

cadernos de [gravura]

ISSN 1679-4214

CPGravura – IA / Unicamp novembro 2003
número 2

Artigos

Henrique M-S
Luise Weiss

Ensaio de imagens

Amir Brito Cador
André de Miranda
Lygia Arcuri Eluf
Marcio Périgo

Entrevista

Armando Sobral, por
Roberto Shwafaty

Documentos e Bibliografia

Seleção Bibliográfica

cadernos de [gravura]

ISSN 1679-4214

nº 2, novembro de 2003

www.iar.unicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura
© Centro de Pesquisa em Gravura (CPGravura),
Instituto de Artes, UNICAMP, 2003



UNICAMP

Editora responsável:

Paula Almozara

Secretária:

Valéria de Souza Cruz

Revisão:

Maria Alice da Cruz Paula (*Monotipias: algumas considerações, Luise Weiss*).

Demais textos sob responsabilidade dos autores

Layout:

Paula Almozara

Conselho Científico:

Luise Weiss

Lygia Arcuri Eluf

Márcio Périgo

Marco Francesco Buti

Paulo Mugayar Kühl

Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Carlos Henrique de Brito Cruz

Reitor

Instituto de Artes

Prof. Dr. José Roberto Zan

Diretor

CPGravura – Centro de Pesquisa em Gravura

Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf

Coordenadora

Artigos, imagens, textos (com fontes e documentos) e resenhas para publicação devem ser enviados ao CPGravura e serão submetidos ao Conselho Científico; se aceitos, serão publicados nos próximos números.

Endereço para correspondência:

CPGravura – Instituto de Artes

Departamento de Artes Plásticas

Cidade Universitária “Zeferino Vaz”

C.P. 6159 – CEP 13083-970

Campinas - SP - Brasil

fax: (19) 3788-7827

e-mail: cpgravura@iar.unicamp.br

IMPORTANTE

O material aqui publicado é de propriedade intelectual de seus autores. A impressão da revista e sua distribuição, para fins acadêmicos, estão autorizadas e devem ser gratuitas; citações para fins acadêmicos estão autorizadas, desde que mencionada a fonte.

As opiniões emitidas pelos autores são de sua exclusiva responsabilidade, não expressando necessariamente a opinião do Centro de Pesquisa em Gravura do Instituto de Artes da Unicamp.

[editorial]

No segundo número dos cadernos de [gravura] apresentamos trabalhos dos artistas e professores responsáveis pelas disciplinas de gravura do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp e do Centro de Pesquisa em Gravura da Unicamp: Luise Weiss, Marcio Périgo e Lygia Eluf.

Também neste caderno encontramos os trabalhos de dois jovens pesquisadores e artistas: Amir Brito Cador e Henrique Marques-Samyn.

André de Miranda mostra imagens de seu trabalho com linóleo com um texto de apresentação da gravadora Anna Carolina Albernaz.

Na seção de documentos e bibliografia realizamos uma primeira e pequena seleção bibliográfica, com referências sobre: ilustração, técnicas de gravura, história do livro, artistas gravadores etc.

Paula Almozara

artigos

- HENRIQUE MARQUES-SAMŸN. *A Modernidade na Pedra: representações do Fin-de-Siècle em litografias francesas do fim do século XIX* 5
- LUISE WEISS. *Monotipias: algumas considerações* 19

ensaio de imagens

- AMIR BRITO CADOR. *Mutus Liber* 24
- ANDRÉ DE MIRANDA. *Reino misterioso do inconsciente* 28
- LYGIA ARCURI ELUF. *Terra à vista* 36
- MARCIO PÉRIGO. *Vigilar e ter uma leve esperança de idéias tangentes* 44

entrevista

- ARMANDO SOBRAL *por Roberto Shwafaty* 48

documentos e bibliografia

- SELEÇÃO BIBLIOGRÁFICA 1 51

A Modernidade na Pedra: representações do *Fin-de-Siècle* em litografias francesas do fim do século XIX

Henrique Marques-Samÿn

Bacharel em Filosofia, pós-graduando em Filosofia da Arte e Psicologia Social. Ensaísta, tem textos publicados sobre arte e cultura em várias revistas e periódicos. Colunista de fotografia nas revistas Fotosite e Moda Almanaque; editor, com a jornalista Laura Cânepa, da revista Anfiguri.

Resumo

O presente artigo é um ensaio sobre representações de aspectos sociais e culturais do período histórico conhecido como fin de siècle (ou seja: o fim do século XIX) em litografias francesas do século XIX. Apresenta-se uma contextualização histórica do período mencionado, bem como análises sobre litografias de Eugène Grasset, Toulouse-Lautrec, Guydo e Honoré Daumier.

Abstract

This article is an essay on representations of the historical period known as fin de siècle in french lithographs of the 19th. Century. Are analysed some graphics of artists as Eugène Grasset, Toulouse-Lautrec and Honoré Daumier.

I. Introdução

"Glorificar a vagabundagem e o que se pode chamar o boemismo."
Charles Baudelaire, *Meu coração desnudado*

Este artigo pretende analisar algumas litografias francesas do fim do século XIX, a fim de expor como nelas encontravam-se presentes representações de aspectos sócio-culturais característicos do *Fin-de-Siècle*. Começo com uma contextualização histórica do momento aqui abordado, concedendo especial atenção à idéia de *decadência* então em voga. A seguir, mostro as diferentes formas como os artistas reagiram ao ambiente niilista: alguns, criando uma arte inspirada em outros tempos, portadora de franco idealismo, como como os medievalistas ou os adeptos do japonismo; outros, mergulhando no hedonismo e na *decadence*, criando uma arte expressiva destas formas de vida. Analiso obras de Eugène Grasset, que curiosamente desenvolveu gravuras portadoras de referências para as duas citadas vertentes; Toulouse-Lautrec, Honoré Daumier e Guydo.

II. Fin de Siècle e Decadence

Em seu estudo sobre a França da virada do século XIX para o XX, o historiador Eugen Weber dedica, sintomaticamente, várias das páginas iniciais ao estudo da noção de *decadência*. Embora seja esta uma idéia há muito conhecida pela humanidade, neste período ela adquire facetas muito peculiares – e particularmente próximas da vida cotidiana. Já desde a época da Revolução Francesa, era comum a crença de que vivia-se em uma época de decadência: preguiça, falta de bom gosto e excesso de capricho eram vistos como sintomas de uma sociedade que seguia o caminho para baixo sem sequer olhar para trás.

Como bem percebeu contemporaneamente o sociólogo Emile Durkheim, a sociedade francesa vivia uma profunda crise moral. As gerações francesas mais antigas haviam vivido nada menos que duas significativas derrotas militares, em 1814-5 e 1870-1; várias formas de solidariedade haviam ruído junto com os valores que haviam sido abandonados – notavelmente, os valores religiosos. Ademais, houve o súbito crescimento das cidades: no início do século, Paris era a única cidade com mais de cem mil habitantes; em 1911, quinze cidades atingem este patamar, além de emergir um novo tipo de aglomeração urbana – a periferia. Este crescimento urbano foi acompanhado por toda a série de problemas decorrentes da industrialização: a divisão de trabalho industrial e os conflitos entre o empresariado e a classe operária. Por isso o termo *Belle Époque* utilizado como referência a esta época traz em si, como nota o sociólogo Renato Ortiz, um sentido nostálgico, “algo como um passado áureo perdido para sempre”¹.

Tudo isso ajudou a disseminar a crença de que a época vivia uma franca decadência. Duas matrizes amplificaram esta percepção: de um lado, a vulgarização da teoria de Darwin, que concedeu um certo sentido hereditário ao elitismo social – “não se tratava simplesmente de os homens não serem iguais, mas de as desigualdades serem hereditárias. Não era o mérito, mas um elitismo predeterminado que traçava os destinos dos homens e das sociedades. Então para que se esforçar?”² – ; de outro, a popularização, a partir da década de 1840, de estudos sociais que documentavam e dramatizavam a miséria e suas causas patológicas: a doença e o crime. A vida moderna, nas cidades, era responsabilizada pela deterioração física e psíquica. Em 1908, em um debate na Câmara, Louis Gérard-Varet falou em “uma espécie de neurastenia coletiva”, “um desarranjo da consciência coletiva” que o novo ritmo urbano suscitava em seus cidadãos³.

No entanto, os efeitos que esta sensação de inevitável decadência tiveram nos cidadãos mostraram-se diversos. Para alguns, tratava-se de uma falência social completa: o aumento da criminalidade, com o requinte do surgimento de novas modalidades de crime, como os ataques com ácido; a multiplicação de bares, com o conseqüente aumento do consumo de álcool; a impotência da força policial – que, não bastasse sua incompetência, ainda era mal vista pela população. Alguns buscaram outras formas alternativas de lidar com esta atualidade que parecia caminhar para o vazio: muitos encontraram saídas na idealização – medievalista ou orientalista. Outros decidiram render-se à sensação de inevitabilidade, o que teve como efeito uma aceitação de tal destino. Para estes, a vida transformou-se em uma espécie de afirmação da decadência: o vício tornou-se objeto de glorificação; o desregrado hedonismo, forma inevitável de existência. A inversão de valores a tal ponto chegou que, como nota Weber, a corrupção foi expurgada de todo o seu sentido negativo ou destrutivo; transfigurou-se em vivência redentora, caminho para a “transcendência da mediocridade sufocante das convenções de todos os dias”⁴.

Estas duas saídas, como logo veremos, às variações artísticas presentes na Art Nouveau: de um lado, o chamado “Japonesismo” (ou “Japonismo”) e o Medievalismo, em verdade herdado da tendência Pré-Rafaelita; de outro, a exaltação da transgressão e do decadentismo. No entanto, antes de mergulharmos neste exame mais detido destas tendências, cabe compreender mais detidamente o papel da arte na modernidade – precisamente o momento histórico acerca do qual trata este ensaio.

¹ Cf. Ortiz 1991: 52.

² Weber 1988: 32.

³ Apud id.

⁴ Cf. ibid.: 26.

III. Arte e modernidade

O conceito de modernidade – *modernité* – foi introduzido por Charles Baudelaire em sua obra “O pintor da vida moderna”. A *modernité* é caracterizada tanto como uma qualidade da vida moderna quanto como objeto de uma experiência artística particular; em um e em outro, é fundamental o papel da novidade, a *nouveauté* – na época, recentemente feita parte da vida cotidiana. Penso que há franca relação disto com a nova experiência moderna do *consumo*, que não existia no Antigo Regime na acepção que possui na modernidade. Em épocas anteriores, o vestuário e os acessórios pessoais faziam parte de uma escala hierárquica; traziam consigo a função simbólica de distinguir a nobreza; eram uma das formas de expressão do *status* ocupado pelos nobres no Estado. Mas isso muda com o decreto de 8 brumário ano II, de 1793 – onde se estabelece que nenhum cidadão ou cidadã poderá ser obrigado a vestir-se de uma forma particular: “cada um é livre de usar as roupas de seu sexo, que lhe convém”⁵. Com isso, abrem-se as portas para que a burguesia crie suas próprias normas, seus próprios princípios estéticos e códigos de vestuário; em outras palavras, nasce a *moda* – e, com ela, o consumo moderno. As *magasins de nouveautés* são importante produto destes novos tempos. Surgindo na década de 1830, são locais onde se encontram à venda todos os objetos e acessórios que podem ser comprados, organizados em seções e balcões específicos, e que logo comecem a publicar nos jornais suas ofertas especiais. Não há mais roupas e acessórios padronizados; tudo agora visa ser diferente e inovador, ocupando um local singular no mercado. Quando, no início do século XX, surgirem os *grands magasins*, tudo isso será ampliado para uma escala monumental, movimentando mais de cem milhões de francos anualmente. Mas qual é o lugar do artista nessa nova sociedade? Para Baudelaire, o papel do artista é precisamente o de capturar o efêmero, a contingente novidade do presente. Como afirma em “O pintor da vida moderna”, o artista deve ser capaz de acompanhar a *velocidade* da modernidade em sua constante atualização; deve tomar como objeto a transitoriedade do momento e todas as “sugestões de eternidade” que nele existem⁶.

Há deste modo presente a exigência de uma *contemporaneidade* do artista. Se a vida moderna é transitória e efêmera, se gira em torno da incessante irrupção de *nouveautés*, é função do artista acompanhar este ritmo: seus passos devem acompanhar esta acelerada marcha. Essa inserção do artista no mundo em que habita foi objeto da reflexão de Georg Simmel, que encontrou a essência da modernidade precisamente nessa experiência e interpretação do mundo em uma esfera psicológica; quer dizer: a modernidade é uma forma particular da experiência vivida, que se dá nesta relação recíproca entre a “vida interior” e o mundo no qual se habita. E a arte é justamente a forma de expressão humana que pode capturar e dar forma à fluidez destas experiências interiores. Eis porque a arte moderna assiste ao fim do naturalismo: porque não mais pretende ser verdadeira *em relação* ao mundo, quer dizer, não é *dele* que tira sua referência, nem é *para ele* que pretende se afirmar como verdadeira. Por outro lado: a referência para a arte, na modernidade, é a própria interioridade humana. Daí Simmel afirmar que a arte moderna “não apenas *possui* a verdade, ela é a verdade”⁷.

A Art Nouveau representa uma primeira manifestação artística desta nova relação entre o homem e seu tempo justamente por não se limitar a ser um movimento na esfera artística; mas sim uma afirmação integrada, que se dá não só no campo das artes, mas que é simultaneamente a expressão de uma nova forma de vida. A Art Nouveau não estava apenas nas telas, mas no mundo de

⁵ Apud Ortiz *ibid.*: 129.

⁶ Cf. Frisby 1986: 16-7.

⁷ Apud *ibid.*: 47. Tradução minha.

todos aqueles que a abraçaram. Estava em vasos, casas, móveis, talheres. Pensemos nas casas de Victor Horta, nos vasos de Auguste e Antonin Daum, nas mobílias de Eugène Vallin ou Charles Mackintosh. Não era preciso ir às galerias para contemplar a Art Nouveau; vivia-se *dentro* dela e *rodeado* por ela.

Sintomaticamente, não houve sequer uma variação artística relacionada à Art Nouveau que não fosse a legítima expressão de um *ethos*, de uma forma de vida. Aqueles que pintavam cenas dos *Caf'concs*, os cafés-concerto como o Moulin Rouge ou o Eldorado, estavam pintando suas próprias vidas, e em certa medida fazendo uma apologia desta – havia ali uma defesa de valores, uma afirmação axiológica. Da mesma forma, os Pré-Rafaelitas estavam, em suas telas, a defender os valores sobre os quais edificavam suas próprias vidas. Aprofundarei estes pontos com algumas análises sobre diferentes litografias deste período, que classificarei, de maneira ampla, em duas vertentes – idealista e hedonista – que identifico a atitudes diante daquela situação história.

IV. O Idealismo: Orientalismo e Medievalismo

O niilista ambiente da França do *fin de siècle* era, sem dúvida, fértil terreno para idealismos de toda a espécie. Não à toa, assistiu a um verdadeiro florescimento de seitas esotéricas e doutrinas do gênero; podemos até mesmo encontrar uma intitulada “Decadência Cristã” entre as “religiões” que surgiram na época. Isso pode parecer paradoxal, se pensarmos que o século XIX assistiu a tantos progressos tecnológicos; no entanto, as coisas não eram assim tão mutuamente excludentes. Ao menos para os que viviam naquele contexto, não parecia muito difícil resolver tais contradições. Charles Richet, professor da Sorbonne e cientista de renome na área médica, publicou um prefácio em um tratado de Metapsíquica de oitocentas páginas, em que pretendia colocar em um mesmo plano as pesquisas sobre ciência, física, botânica, patologia e paranormalidade; Alfred Russel Wallace tornou-se defensor das doutrinas de M. H. Rivail, vulgo Allan Kardec; Sir Oliver Lodge participou da fundação de uma Sociedade Britânica de Pesquisa Científica⁸.

Em Paris, assistia-se a (mais um) reflorescimento dos movimentos rosacrucianistas. O historiador Christopher McIntosh considerou Joséphin Péladan, um dos participantes deste renascimento, “uma personagem que encarnou tudo quanto era excêntrico e *fin de siècle*”. Depois de haver trabalhado como empregado em bancos, passou a nomear-se Sar Mérodack Péladan (sendo Sar um título assírio de nobreza e Mérodack o deus caldeu associado a Júpiter) e começou a desfilar pelos cafés de Montmartre, ora com hábito de monje, ora com um gibão com calções de veludo rendados. Quando fundou, em 1890, sua Ordem da Rosa Cruz Católica – cujas reuniões eram realizadas em seu apartamento na Rue Notre-Dame-des-Champs, onde Péladan oficiava vestido em um traje de monge com uma cruz rosada no peito –, começou a organizar exposições de arte com temas esotéricos e católicos, na qual não era admitido nada de naturalista ou experimental; e que eram freqüentadas por gente como Gustave Moreau e Georges Rouault⁹, além de garbosas damas vestidas à *la néophyte*, costumes *martyre* e saias “fantasmagóricas” feitas de seda Liberty. Estamos, afinal, a falar de uma sociedade onde os teatros encenavam peças pretensamente místicas (Péladan jurou haver reencontrado duas peças de Ésquilo, além de ser autor de *Babylone*, que considerava “uma tragédia wagneriana em quatro atos”); Sarah

⁸ Apud Weber: *ibid.*: 48-9.

⁹ McIntosh : 111-4.

Bernhardt recitava o mistério da Paixão no Cirque d'Hiver¹⁰, e Erik Satie era fundador de uma certa Igreja Metropolitana da Arte de Jesus, o Regente¹¹.

Não é possível falar no idealismo da Art Nouveau de modo satisfatório sem referir o movimento Pré-Rafaelita – ainda que, em meio a tantas excêntricas, a obsessão medievalista dos Pré-Rafaelitas possa até mesmo parecer um tanto quanto ingênua. A Confraria Pré-Rafaelita tem ultimamente sido lembrada apenas como um movimento artístico anti-acadêmico, um combate aos cânones que limitavam-se a reproduzir os princípios estabelecidos por Rafael. No entanto, o movimento é muito mais rico que isso. O grande teórico do Pré-Rafaelismo, John Ruskin, fora um seguidor das idéias de Augustin Pugin – este, um arquiteto católico de cuja pena surgiu, na primeira metade do século XIX, uma série de livros defendendo um retorno da arquitetura aos princípios medievais. Ruskin deu seguimento à missão de Pugin. Nascido em família rica, pôde dedicar seus anos de juventude a viagens através da Europa, nas quais defendeu a adoção, contemporaneamente, dos princípios arquitetônicos medievais. E tudo isto culmina em 1848, com a fundação da Confraria dos Pré-Rafaelitas.

É preciso dizer que, a princípio, Ruskin – autor dos principais textos teóricos do movimento – rechaçou veementemente que houvesse relações entre o Pré-Rafaelismo e o medievalismo. Mas tal recusa tinha sua razão de ser: nesta época, estava em moda o Romanismo, uma espécie de mania artística que tomava como modelo a arte Românica. No entanto, o tom dos discursos mudaria mais tarde; não que Ruskin aceitasse qualquer vinculação com o Romanismo; porém, estabeleceria uma franca relação com um outro tipo de medievalismo – na verdade, uma construção idealizada do que seria a arte medieval. A argumentação de Ruskin é elaborada: acusa Rafael de ser o autor de uma ruptura entre a arte e religião, referindo os afrescos rafaelitas que mostram Cristo presidindo o mundo teológico, enquanto Apolo preside o mundo da poesia; e utiliza, como referência para sua idéia de medievalismo, “um tempo em que as convenções da arte harmoniosamente incorporavam a devoção religiosa”¹². Em um ponto mais extremo, Ruskin chega a comparar Rafael a Lúcifer. Rafael, consoante o pintor pré-rafaelita, foi o inaugurador de uma estética espúria, que sacrificou a verdade em nome do orgulho. E o argumento de Ruskin adquire matizes ainda mais religiosas quando afirma que Rafael serviu “à ímpia luxúria do Vaticano”, que espalhou um veneno que infectou milhões de cristãos¹³.

Julguei pertinente fazer esta breve apresentação do Pré-Rafaelismo para chegar ao ponto crucial: o fato de que, escapando às limitações de um movimento exclusivamente artístico, havia ali a pretensão de realizar uma legítima reforma social. Tratava-se de um resgate de princípios, valores e ideais. William Morris, a grande ponte entre o movimento Pré-Rafaelita e a Art Nouveau, enfatizará este aspecto social do movimento. Se Pugin pretendia *duplicar* os princípios da arte medieval – a ponto de desencadear um revivalismo do gótico –, Morris preocupava-se com uma espécie de atualização de um sentido artístico há muito esquecido: o resgate do elo entre arte e artesanato; o fim da cisão entre artes “maiores” e “menores”; a recuperação do personalismo da manufatura contra o padronizado produto industrializado. Ainda que as pretensões sociais de Ruskin estivessem destinadas ao fracasso, devido às imensas vantagens econômicas da produção industrial, suas propostas estéticas efetivamente obtiveram sucesso. Seus tecidos, ornamentados com motivos naturalistas estilizados, foram um sucesso comercial; o “jardim inglês” espalhou-se por toda a Europa; o *domestic revival* arquitetônico, inimigo da arquitetura do ferro, consolidou-se como tendência inovadora.

¹⁰ Cf. Weber: op. cit.: p. 48.

¹¹ Cf. McIntosh: op. cit.: 114.

¹² Leahy 1999 (tradução minha).

¹³ Ibid.

A influência do Pré-Rafaelismo na Art Nouveau, portanto, é dupla: diz respeito tanto ao “medievalismo”, no tocante ao resgate do artesanato e na construção de uma nova arquitetura – pensemos na Escola de Nancy ou em Hector Guimard – , quanto no tocante à própria temática desenvolvida por alguns de seus representantes na pintura e na gravura. Eugène Grasset, suíço naturalizado francês, é virtualmente o maior representante da tendência medievalista na arte gráfica francesa. Sua litografia na capa do periódico simbolista *La Plume*, em um volume publicado em 1894, aliás dedicado à sua obra, apresenta temática de nítida relação com o Pré-Rafaelismo. Não apenas os costumes são medievalistas, como também a composição é dominada por linhas curvas e motivos que sugerem folhas e caules, em uma estilização geométrica que remete aos padrões ornamentais consagrados por Morris e seus afiliados.

Todavia, não era esta a única vertente idealista do período. Uma outra, mais antiga, ainda encontrava-se em voga, encontrando amplos desenvolvimentos: o Japonismo, ou Japonismo – em verdade, apenas uma nova variação do orientalismo que já se fazia presente, desde há muito, na arte européia. Pode-se, a princípio, encarar este olhar para o Oriente como uma busca por nova inspiração artística; entretanto, afirmá-lo é recusar o fato de que, muitas vezes, o que há ali não é meramente uma influência técnica ou formal, mas apenas um circular em torno de imagens e estereótipos que tentam criar cenas “tipicamente orientais”. Nesta medida, estamos a falar de um orientalismo na acepção que ao termo foi dada por Edward Said – o Oriente como “uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente”¹⁴. Em outras palavras, a questão não é o Oriente tal e qual, mas enquanto uma criação ocidental baseada “no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental européia”¹⁵. As *japonaiseries* criadas pelos artistas europeus desta época obedecem inegavelmente a este princípio. Ainda que tomem as gravuras japonesas como modelos, ainda que muitos se tornem conhecidos como especialistas na criação desta arte “tipicamente japonesa”, suas obras na maior parte das vezes não passam de pastiches. É o caso da litografia de Guydo que ilustra o cartaz por este criado para divulgação do licor Amara Blanqui. A composição, pobre e trivial, reduz a rica bidimensionalidade das gravuras japonesas a uma construção óbvia e ingênua; ademais, o traço não possui a delicadeza e a graça características das obras japonesas nas quais certamente esta obra foi inspirada.

V. O Combate à Burguesia

As origens da estética antiburguesa devem ser buscadas já nas primeiras décadas do século XIX; tratava-se de uma mescla, como bem notou Dolf Oehler, de “uma profunda perplexidade diante da burguesia como fenômeno e uma ingenuidade romântica diante da função histórica da nova classe dominante”¹⁶. Na França, nota Arnold Hauser, a boêmia atravessou três fases: a romântica, constituída por jovens artistas e estudantes “em quem a oposição à sociedade dominante era usualmente fruto de uma mera exuberância e rebeldia juvenis”; a naturalista, “gente que se situava além das fronteiras da sociedade burguesa e cuja luta contra a burguesia era não um jogo animado, mas uma necessidade amarga”; e a impressionista, talvez melhor se definida como “pós-naturalista”, formada por artistas que já formavam “uma horda de vagabundos e marginais... um grupo de desesperados, que rompem não só com a sociedade burguesa mas

¹⁴ Cf. Said 1990: 17.

¹⁵ Cf. *ibid.* p. 13.

¹⁶ Oehler 1997: 11.

com toda a civilização européia”¹⁷. São principalmente estes últimos os que nos interessam. São eles que, para fortalecer esta linha que os separa da sociedade burguesa, cuidam de glorificar ao extremo tudo o que sugere decadência, tudo o que vai de encontro às convenções burguesas.

Na década de 1880, surge uma multidão de excêntricas confrarias com nomes que sugerem marginalidade e mistificação – Hidropatas, Hirsutos, Incoerentes. A fundação de *Le Décadent*, na mesma época, sintetiza o espírito que impulsionava o nascimento de tão estranhas crias: “*Religion, moeurs, justice, tout décade...*” A sociedade se desintegra sob a ação corrosiva de uma civilização deliqüescente... refinamento de apetites, sensações, gosto, luxo, prazeres; neurose, histeria, hipnotismo, morfinomania, impostura científica, extremo schopenhaurismo, esses são os sintomas premonitórios da evolução social”¹⁸. Lembremo-nos da anotação de Baudelaire em seu diário: “do ódio do povo à beleza”¹⁹!. Decerto que, para boa parte destes apocalípticos, os culpados por esta degenerescência da sociedade eram... os burgueses! Principalmente porque estes haviam se aproximado perigosamente de um terreno antes ocupado apenas por uns poucos escolhidos – como nota Eric Hobsbawm, “o desejo crescente da burguesia em acercar-se das artes multiplicou os candidatos em abraçá-las – estudantes de arte, aspirantes a escritores, etc. ... talvez houvesse na segunda metade do século entre 10 e 20 mil pessoas em Paris denominando-se a si mesmos de ‘artistas’”²⁰. Se havia uma cisão que perpassava a sociedade nesta época, era aquela que a dividia entre “os burgueses” e “os artistas” – “e era através do culto ao belo que o *artiste* se afirmava contra os desmandos do *bourgeois*”²¹.

Eis, portanto, as raízes dos ferozes ataques desferidos pelos artistas contra a burguesia. As principais formas que tais golpes assumiram foram virulentos ataques contra o estilo de vida burguês – seus valores, sua rotina; e os meios utilizados para tal combate foram essencialmente aqueles que, permitindo ampla reprodução, acompanhavam o surgimento dos meios de comunicação de massa, notavelmente as litografias. Tomaremos como objeto de análise aqui duas obras que atacavam frontalmente as convenções amorosas da burguesia: uma litografia de 1840, de Honoré Daumier, que representa ironicamente a falência do casamento burguês – certamente muito anterior ao período aqui analisado, mas na qual já encontramos um ataque com o mesmo espírito que encontraremos nas obras do *fin de siècle*; e um cartaz de Toulouse-Lautrec que, ao exaltar os espetáculos dos Cafés-Concerto, simultaneamente atacava frontalmente a moral burguesa.

Como nota Dolf Oehler, já desde a primeira metade do século XIX era comum representar formas não-convencionais de relacionamentos amorosos como antíteses dos relacionamentos burgueses, e encontrar naquelas um conjunto de valores que nestes já não se encontravam presentes. Daí, por exemplo, a exaltação baudelairiana do amor entre as mulheres. “Somente Lesbos... faz desabrochar os sonhos de profunda delicadeza e paixão que não sobrevivem a uma noite sequer na heterossexualidade, sobretudo no casamento. No amor lésbico, confiança, intimidade, delicadeza, dedicação, paixão e volúpia, na relação sexual burguesa, insensibilidade, egoísmo, brutalidade, violência, terror e barbarismo”²². E esta ruína do casamento burguês é o que encontramos em *As sabe-tudo*, dos *Costumes Conjugaís* de Daumier. A legenda da gravura (“Ah, quer dizer que você passou a noite no escritório?”); o marido acuado; a esposa pouco atraente e com ar de megera, os objetos partidos no chão – elementos do patético

¹⁷ Hauser 1994: 919-21.

¹⁸ Apud Weber *ibid.*: 36.

¹⁹ Baudelaire 1981: 94.

²⁰ Hobsbawm 1979: 305-6.

²¹ Oehler *ibid.*: 13.

²² Apud *ibid.*: 248.

cenário do “inferno conjugal”, mergulhado na mediocridade da rotina e na indiferença dos compromissos assumidos à força. Perfeita antítese, decerto, do festivo cenário que encontramos na gravura de Lautrec – que, aliás, adequa-se ainda mais à nossa análise por sintetizar praticamente tudo o que a boemia exaltava contra a burguesia. A lasciva abertura de pernas da dança de Louise Weber, sugestão de uma sexualidade intensa que permanecia distante dos frios lares burgueses (ou assim indubitavelmente acreditavam os boêmios); a apologia à vida de vício e excessos, dado que o apelido *La Goulue* com o qual a dançarina fora batizada fazia referência justamente à facilidade com que esvaziava taças de bebida no Moulin Rouge; e mesmo uma indireta referência ao amor não-convençãoal, já que era conhecido o fato de que Louise vivia com uma mulher – a gorducha *Môme Fromage*²³. Se o casamento burguês habitava uma casa em ruínas, o palácio dos cafés-concerto era o refúgio onde ainda era possível viver de uma forma menos monótona...

Havia, no entanto, ainda uma outra trilha à disposição daqueles que haviam optado por habitar nestas niilistas paragens. Esta era, afinal, a época em que as drogas tinham entrado na moda, principalmente a partir de 1870, quando começaram a se tornar mais acessíveis. O haxixe, em voga desde tempos mais antigos, era o preferido dos “comedores de sonhos”; morangos embebidos em éter constituíam um requintado aperitivo, embora o éter também fosse consumido com conhaque e talvez injetado; a partir da década de 1880, a cocaína tornou-se de tal modo popular que Freud a usava até para “soltar a língua”²⁴. Mas a preferida das mulheres, como vemos na gravura de Grasset *Morphineuse*, era a morfina. Tema de romances e poemas, amplamente utilizada em círculos elegantes, movia um comércio ao seu redor – eram fabricadas seringas especiais de prata banhadas ou folheadas a ouro para os mais requintados – e foi por Dumas Filho considerada “o absinto das mulheres”. Desta forma, a dama que vemos na litogravura de Grasset, ao injetar em sua coxa a adorada morfina, nada faz senão repetir um pequeno gesto em toda a grande celebração da *Belle Époque* – estes tempos em que, para muitos, o mundo parecia mergulhar no último abismo da degenerescência; mas que, para tantos outros, era uma época em que, mais que nunca, as emoções pareciam infinitas.

VI. Bibliografia

- Baudelaire, C. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- Champigneulle, B. *A “Art Nouveau”*. Trad. Maria Jorge Viana. São Paulo: Verbo: Edusp: 1976.
- Frisby, D. *Fragments of modernity: studies in contemporary German social thought*. Cambridge: MIT, 1986.
- Hobsbawm, E. *A era do capital: 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- Leahy, A. “*Ruskin and the Pre-Raphaelites in the 1850s*”. In: *PaGes: Arts Postgraduate Research in Progress*. Vol. 6. University College Dublin, 1999.
- McIntosh, C. *Os mistérios da Rosa-Cruz*. Trad. Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1987.
- Oehler, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Trad. José Macedo, Samuel Tintan Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- Ortiz, R. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

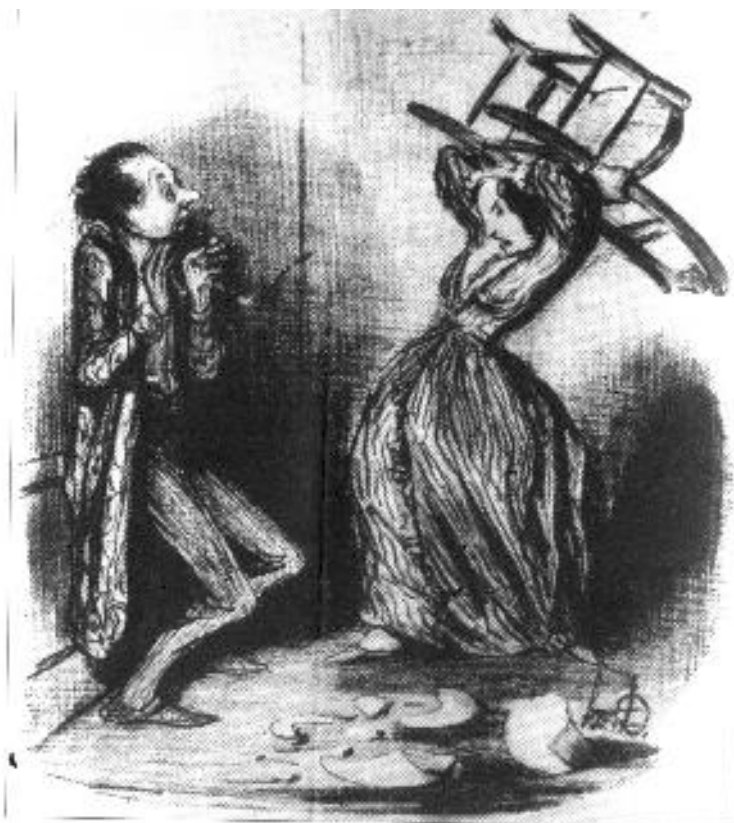
²³ Cf. Weber *ibid.*: 52.

²⁴ *Ibid.*: 46.

- Said, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Bueno. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- Weber, E. *França fin-de-siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

VII. Lista de Imagens

- Daumier, Honoré. *As sabe-tudo*. Litografia de *Costumes conjugais*. 1840.
- Grasset, Eugène Samuel. *Morphineuse*. Litografia de *L'album d'estampes originales de la Galerie Vollard*. 1897.
- Grasset, Eugène Samuel. Capa da revista *La Plume*. Litografia. 1894.
- Guydo. Cartaz para o licor "Amara Blanqui". Litografia. 1893.
- Toulouse-Lautrec, Henri de. *Au Moulin Rouge, La Goulue*. Cartaz (litografia). 1892.



Daumier, Honoré. *As sabe-tudo*. Litografia de *Costumes conjugais*. 1840.

NIÈME ANNÉE — N° 122

NUMÉRO TRIPLE — 1 F. 50

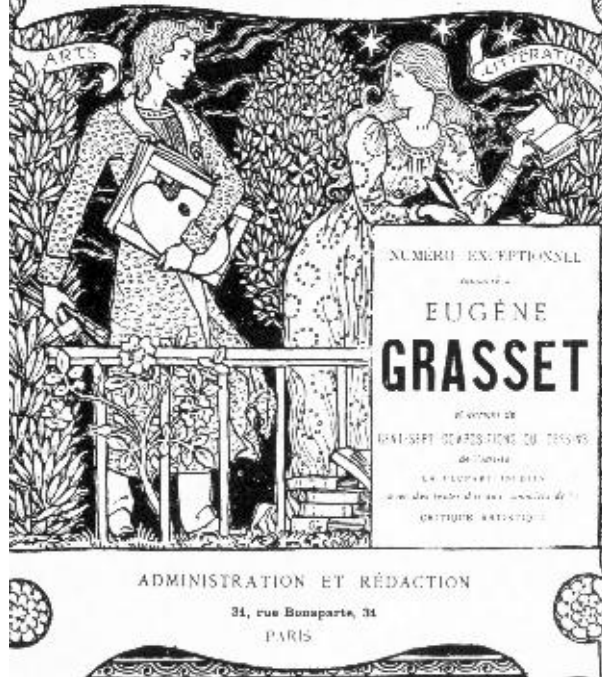
UN F. PAR SEMAINE

FRANCE — UN AN — DIX FRANCS
Les abonnements partent du 1^{er} Janvier
1^{er} Avril, 1^{er} Juin, 1^{er} Octobre et
1^{er} Mars pour les autres contrées.

ÉTRANGER — DOUZE FRANCS
La Revue se publie une fois par
mois, le 15 de chaque mois, et est
adressée sans frais à tous les abonnés
de l'étranger.

La Plume

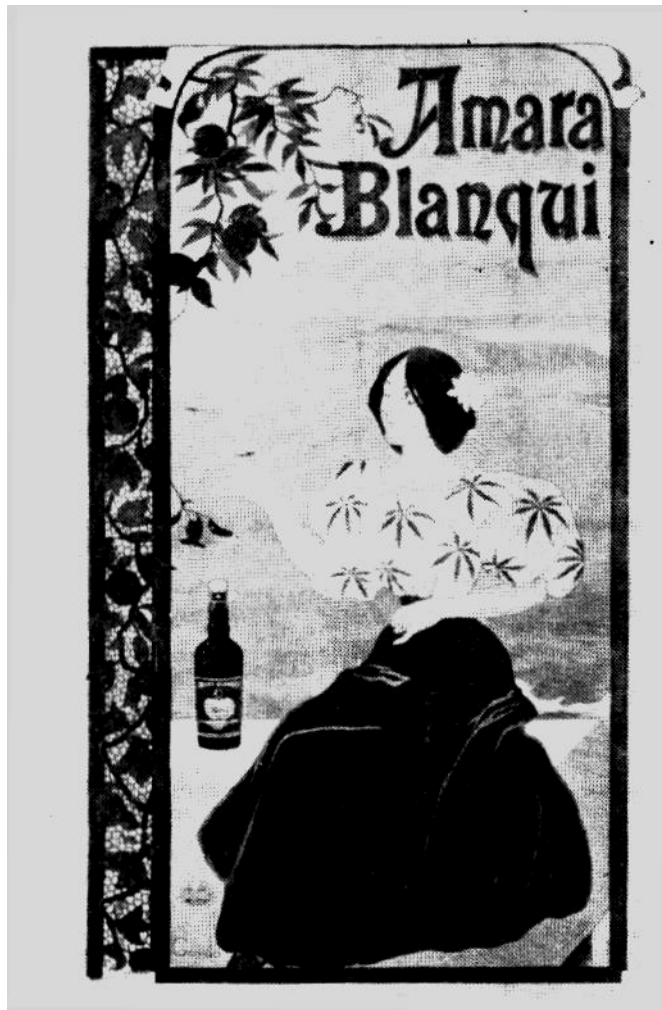
REVUE BI-MENSUELLE ILLUSTRÉE



Grasset, Eugène Samuel. Capa da revista *La Plume*. Litografia. 1894.



Grasset, Eugène Samuel. *Morphineuse*. Litografia de *L'album d'estampes originales de la Galerie Vollard*. 1897.



Guydo. Cartaz para o licor "Amara Blanqui". Litografia. 1893.



Toulouse-Lautrec, Henri de. *Au Moulin Rouge, La Goulue*. Cartaz (litografia). 1892.