homens, a fonte das mais vivas e mesmo — admitamo-lo para a vergonha das volúpias filosóficas — dos mais duradouros prazeres; o ser para o qual, ou em benefício do qual, tendem todos os seus esforços; esse ser terrível e incomunicável como Deus (com a diferença de que o infinito não se comunica porque cegaria ou esmagaria o finito, enquanto o ser de que falamos só é incompreensível por nada ter a comunicar, talvez); esse ser em quem Joseph de Maistre via *um belo animal* cujos encantos alegravam e tornavam mais fácil o jogo sério da política,²⁴ para quem e por meio de quem se fazem e se desfazem as fortunas, para quem, mas sobretudo *devido a quem* os artistas e os poetas compõem suas jóias mais delicadas; de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes; a mulher, numa palavra, não é somente para o artista em geral, e para C. G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares. Não é, digo eu, um animal cujos membros, corretamente reunidos, fornecem um perfeito exemplo de harmonia; não é sequer o tipo de beleza pura, tal como pode sonhá-lo o escultor nas suas mais severas meditações; não, isso não seria ainda suficiente para explicar seu misterioso e complexo fascínio. Winckelmann e Rafael não nos são de nenhuma utilidade aqui; e estou persuadido de que C. G., apesar de toda a extensão de sua inteligência (que se diga isto sem ofendê-lo), desprezaria uma obra da estatuária antiga se tivesse que perder por isso a ocasião de saborear um retrato de Reynolds ou de Lawrence. Tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar sua beleza, faz parte dela própria; e os artistas que se dedicaram particularmente ao estudo desse ser enigmático adoram finalmente tanto o *mundus muliebris* quanto a própria mulher. A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envol-

ve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? Que homem, na rua, no teatro, no bosque, não fruiu, da maneira mais desinteressada possível, de um vestuário inteligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível? Parece-me que esta é a ocasião de retomar certas questões relativas à moda e aos adereços, que apenas indiquei no começo deste estudo, e de vingar a arte do vestir das calúnias ineptas com que a atormentam certos amantes muito equívocos da natureza.

XI

ELOGIO DA MAQUIAGEM

Há uma canção, tão trivial e inepta que não se deveria citá-la num trabalho com algumas pretensões de seriedade, mas que traduz muito bem, em estilo burlesco, a estética das pessoas que não pensam. *A natureza embeleza a beleza!* É presumível que, se o poeta pudesse falar em francês, teria dito: *A simplicidade embeleza a beleza!*, o que equivale a esta verdade, de um gênero completamente inesperado: *O nada embeleza aquilo que é.*

A maior parte dos erros relativos ao belo nasce da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. Naquele tempo a natureza foi tomada como base, fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis. A negação do pecado original contribuiu em boa parte para a cegueira geral daquela época. Se todavia consentirmos em nos referir simplesmente aos fatos visíveis, à experiência de todas as épocas e à *Gazette des Tribunaux*, veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, ou seja, que ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer e a se defender, 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; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. É a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas a voz de nosso interesse) manda abatê-los. Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o ani-

mal humano hauriu no ventre na mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram 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. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo quanto digo da natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora, se pode transpor para a ordem do belo. Assim, sou levado a considerar os adereços como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana. As raças que nossa civilização, confusa e pervertida, trata com naturalidade de selvagens, com um orgulho e uma enfatuação absolutamente risíveis, compreenderam, tanto quanto a criança, a alta espiritualidade da indumentária. O selvagem e o *bebê* provam — por sua aspiração ingênua em relação a tudo o que é brilhante, às plumagens multicores, aos tecidos cintilantes, à majestade superlativa das formas artificiais — sua aversão pelo real, e testemunham, dessa forma, à sua revelia, a imaterialidade de sua alma. Ai daquele que, como Luís XV (que foi não o produto de uma verdadeira civilização, mas de uma recorrência de barbárie), leva a depravação ao ponto de apreciar apenas a *simples natureza!**

A moda deve ser, pois, considerada como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza. Assim, observou-se judiciosamente (sem se descobrir a razão) que toda as modas são encantadoras, ou seja, relativamente encantadoras, cada uma sendo um esforço novo, mais ou menos bem-sucedido, em direção ao belo, uma aproximação qualquer a um ideal cujo desejo lisonjeia incessantemente o espírito humano insatisfeito. Mas, para serem verdadeiramente apreciadas, as modas não devem ser consideradas como coisas mortas; seria o mesmo que admirar os trapos pendurados, frouxos e inertes como a pele de são Bartolomeu,²⁵ no armário de um vendedor de roupas usadas. É preciso imaginá-los vitalizados, vivificados pelas belas mulheres que os vestiam. Somente assim compreenderemos seu sentido e espírito. Se, por conseguinte, o aforismo *Todas as modas são encantadoras* o escandaliza como excessivamente absoluto, diga e estará certo de não se enganar: todas foram legitimamente encantadoras.

A mulher está perfeitamente em seu direito e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se em parecer mágica e sobrenatural; é preciso que des-

* Sabe-se que a sra. Dubarry, quando queria evitar receber o rei, tinha o cuidado de passar ruído. Era um sinal suficiente. Ela fechava assim a sua porta: era embelezando-se que evitava o real discípulo da natureza. (N. do A.)

perfeição e que fascine; ídolo, deve dourar-se para ser adorada. Deve, pois, colher em todas as artes os meios para elevar-se acima da natureza para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos. Pouco importa que a astúcia e o artifício sejam conhecidos de todos, se o sucesso está assegurado e o efeito é sempre irresistível. O artista-filósofo encontrará facilmente nessas considerações a legitimação de todas as práticas empregadas em todos os tempos pelas mulheres para consolidarem e divinizarem, por assim dizer, sua frágil beleza. O catálogo dessas práticas seria inumerável; mas, para nos limitarmos àquilo que nossa época chama vulgarmente de *maquiagem*, quem não vê que o uso do pó-de-arroz, tão tola e anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior? Quanto ao preto artificial que circunda o olho e ao vermelho que marca a parte superior da face, embora o uso provenha do mesmo princípio, da necessidade de suplantar a natureza, o resultado deve satisfazer a uma necessidade completamente oposta. O vermelho e o preto representam a vida, uma vida sobrenatural e excessiva; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e singular, dá aos olhos uma aparência mais decidida de janela aberta para o infinito; o vermelho, que inflama as maçãs do rosto, aumenta ainda a claridade da pupila e acrescenta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa.

Assim, se sou bem compreendido, a pintura do rosto não deve ser usada com a intenção vulgar, inconfessável, de imitar a bela natureza e de rivalizar com a juventude. Aliás, observou-se que o artifício não embelezava a feiúra e só podia servir à beleza. Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza? A maquiagem não tem por que se dissimular nem por que evitar se entrever; pode, ao contrário, exhibir-se, se não com afetação, ao menos com uma espécie de candura.

Àqueles a quem uma pesada gravidade impede buscar o belo mesmo em suas mais minuciosas manifestações, autorizo de boa vontade a rirem de minhas reflexões e a assinalarem nelas a pueril solenidade; nada em seus julgamentos austeros me afeta; contento-me em me remeter aos verdadeiros artistas, assim como às mulheres que receberam ao nascer uma centelha desse fogo sagrado com que gostariam de iluminar-se por inteiro.

XII

AS MULHERES E AS CORTESÃS

Assim C. G., tendo-se imposto a tarefa de buscar e explicar a beleza na *modernidade*, apraz-lhe representar as mulheres muito enfeitadas e embel-

zadas por todas as pompas artificiais, seja qual for o meio a que pertençam. Aliás, na coleção de suas obras, como no fervilhamento da vida humana, as diferenças de casta e de raça, sob qualquer aparato de luxo com que as pessoas se apresentem, saltam imediatamente aos olhos do espectador.

Ora aparecem jovens da mais seleta sociedade, iluminadas pela claridade difusa de uma sala de espetáculo, recebendo e refletindo a luz com seus olhos, jóias, espáduas, resplandecentes como retratos, no camarote que lhes serve de moldura. Umas, graves e sérias; outras, louras e vaporosas. Umas exibem com aristocrática displicência um colo precoce; outras mostram com candura um busto de rapaz. Mordiscam o leque, o olhar vago ou fixo, são teatrais e solenes como o drama ou a ópera que fingem escutar.

Ora vemos elegantes famílias passeando indolentemente nas alamedas dos jardins públicos, as mulheres, com ar tranqüilo, caminhando lentamente, braços dados com os maridos, cujo aspecto sólido e satisfeito revela uma fortuna realizada e o contentamento de si. Aqui a aparência opulenta substitui a distinção sublime. Meninas magricelas, com saias rodadas, parecendo mulherzinhas graças aos gestos e atitudes, pulam corda, brincam com arcos ou visitam-se ao ar livre, repetindo assim a comédia dada em casa pelos pais.

Emergindo de um mundo inferior, orgulhosas de aparecerem enfim sob as luzes da ribalta, as jovens dos pequenos teatros, delgadas, frágeis, ainda adolescentes, agitam, sobre as suas formas virginais e doentias, fantasias absurdas, que não são de época alguma e que as enchem de contentamento.

À porta de um café, apoiando-se nos vidros iluminados por todos os lados, exhibe-se um desses imbecis, cuja elegância é feita pelo alfaiate e a cabeça, pelo barbeiro. A seu lado, com os pés apoiados sobre o indispensável tamborete, está sentada sua amante, mulher bastante leviana, a quem não falta quase nada (esse quase nada é quase tudo, é a distinção) para parecer uma grande dama. Como seu belo companheiro, ela tem todo o orifício da pequena boca ocupado por um charuto desproporcional. Esses dois seres não pensam. Será até mesmo que olham? A menos que, Narcisos da imbecilidade, contemplem a multidão como um rio que lhes devolve a imagem. Na verdade, eles existem mais para o prazer do observador do que para o seu próprio.

Eis, agora, abrindo suas galerias plenas de luz e de movimento, esses Valentinós, Cassinos, Prados (outrora Tívolís, Idálias, Folias, Pafos),²⁶ esses cafarnauns onde a exuberância da juventude ociosa se manifesta livremente. Mulheres que exageraram a moda, a ponto de lhe alterar a graça e lhe destruir a intenção, varrem faustuosamente os assoalhos com a cauda de seus vestidos e a ponta de seus xales; vão e vêm, passam e repassam, abrindo os olhos espantados como os dos animais, dando a impressão de nada verem, mas examinando tudo.

Sobre um fundo de luz infernal ou de aurora boreal, vermelho, alaranjado, sulfuroso, rosa (o rosa revela uma idéia de êxtase na frivolidade), algumas vezes violeta (cor preferida das abadessas, brasa que se apaga por trás de uma cortina de azul), sobre esses fundos mágicos, imitando diversamente os fogos de Bengala, eleva-se a imagem variada da beleza equívoca. Aqui majestosa, lá delicada; ora esbelta, franzina até, ora ciclópica; ora pequena e vivaz, ora pesada e monumental. Ela inventou uma elegância provocante e bárbara, ou então aspira, com maior ou menor felicidade, a simplicidade de praxe na melhor sociedade. Caminha, desliza, dança e rodopia com seu peso as crinolas bordadas que lhe servem ao mesmo tempo de pedestal e balancim. Lança o olhar por debaixo do chapéu, como um retrato em sua moldura. Representa perfeitamente a selvageria na civilização. Tem sua beleza que lhe vem do Mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas por vezes matizada de uma fadiga que simula a melancolia. Ela dirige o olhar ao horizonte, como animais de presa;²⁷ mesma exaltação, mesma distração indolente e também, às vezes, mesma fixidez de atenção. Espécie de boêmia errante nos confins de uma sociedade regular, a trivialidade de sua vida, que é uma vida de astúcia e de combate, vem à luz fatalmente através de seu invólucro majestoso. Aplicam-se a ela justamente estas palavras do mestre inimitável, La Bruyère: “Há em algumas mulheres uma grandeza artificial ligada ao movimento dos olhos, a um menear de cabeça, à maneira de andar, que não vai muito longe.”

As observações relativas à cortesã podem, até certo ponto, aplicar-se à atriz, pois ela também é uma criatura de aparato, um objeto de prazer público. Mas aqui a conquista, a presa, é de natureza mais nobre e mais espiritual. Trata-se de obter a consideração geral, mediante não só a pura beleza física, mas também através de talentos de ordem mais rara. Se de um lado a atriz se aproxima da cortesã, por outro assemelha-se ao poeta. Não nos esqueçamos de que, além da beleza natural, e mesmo da artificial, há em todos os seres um idiotismo de profissão, uma característica que se pode traduzir fisicamente em feiúra, mas também numa espécie de beleza profissional.

Na galeria imensa da vida londrina e parisiense, encontramos os diversos tipos da mulher errante, da mulher revoltada em todos os níveis: inicialmente a mulher galante, na flor da idade, arrogando-se ares aristocráticos, orgulhosos ao mesmo tempo de sua juventude e de seu luxo, no qual ela põe todo o seu engenho e toda a sua alma, levantando delicadamente com dois dedos uma ampla faixa de cetim, de seda ou de veludo que esvoaça à sua volta, e avançando o pé pontiagudo, cujo calçado excessivamente ornado bastaria para denunciá-la, na falta da ênfase um pouco viva de toda a sua indumentária; seguindo a escala, descemos até as escravas, que são confinadas em tascas freqüentemente decoradas como bares; desditadas, mantidas

sob a mais rígida tutela, e que não possuem nada de seu, nem mesmo o excêntrico adorno que lhes serve de condimento à beleza.

Entre estas, algumas — exemplos de uma enfatuação inocente e monstruosa — exibem na atitude e nos olhos audaciosamente erguidos a felicidade evidente de existirem (na verdade, por quê?). Às vezes assumem sem querer poses de uma audácia e nobreza que fascinariam o estatuário mais delicado, se este tivesse a coragem e o espírito de colher a nobreza em toda a parte, mesmo na lama; outras vezes exibem-se prostradas em atitudes desesperadas de tédio, em indolências de botequim, com um cinismo masculino, fumando cigarros para matar o tempo, com a resignação do fatalismo oriental; espalhadas, espojadas sobre os canapés, a saia arredondada atrás e na frente num duplo leque, ou penduradas em equilíbrio sobre os banquinhos e cadeiras; pesadas, taciturnas, estúpidas, extravagantes, com os olhos vítreos devido à aguardente e com as fronte arqueadas pela obstinação. Descemos até o último degrau da espiral, até o *fœmina simplex*²⁸ do satírico latino. Ora vemos se destacar, sobre o fundo de uma atmosfera em que o álcool e o tabaco misturaram seus vapores, a magreza inflamada da tísica ou as curvas da adiposidade, essa hedionda saúde do ócio. Num caos brumoso e dourado, insuspeitado pelas castidades indigentes, agitam-se e convulsionam-se ninfas macabras e bonecas vivas cujo olhar infantil deixa escapar uma claridade sinistra, enquanto atrás de um balcão repleto de garrafas de licores se emproa uma gorda megera, cuja cabeça, amarrada num lenço sujo que projeta na parede a sombra de suas pontas satânicas, faz pensar que tudo o que é consagrado ao mal está fadado a ter chifres.

Na verdade, não foi para deleitar meu leitor nem para scandalizá-lo que coloquei diante de seus olhos semelhantes imagens; num ou noutro caso, teria sido faltar-lhe com o respeito. O que as torna preciosas e as consagra são os inumeráveis pensamentos que despertam, geralmente severos e sombrios. Mas, se, por acaso, algum impudente procurasse nessas composições de C. G., espalhadas em quase toda parte, a ocasião de satisfazer uma curiosidade malsã, previno-o caridosamente de que nada encontrará que possa excitar uma imaginação doentia. Encontrará apenas o vício inevitável, isto é, o olhar do demônio emboscado nas trevas, ou a espádua de Messalina resplandecendo sob a luz; nada, a não ser arte pura, isto é, a beleza particular do mal, o belo no horrível. E até, para reafirmá-lo de passagem, a sensação geral que emana de todo esse cafar-naum contém mais tristeza do que graça. O que confere beleza particular a essas imagens é sua fecundidade moral. São ricas em sugestões, mas em sugestões cruéis, ásperas, que minha pena, embora acostumada a lutar contra as representações plásticas, talvez só insuficientemente tenha traduzido.

XIII
OS VEÍCULOS

Assim prosseguem, cortadas por inumeráveis ramificações, essas longas galerias do *high life* e do *low life*. Emigremos por alguns instantes para um mundo, se não puro, pelo menos mais refinado; respiremos perfumes, não mais salubres, talvez porém mais delicados. Já disse que o pincel de C. G., como o de Eugène Lami, era maravilhosamente capaz de representar as pompas do dandismo e a elegância da perfídia. As atitudes do rico lhe são familiares; ele sabe, com um leve traço de pena, com uma segurança infalível, representar a segurança do olhar, do gesto e da pose que, nos seres privilegiados, resulta da monotonia na felicidade. Nessa série particular de desenhos reproduzem-se, sob inúmeros aspectos, os incidentes do esporte, as corridas, as cenas de caça, os passeios nos bosques, as *ladies* orgulhosas, as frágeis *misses*, conduzindo com mão segura os corcéis de uma pureza admirável de garbo, coquetes, brilhantes, eles próprios caprichosos como mulheres. Pois C. G. conhece não somente o cavalo em geral, mas dedica-se também com êxito a exprimir a beleza particular dos cavalos. Ora são as paradas e, por assim dizer, os agrupamentos de numerosas viaturas em que alçados sobre as almofadas, sobre os bancos e sobre os tetos, jovens esbeltos e mulheres com roupas excêntricas, permitidas pela estação, assistem a qualquer solenidade do turfe que se desenrola ao longe; ora um cavaleiro galopa graciosamente ao lado de uma caleche descoberta, e seu cavalo parece, por seus movimentos, saudar à sua maneira. O veículo leva a galope, numa alameda zebrada de sombra e luz, as beldades reclinadas como numa barca, indolentes, escutando vagamente os galanteios que lhe chegam aos ouvidos e abandonando-se preguiçosamente à brisa do passeio.

O casaco de pele ou a musselina lhes chega ao queixo e transborda como uma onda por cima da portinhola. Os criados estão rígidos e perpendiculares, inertes, uns parecidos com os outros: é sempre a effigie monótona e sem relevo do servilismo, pontual e disciplinada; sua característica é a de não terem nenhuma. Ao fundo, o bosque verdeja ou se inflama, cobre-se de eflorescências luminosas ou escurece conforme a hora e a estação. Seus recantos enchem-se de brumas outonais, de sombras azuis, de raios amarelos, de cintilações róseas ou de estreitos fachos de luz que cortam a obscuridade como golpes de sabre.

Se as inumeráveis aquarelas relativas à guerra da Criméia não nos tivessem mostrado a capacidade de C. G. como paisagista, estas com certeza seriam suficientes. Mas aqui já não se trata dos campos dilacerados da Criméia, nem das margens teatrais do Bósforo; encontramos as paisagens familiares e íntimas que formam o adorno circular de uma grande cidade,

em que a luz cria efeitos que um artista verdadeiramente romântico não pode desdenhar.

Um outro mérito que não é inútil observar aqui é o conhecimento notável dos arreios e da carroçaria. C. G. desenha e pinta uma viatura, e todas as espécies de viaturas, com o mesmo cuidado e a mesma facilidade que um consumado pintor de marinhas pinta todas as espécies de navios. Toda a sua carroçaria é perfeitamente ortodoxa; cada parte está no seu devido lugar e não há nada a corrigir. Seja qual for a posição ou a velocidade em que ela for lançada, uma viatura, como um navio, recebe do movimento uma graça misteriosa e complexa, difficilima de registrar. O prazer que o olhar do artista recebe dela decorre, ao que parece, da série de figuras geométricas que esse objeto, já tão complicado — navio ou carruagem —, é capaz de engendrar de forma rápida e sucessiva no espaço.

Podemos apostar com toda certeza que, dentro de alguns anos, os desenhos de C. G. se tornarão arquivos preciosos da vida civilizada. Suas obras serão procuradas pelos curiosos tanto quanto as dos Debucourt, dos Moreau, dos Saint-Aubin, dos Carle Vernet, dos Lami, dos Devéria, dos Gavarni, e de todos esses artistas excelentes que, por terem pintado somente o familiar e o belo, não deixam de ser, a seu modo, sérios historiadores. Vários deles fizeram inclusive muitas concessões ao belo e introduziram algumas vezes em suas composições um *estilo* clássico alheio ao tema; vários arredondaram voluntariamente os ângulos, aplainaram as asperezas da vida, amorteceram-lhe as fulgurantes explosões. Menos hábil do que estes, C. G. tem um mérito profundo que lhe é peculiar; desempenhou voluntariamente uma função que outros artistas desdenharam e que cabia sobretudo a um homem do mundo preencher. Ele buscou por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade. Frequentemente estranho, violento e excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da vida.

FIM DE “O PINTOR DA VIDA MODERNA”