

Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia

Ronaldo Entler

RESUMO:

Graças a um célebre texto de 1859, Baudelaire tornou-se exemplar da má receptividade da fotografia entre críticos e artistas, no século XIX. Apesar da dureza de suas palavras, uma releitura do texto integral e alguns dados de sua biografia permitem repensar seu descontentamento num âmbito mais amplo da arte de seu tempo. Quanto à fotografia, podemos constatar que ela foi, nesse momento, um alvo emblemático mas, ao longo de sua vida, uma forma de expressão que não deixou de seduzi-lo.

PALAVRAS-CHAVE:

fotografia, crítica, Salão, Baudelaire, Nadar

ABSTRACT:

A famous article published by Baudelaire in 1859 summarizes the hostility towards photography among critics and artists in the nineteenth century. Despite his harsh words, a review of the entire article, combined with some elements of his biography, allow us to rethink his disapproval in connection with a larger context of the art of his time. Although photography was at first an emblematic target in Baudelaire's criticism, it is consistent to state that it actually captivated him along the course of his life.

KEYWORDS:

photography, criticism, Salon, Baudelaire, Nadar

Le Rêve d'un Curieux

à Nadar

Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse
Et de toi fais-tu dire: "Oh! l'homme singulier!"
— J'allais mourir. C'était dans mon âme amoureuse
Désir mêlé d'horreur, un mal particulier;

Angoisse et vif espoir, sans humeur factieuse.
Plus allait se vidant le fatal sablier,
Plus ma torture était âpre et délicateuse;
Tout mon coeur s'arrachait au monde familier.

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
Enfin la vérité froide se révéla:

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. — Eh quoi! n'est-ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore.

Charles Baudelaire
(*Les Fleurs du Mal*)

OS SALONS DE BAUDELAIRE

Quando surgiu no século XIX, a fotografia conquistou rapidamente as atenções do público, mas teve de enfrentar uma dura resistência por parte de artistas e críticos que não reconheciam em suas imagens um valor estético à altura da pintura, da escultura e mesmo da gravura. Baudelaire foi o exemplo mais explícito e radical dessa desconfiança. Em “O público moderno e a fotografia”, um texto carregado de ironia sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859, o já aclamado autor de *As Flores do Mal* (1857) destilou sua aversão àquilo que julgava ser responsável pela decadência do gosto francês: a obsessão pelo “real”, entendendo a fotografia ao mesmo tempo como sintoma e catalisadora desse processo. Esse texto, cuja tradução integral apresentamos a seguir, é o segundo de uma série de quatro comentários escritos para a *Revue Française* sobre o Salão daquele ano, redigidos sob a forma de cartas ao diretor da publicação. Se Baudelaire havia encontrado algumas grandes realizações em Salões anteriores, desta vez, revelou de forma irônica seu descontentamento desde na primeira carta publicada pela revista, sob o título de “O artista moderno”:

“Meu caro Morel, quando o senhor me honrou pedindo-me a análise do Salão, disse-me: “Seja breve, não faça um catálogo, mas um arrazoado geral, algo como o relato de um rápido passeio filosófico através das pinturas”. (...) O embaraço teria sido grande se eu me tivesse perdido numa floresta de originalidades, se o temperamento moderno francês, repentinamente modificado, purificado e rejuvenecido, houvesse dado flores tão vigorosas e de um perfume tão variado a ponto de criar uma comoção irrepreensível, se houvesse motivado elogios abundantes, uma admiração eloqüente, e a necessidade de categorias novas dentro do idioma crítico. Mas de modo algum, felizmente (para mim). Nenhuma explosão, nada de gênios desconhecidos. Os pensamentos sugeridos pela aparência desse Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que poucas páginas serão sem dúvida suficientes para desenvolvê-los.” (BAUDELAIRE, “O Artista Moderno”, 1959)



Baudelaire fotografado por Nadar, 1855.

Após a publicação do quarto texto, a revista encerra suas atividades em razão de problemas financeiros, mas um conjunto total de dez textos sobre o Salão de 1859, incluindo estes já editados pela revista, aparece em *Curiosidades Estéticas*, uma coletânea de críticas organizada pelo autor e publicada em 1868, um ano após a sua morte. “O público moderno e a fotografia” permanece sendo a mais citada dentre um vasto universo de críticas que Baudelaire produziu, porque transcende as obras que discute, e marca uma posição face aos rumos da arte de seu tempo.

Os Salões sempre cumpriram o papel ambíguo de ser uma vitrine de novas tendências e um espaço de afirmação da tradição da arte francesa. Sua origem remonta a 1667, com a

primeira grande exposição aberta ao público da Academia Real de Pintura e Escultura, fundada em 1648, sob um decreto de Luis XIV, ainda criança, para ser a representação oficial da arte de seu país. Desde então, essas exposições mobilizaram as atenções de artistas, intelectuais e leigos, em edições anuais ou bienais, com ou sem a participação de estrangeiros, conforme as regras de cada momento. Sobrevivendo e adequando-se aos ideais da Revolução Francesa, os Salões permaneceram ao longo do século XIX como um dos mais importantes eventos da arte européia, sem no entanto deixar de motivar constantes polêmicas entre críticos, artistas e jurados, e também entre tendências que disputavam as abarrotadas paredes do *Salon Carré do Louvre*, depois, do *Pavillon des Beaux Arts* construído para a Exposição Universal de 1855, e, finalmente, do *Grand Palais* da Avenida Champs Elysées, a partir de 1901. Diante das rupturas promovidas pela arte moderna do século XX, os Salões perderam sua importância e, de modo inexpressivo, sobrevivem até hoje como exposição oficial da Sociedade dos Artistas Franceses.

Os primeiros comentários sistemáticos de Baudelaire referentes a essas exposições apareceram em 1845 e 1846, e foram retomados apenas em 1859. De modo metonímico, essas críticas foram denominadas pelo próprio autor simplesmente como *Salons*.

BAUDELAIRE E A FOTOGRAFIA

Se a posição de Baudelaire contra a fotografia é bastante explícita no texto em questão, ela permanece tanto mais ambígua ao longo de sua biografia. Numa carta enviada à sua mãe em 1865, ele lamenta:

“Gostaria de ter seu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Hâvre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que

todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensaremos nisso, não?” (BAUDELAIRE, 22/12/1865)

Percebemos que também Baudelaire acabou por encontrar na fotografia uma mediação legítima para sua memória e para seus afetos. Mas as condições que impunha ao retrato da mãe permaneciam coerentes com as ressalvas que havia feito, anos antes, a uma arte que parecia abrir mão de sua capacidade de idealização.

Baudelaire também se deixou retratar diversas vezes por grandes fotógrafos como Etienne Carjat, Charles Neyt e Nadar (pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon). Este último se tornou um amigo bastante próximo, e a ele está dedicado “O sonho de um curioso”, poema que tem a morte como tema, e que integra *As Flores do Mal*. Por sua vez, Nadar escreveu um livro intitulado *Charles Baudelaire, Íntimo. O poeta virgem*, publicado apenas em 1911, um ano após a morte do fotógrafo. Entre descrições poéticas da personalidade do poeta e algumas breves histórias, Nadar reproduziu fragmentos de cartas – já publicadas integralmente em 1906 numa coletânea de correspondências de Baudelaire – nas quais aparecem referências à crítica ao Salão de 1859. Baudelaire, que nesse momento estava fora de Paris (e longe do Salão), trabalhando na casa de sua mãe em Honfleur, diz a Nadar:

“Escrevo agora um Salon sem tê-lo visto. Mas *tenho um livreto*. Exceto pelo cansaço de imaginar os quadros, é um excelente método que eu recomendo. Temendo demasiada adulação ou demasiada censura, alcança-se assim a imparcialidade (BAUDELAIRE, 14/05/59).

E, poucos dias depois, retifica:

“Quanto ao Salão, ai de mim! Menti um pouco, mas muito pouco. Fiz uma visita, *apenas uma*, dedicada à busca de novidades, que bem pouco encontrei; e para todos os velhos nomes ou nomes simplesmente conhecidos, eu me confio à minha velha memória, estimulada pelo livreto. Este método, repito, não é ruim, desde que se domine bem o que se tem de pessoal”(BAUDELAIRE, 16/05/1859).

Nadar foi um fotógrafo de notável influência; muitos artistas, intelectuais e políticos de seu tempo posaram para sua câmera, e seus ateliês foram palcos de encontros e manifestações importantes, como a primeira exposição impressionista de 1874. Em princípio, nada a entranhar com relação à amizade cultivada por eles.

Nesse exato ano de 1859, pela primeira vez e de modo ainda resistente, o Salão se abriu à fotografia, incorporando a 3ª Exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, no mesmo *Pavillon des Beaux Arts*, mas com uma entrada devidamente separada para esta nova seção. A presença da fotografia foi conquistada pela *Sociedade*, através de seu presidente, o célebre fotógrafo Gustave Le Gray, e graças ao peso de seus afiliados, dentre os quais o próprio Nadar.

As cartas trocadas por Baudelaire e Nadar tratavam de negócios, política, amenidades e fatos do meio artístico que eram de interesse comum. Após assumir sua visita ao Salão, ele apontou algumas telas e esculturas que mereceriam algum destaque, mas não fez nenhuma menção a presença da fotografia, a qualquer uma de suas obras e, menos ainda, à dura posição que assumiria contra essa técnica no texto que estava em preparação. Pelo que afirmou, é bem provável que não tenha visto a parte da exposição dedicada à fotografia, mas é difícil admitir que a omissão desse assunto nestas cartas tenha sido apenas casual. Talvez por educação ou estima, Baudelaire tenha simplesmente evitado expor sua posição sobre um tema tão caro ao amigo. Mas, além disso,

é provável que ele em nada confundisse a produção de Nadar – e de outros fotógrafos com quem viria a dialogar – com a caricatural idolatria que descreve em sua crítica. Nesse texto, o modo enfático como fala do comportamento das “multidões” parece referir-se menos a fotografias como as que estavam sendo exibidas na exposição, do que a algo que via mais cotidianamente pelas ruas.

A irrupção do mercado fotográfico de massa, que efetivamente produziu em escala industrial imagens de qualidade duvidosa, foi um fenômeno eleito pelo autor como emblema de um processo de decadência estética. Mas mesmo essa escolha parece ter sido ocasional. À exceção do texto publicado na *Revue Française*, não encontramos qualquer outra investida sistemática de Baudelaire contra a fotografia. É curioso observar que fragmentos virulentos daquela crítica, quando citados pelos historiadores, possam vir acompanhados de belos retratos que resultaram de suas tantas passagens pelos estúdios fotográficos.

Numa carta enviada em 1863 a outro grande fotógrafo de seu tempo, Etienne Carjat, Baudelaire volta a referir-se brevemente à fotografia, uma em particular, provavelmente seu próprio retrato feito nesse mesmo ano:

“Manet mostrou-me recentemente a fotografia que trazia com ele à casa de Bracquemond. Eu lhe felicito, e lhe agradeço. Ela não é perfeita, *porque a perfeição é impossível*, mas eu raramente vi algo assim tão bom. Estou envergonhado de te pedir tantas coisas, e ignoro como eu poderia agradecer-lhe; mas, caso não tenha destruído esse clichê, faça-me *algumas cópias* dele. *Algumas!* quer dizer quantas você puder.” (BAUDELAIRE, 6/10/1863).

Seria exagero dizer que Baudelaire estaria, nesse momento, disposto a comparar a fotografia às obras-primas da pintura. Em todo caso, ele parece reconhecer que alguns fotógrafos estão muito acima da mediocridade que apontava em sua crítica. E vale também perceber que, rendendo-se aos

grandes retratistas, ele próprio não escapou ao encantamento narcisista que, anos antes, havia condenado duramente.

Ao confrontar o texto sobre o Salão de 1859 com a herança que deixou para a arte e para a crítica posterior, enxergamos outros paradoxos: para um poeta e ensaísta que soube captar tão bem o sentido das transformações das mentalidades e das paisagens modernas, e que constantemente cobrou a renovação da produção artística, Baudelaire se revela, nesse texto, avesso demais ao desenvolvimento das técnicas e soa, numa primeira leitura, quase como um romântico saudosista. Até aqui, temos algo que é parte do ofício do crítico: construir um olhar imune a todo deslumbramento, e desconfiar do lugar a que, por inércia, o progresso às vezes nos conduz. Quanto ao tom sarcástico e violento que adota, isso sim é algo passível de questionamento. Mas, se fosse possível contextualizar e relativizar a dureza das palavras que escolheu, até mesmo a fotografia teria ali um recado a escutar.

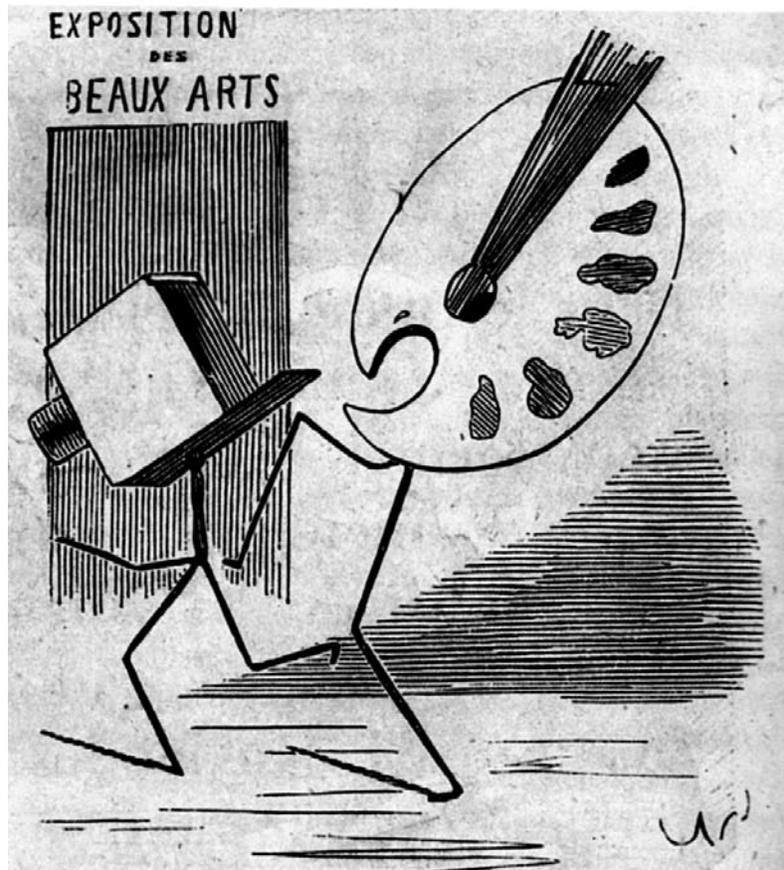
FOTOGRAFIA E BELAS ARTES: RECOLOCANDO A CRÍTICA DE BAUDELAIRE

A descoberta de Daguerre, anunciada para o mundo em 1839, causou surpresa e encantamento. De um lado, essas imagens eram perfeitamente familiares ao olhar, porque reproduziam um tipo de perspectiva hegemônico desde o Renascimento e, ainda, porque passaram a repetir temáticas da tradição pictórica já suficientemente digeridas. De outro lado, garantiam uma riqueza de detalhes dificilmente alcançada pela mão do pintor e, graças a essa automatização, prometiam ao público uma irretocável fidelidade ao real. Já não é preciso argumentar sobre o quanto isso é ingênuo mas, nesses primórdios, tal discurso foi largamente explorado como propaganda e ajudou à fotografia a construir seu mercado. A fotografia veio atender a um anseio esboçado desde o século XVI, o de compreender a natureza e extrair dela alguns princípios

ordenadores que pudessem se colocar a serviço de uma representação convincente do mundo. Mas, se os pintores renascentistas e barrocos investiram numa perspectiva realista, jamais pensaram a arte com uma transposição direta do mundo visível para a tela. Não se pode confundir “verossimilhança”, a coerência que a arte sempre buscou, com “veracidade”, uma obsessão peculiar ao discurso em torno da fotografia.

Para complicar ainda mais, a fotografia nasceu num momento glorioso do romantismo, tendo Delacroix como seu representante mais aclamado na França. “O Senhor Delacroix é seguramente o pintor mais original dos tempos antigos e dos tempos modernos”, disse Baudelaire na crítica ao Salão de 1845 (*Curiosités Esthétiques*, I, 1). E dedicou também a ele um longo comentário na ocasião do Salão de 1846: “Delacroix parte do princípio de que um quadro deve, antes de tudo, reproduzir o pensamento íntimo do artista, que domina seu modelo, como o criador à criatura” (*Curiosités Esthétiques*, III, 4). Ou seja, nesse contexto, a

Desenho de Nadar publicado no jornal *Amusant* (Paris, 1857), com a legenda: “A ingratidão da pintura recusando o menor dos lugares na exposição à fotografia, a qual tanto ela deve”.



arte se orgulha de poder transcender o olhar corriqueiro para dar forma aos sentimentos íntimos e ocultos do ser humano. Nada mais avesso a isso do que aquilo que a fotografia afirmava ser.

O que parece assustar Baudelaire não é a fotografia em si mas, com a devida razão, seu discurso anacrônico, ingênuo e, no entanto, amplamente respaldado por um público burguês de gosto recém-formado, ávido por consumir todo tipo de novidade. Depois disso, a fotografia passaria décadas tentando reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda, afirmando a intervenção criativa do fotógrafo, estabelecendo critérios e categorias para julgar sua produção, e reivindicando espaços nos meios artísticos consolidados. Na prática, podemos dizer que tanto mais êxitos tiveram os fotógrafos quanto menos superficiais.

Paralelamente aos descaminhos da fotografia, outros dois fenômenos atormentavam Baudelaire. Primeiro, o desenvolvimento da lógica industrial, funcionalista, quantitativa e, portanto, demasiadamente impura para querer dialogar com a arte. A ênfase na eficiência da máquina e, em seguida, sua capacidade de proliferar imagens parecia alinhar a fotografia com essa lógica, mais do que com os estatutos da arte. Segundo, as tendências naturalistas e realistas que ganhavam força nesse momento como contraponto ao romantismo.

Pelo que sugere Baudelaire, compreendidas de modo simplista por alguns pintores, as noções de realismo e naturalismo corriam o risco de se confundir com um culto à banalidade do real. Sabemos, no entanto, do respeito e admiração que cultivou por seus representantes maiores, como Courbet e o jovem Manet. Num texto de 1862, Baudelaire destacou as condições que garantiam às obras deste último seu reconhecimento: “reúnem a um gosto firme pela realidade, a realidade moderna – o que já é um bom sintoma –, essa imaginação viva e ampla, sensível, audaciosa, sem a qual, é preciso dizer claramente, as melhores faculdades são apenas escravos sem mestre, servidores sem governo” (*Curiosités Esthétiques*, IX, 13).

Com exceções devidamente sublinhadas, esses fenômenos ameaçavam conduzir o pensamento e a arte francesa a uma catástrofe, e não faltaram ao texto de Baudelaire metáforas religiosas e violentas que visavam alertar para esse perigo. Olhando hoje para a história da fotografia, podemos acusar Baudelaire de ter sido injusto e precipitado, não tanto pelo mérito de sua análise, mas pela forma e pela medida de suas palavras. No entanto, com um pouco de humildade, podemos pensar também que ele próprio ajudou a colocar a fotografia em condições de responder à sua crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités Esthétiques. L'art romantique*. Paris: Garnier, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Lettres: 1841 – 1866*. (1906) Facsimile publicado em Gallica, Biblioteca Nacional da França: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b>, consultado em 04/05/2007.
- JAMES, André. “L’œil et l’esprit de Nadar” in *Nadar. Photo Poche* n. 1. Paris: Centre National de la Photographie, 1983.
- NADAR (Tournachon, Gaspard-Félix). *Charles Baudelaire intime. Le poète vierge*. (1911). Facsimile publicado na Biblioteca Digital Gallica, Biblioteca Nacional da França. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k22909f>, consultado em 04/05/2007.
- ROUBERT, Paul-Louis. “Public Moderne et la photographie. Édition commentée” in *Études Photographiques* n° VI. Paris: Société Française de Photographie, mai 1999, pp.22-32.

CARTA AO SR. DIRETOR DA REVUE FRANÇAISE SOBRE O SALÃO DE 1859¹

20/06/1859

O PÚBLICO MODERNO E A FOTOGRAFIA

por Charles Baudelaire

Meu caro Morel, se houvesse tempo para diverti-lo, eu o conseguiria facilmente folheando o catálogo e fazendo um apanhado de todos os títulos ridículos e temas patéticos que têm a ambição de atrair nossos olhos. Esse é o espírito francês. Tentar surpreender através de estratégias estranhas à arte em questão é o grande instrumento de pessoas que não são naturalmente pintores. Por vezes, mas sempre na França, esse vício atinge até mesmo homens que não estão desprovidos de talento, mas que o desonram através de uma espécie de mistura adúltera. Eu poderia fazer desfilar sob seus olhos o título cômico à maneira dos vaudevillistas², o título apelativo ao qual falta apenas o ponto de exclamação, o título trocadilho, o título profundo e filosófico, o título enganador, ou título armadilha, do gênero *Brutus*, *Largue César*³! “Oh estirpe incrédula e perversa! diz Nosso Senhor, até quando estarei entre vós? Até quando vos suportarei?”⁴ Efetivamente, essa estirpe, artista e público, tem tanta fé na pintura que tenta incessantemente disfarçá-la e dar-lhe um invólucro como um remédio amargo dentro de uma cápsula de açúcar; e que açúcar, grande Deus! Eu lhe apontarei apenas dois títulos de telas que, aliás, não cheguei a ver: *Amor e Gibelotte*⁵! Como a curiosidade vira imediatamente *apetite*, não é mesmo? Eu tento combinar intimamente essas duas idéias, a idéia de amor e a idéia de um coelho esfolado e feito picadinho. Não me foi possível supor que a imaginação de um pintor tenha chegado ao ponto de combinar um aljava, asas e uma venda⁶ sobre o cadáver de um animal doméstico; realmente, a alegoria seria demasiadamente obscura. Mais que isso, creio que o título foi composto segundo a receita de *Misantropia e Arrependimento*⁷. O título verdadeiro seria então: Pessoas apaixonadas comendo gibelotte. Agora, são eles jovens ou velhos, um operário e uma costureirinha ou mesmo um inválido e uma vagabunda sob um caramanchão empoeirado? Seria preciso ter visto o quadro. - *Monárquico, Católico e Soldado!* Este é do gênero nobre, do gênero *paladino, um itinerário de Paris a Jerusalém* (Chateaubriand, perdão!⁸ As coisas mais nobres podem se transformar em meios de caricatura, e as palavras políticas de um governante, em munição para aprendizes de arte). Esse quadro só pode ser a representação de alguém que faz três coisas ao mesmo tempo, batalha, comunga, e assiste ao petit lever⁹ de Luis XIV. Será talvez um guerreiro tatuado com flores de lis¹⁰ e imagens de devoção? Mas para que complicar? Digamos simplesmente que esse é um meio de comoção, perverso e estéril. O que há de mais deplorável, é que o quadro, por mais esquisito que pareça, talvez seja bom. *Amor e Gibelotte* também. Sem falar de um excelente e pequeno grupo de esculturas cujo número infelizmente não guardei, e quando eu quis saber mais sobre o tema, reli insistente e infrutiferamente o catálogo. Enfim, você teve a generosidade de me informar que se chamava *Sempre e Jamais*. Eu me senti sinceramente aflito ao ver

que um homem talentoso cultivou inutilmente um enigma desse tipo¹¹.

Peço desculpas por ter me divertido por alguns instantes à maneira dos pequenos jornais. Mas, ainda que a temática lhe pareça um pouco frívola, no entanto, examinando-a bem, você encontrará nela um sintoma deplorável. Para resumir de um modo paradoxal, eu lhes perguntaria, a você e a esses meus amigos que são mais instruídos que eu na história da arte, se o gosto pelo tosco, o gosto pelo espirituoso (que são a mesma coisa) existiram em outros tempos. Se *Apartamento para alugar*¹² e outras concepções rebuscadas surgiram em todas as épocas para incitar o mesmo entusiasmo. Se a Veneza de Veronese e de Bassan foram afligidas por esses logogrifos, se os olhos de Jules Romain, de Michelangelo, de Bandinelli foram assombrados por semelhantes monstruosidades; pergunto, em resumo, se o Sr. Biard é eterno e onipresente como Deus. Não creio nisso, e considero essas honras como uma graça especial concedida à estirpe francesa. Que seus artistas inoculam nela o gosto, é verdade; que ela exige deles que lhe supram tal necessidade, também não é menos verdadeiro; pois se o artista embrutece o público, este lhe paga bem por isso. São dois termos correlativos que agem um sobre o outro com igual eficiência. Admiremos também com que rapidez mergulhamos na via do progresso (entendo por progresso a progressiva desapareção da alma e o progressivo domínio da matéria), e que propagação maravilhosa se faz todos os dias da habilidade ordinária, aquela que se pode adquirir através da paciência.

Neste país, a pintura naturalista, assim como o poeta naturalista, é quase um monstro. O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso numa bela pintura, e pode-se facilmente adivinhar o que estou imaginando), nosso público busca apenas o Verdadeiro. Ele não é artista, naturalmente artista; filósofo, talvez; engenheiro, amante de anedotas instrutivas, tudo que se queira, mas jamais espontaneamente artista. Ele sente, ou melhor, julga sucessivamente, analiticamente. Outros mais favorecidos sentem de imediato, de uma só vez, sinteticamente.

Havia pouco, eu falava de artistas que buscavam surpreender o público. O desejo de surpreender e de ser surpreendido é bastante legítimo. *It is a happiness to wonder*, “é a felicidade de ser surpreendido”; mas também, *it is a happiness to dream*, “é a felicidade de sonhar”¹³. Se for necessário conferir o título de artista ou de amante das belas-artes, a questão é de saber por quais procedimentos se deseja criar ou sentir surpresa. Se o Belo é *sempre* surpreendente, seria absurdo supor que o que é surpreendente é *sempre* belo. Ora, nosso público, que é particularmente incapaz de sentir a felicidade da fantasia e da admiração (um sintoma das almas pequenas) quer ser surpreendido por meios estranhos à arte, e os artistas obedientes se conformam a esse gosto; eles querem chocar, causar espanto, pascar por estratagemas indignos, porque sabem que o público é incapaz de se extasiar diante da tática mais espontânea da verdadeira arte.

Nestes dias deploráveis, produziu-se uma nova indústria que muito contribuirá para confirmar a idiotice da fé que nela se tem, e para arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês. Essa multidão idólatra postulou um ideal digno de si e apropriado à sua natureza, isso está claro. Em matéria de pintura e de escultura, o Credo atual do povo, sobretudo na França (e não creio que alguém ouse afirmar o

contrário) é este: “Creio na natureza e creio somente na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo a seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo necessário à tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas, trágicas e graciosas, da história antiga. Algum escritor democrata deve ter aí visto um modo, com baixo custo, de restituir ao povo o gosto pela história e pela pintura, cometendo assim um duplo sacrilégio, insultando a divina pintura e a arte sublime do ator. Pouco tempo depois, milhares de olhos ávidos se voltavam para o orifício do estereoscópio, como uma fresta para o infinito. O amor pela obscenidade, que é tão vivaz no coração natural do homem quanto o amor por si mesmo, não deixou escapar tão bela ocasião para satisfazer-se. É que não se diga que se trata de crianças que retornam da escola e encontram nessas besteiras seus prazeres; pois elas deslumbraram a todos. Eu ouvi uma bela senhora, uma mulher da alta sociedade, não da média, responder àqueles que discretamente lhe escondiam imagens desse tipo, zelando por seu pudor: “Mostre-me tudo, não há nada demasiado forte para mim”. Juro ter ouvido isso, mas quem acreditará? “Veja você que se trata de mulheres grandiosas!” disse Alexandre Dumas. “E há outras ainda maiores!” disse Cazotte.

Como a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universal teve não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. A Fatuidade moderna rugirá forte, fará roncar todas as flatulências de sua obesa personalidade; vomitará todos os sofismas indigestos que uma filosofia recente lhe serviu até que se empanturrasse, o que torna evidente que a indústria, irrompendo-se dentro da arte, torna-se sua mais mortal inimiga, e que a confusão de funções impede que ambas realizem seus potenciais. A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo, e quando se encontram no mesmo caminho, é necessário que um sirva ao outro. Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e

nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa!

Sei que muitos me dirão: “A doença que você acaba de explicar é aquela dos imbecis. Que homem digno do nome de artista e que diletante verdadeiro confundiu um dia a arte com a indústria?” Eu sei e, no entanto, perguntarei por minha vez se ele acredita no contágio entre o bem e o mal, na ação das multidões sobre o indivíduo, e na obediência involuntária, forçada, do indivíduo à multidão. Que o artista aja sobre o público, e que o público reaja sobre o artista, é uma lei incontestável e irresistível; no mais, os fatos, terríveis testemunhos, são fáceis de conhecer; podemos constatar o desastre. Dia a dia, a arte perde o respeito por si mesma, se prosterna diante da realidade exterior, e o pintor se torna cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê. Entretanto, é uma felicidade sonhar, é uma glória exprimir o que se sonha, mas o que direi? Você ainda conhece essa felicidade? Afirmará o observador de boa fé que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial não estejam ligadas a esse resultado deplorável? Será possível supor que um povo, cujos olhos se habituaram a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo, não terá, ao largo de certo tempo, particularmente diminuída sua faculdade de julgar e de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial?

Tradução

Ronaldo Entler

Notas

¹Para esta tradução, tomamos o texto original de “O público moderno e a fotografia” publicado pela revista francesa *Études Photographiques*, em 1999, sendo que os comentários e notas de Paul-Louis Roubert, que acompanham esta edição, foram fundamentais para localizar algumas referências que permitiram compreender melhor o texto de Baudelaire. Algumas notas foram acrescentadas, para compensar a distância do contexto em que esse texto foi produzido e para trazer informações mínimas sobre

obras mencionadas por Baudelaire.

²Vaudeville é um tipo de comédia teatral popular, surgida na França em meados do século XVIII, e que se difundiu pelo mundo no século XIX.

³“Brutus, lâche César” é uma comédia escrita por Joseph-Bernard Rosier, em 1849. Apesar da aparente referência histórica do título, Brutus é, nessa peça, apenas um cão que morde um porteiro chamado César.

⁴Citação ao Evangelho de Mateus, Cap.XVII, V. 17.

⁵Título de uma obra de Ernest Seigneurgens, exposta no Salão. Gibelotte é um prato da culinária francesa, espécie de fricassé de coelho preparado com vinho branco.

⁶Baudelaire imagina ironicamente uma obra alegórica com elementos que aparecem em certas representações do Amor como personagem mítico (Cupido): a aljava, suporte em que as carrega as flechas, asas e, por vezes, uma venda em seus olhos.

⁷Peça de August von Kotzebue, de 1790, tido por alguns historiadores como precursora do melodrama. Baudelaire se refere, provavelmente, à literalidade das palavras implicadas.

⁸Baudelaire faz referência aos cavaleiros (por vezes chamados de paladinos) que acompanhavam Carlos Magno nas cruzadas. Em seguida, apela a Chateaubriand, autor de “O gênio do cristianismo” (1802) que, na contracorrente do iluminismo, busca resgatar o valor moral e estético das ações ligadas à tradição e à história do cristianismo.

⁹Primeira etapa de um pomposo cerimonial de despertar do rei, envolvendo uma vasta hierarquia de funcionários e súditos, que realizam uma seqüência de pequenas tarefas.

¹⁰Figura heráldica usada recorrentemente para representar da monarquia francesa.

¹¹Na carta enviada a Nadar em 16/05/1859, Baudelaire também comenta estas esculturas com empolgação, apelando ao amigo para que tentasse obter informações sobre o título.

¹²Quadro de François-Auguste Biard, sucesso no Salão de 1844. Cf. Roubert.

¹³As frases em inglês são extraídas do conto “Morella”, de Edgar Allan Poe. Com este “mas também”, Baudelaire quer provavelmente dizer “mas não esqueçamos também”. Mais adiante, Baudelaire voltará a falar da “felicidade de sonhar”, a seu ver, escassa em seu tempo

RONALDO ENTLER

Professor de Análise da Imagem I da FACOM/FAAP e de Multimeios II da FAP/FAAP. Jornalista, Mestre em Multimeios pelo IA-Unicamp, Doutor em Artes pela ECA-USP e Pós-Doutor pelo IA-Unicamp.