

Charles Baudelaire e a Análise da Obra Romântica de Eugène Delacroix.

Prof. Ms. Mário Fiore Moreira Júnior, São Paulo, 2012

Resumo

Charles Baudelaire foi mais do que um poeta comentando quadros. Viveu um dos momentos mais importantes da história da arte – a passagem do neoclassicismo para o romantismo – percebeu a mudança e sobre ela teorizou, elaborando de forma original o conceito de arte moderna. Sua grande contribuição não foi somente ter defendido artistas como Courbet ou Delacroix, mas ter imposto um modo para vê-los e um modo para a compreensão da arte moderna: o crítico como sinalizador.

Palavras-chave: Baudelaire, Delacroix, artes visuais, pintura.

Abstract

Charles Baudelaire was more than a poet who commented on paintings. Experiencing one of the most decisive moments in art history – the transition from neoclassicism to romanticism – he perceived the change taking place and theorized about it, creating in a singular way the concept of modern art. His great contribution resided not merely in defending artists such as Courbet or Delacroix, but in setting forth a new manner of looking at them and understanding modern art: the critic as a compass pointing the way.

Keywords: Baudelaire, Delacroix, visual arts, painting.

Introdução

Ao iniciar o capítulo IV da crítica do Salão de 1846, Charles Baudelaire (1821-1867) manifesta sua grande alegria em abordar o tema que lhe era “*mais*

caro e simpático”: a obra do pintor Eugène Delacroix (1798-1863).¹ Favorável a uma crítica de arte “*parcial, apaixonada e política*”, o poeta não era um mero diletante em artes plásticas. Era um desenhista com algum talento, sincero apaixonado por pintura. (COUTINHO, in BAUDELAIRE, 1995, pp. 659-661) Sua estréia como crítico de arte ocorrera no Salão do ano anterior, sem grande repercussão pública. Sentiu-se obrigado a trabalhar na área jornalística devido às dificuldades de ordem econômica decorrentes da nomeação de um conselho judiciário acionado por seu padrao, o general Aupick, com o apoio de sua mãe, para gerir seus bens. Ambos julgavam que Baudelaire não possuía capacidade para cumprir esta tarefa, devido ao seu modo de vida extravagante e desregrado.

Foi esta circunstância que gerou o crítico-artista mais importante do período. A produção de arte da primeira metade do século XIX passou a ser analisada, discutida e criticada a partir de um olhar renovado, de outro ponto de vista, do seu próprio interior. O artista questionando publicamente o trabalho de um parceiro. A questão estética pensada pelo próprio artista.

Delacroix estava com 47 anos, quando Baudelaire o conheceu. O *grand seigneur* da pintura francesa já realizara as principais obras de sua carreira. (JAMOT, in HAUSER, 1982, p.873) Vivia só, mas não abandonara o comportamento do *dândi*, que ele próprio ajudara a introduzir em Paris. Ainda freqüentava regularmente o ambiente social e intelectual parisiense. Logo ao iniciar sua entusiasmada crítica, Baudelaire justifica: “(...)é preciso que eu volte um pouco atrás na história deste tempo, e reponha diante do público algumas peças do processo já citadas pelos críticos e historiadores que me precederam, mas necessárias para o conjunto da demonstração”(s.46)

Pode-se perceber pela passagem acima citada que o poeta utiliza elementos da retórica do Direito, como se estivesse num tribunal pronto para defender ou acusar um réu. Ao eleger o pintor como referencial para efetuar a sua análise das obras dos outros participantes dos Salões, o poeta estará sempre pronto para defendê-lo das injustiças praticadas tanto pela crítica

¹ BAUDELAIRE, Charles. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995. Usarei as seguintes abreviações para os textos contidos neste artigo: s.46 – Salão de 1846; s.59 – Salão de 1859; Ov-ED – Obra e Vida de Eugène Delacroix.

quanto pelo público. Delacroix nunca foi um artista popular, mesmo tendo recebido regularmente encomendas para a pintura de murais em espaços públicos, como a pintura do teto da biblioteca do Palácio de Luxemburgo e do Palácio Bourbon, o que denota o seu reconhecimento por parte dos órgãos oficiais, e lhe garantiu certa estabilidade econômica.

Baudelaire reproduz, então, o texto completo que Adolphe Thiers publicara em *Le Constitutionnel*, sobre o quadro “A Barca de Dante no Inferno”, com o qual Delacroix estreara no Salão de 1822. Os argumentos apresentados combinam perfeitamente com a visão baudelairiana. O autor reconhece o talento do pintor considerando-o uma esperança para o futuro, tendo em vista “o mérito extremamente moderado de todo o resto do Salão”. Descreve a cena onde a ação se desenvolve: os poetas Dante e Virgílio encontram-se numa embarcação ameaçada de naufrágio por condenados do inferno que a ela se agarram tentando sobreviver. Ao fundo, a cidade de Dis incendeia, rompendo a escuridão infernal. Em seguida, analisa os aspectos técnicos relativos à cor e à pincelada, comenta a severidade e a falta de ponderação dos juízes e ressalta a “*imaginação poética, comum ao pintor e ao escritor*”. Compara a maneira de representar as figuras com a “*ousadia de Miguel Ângelo*”, e com a “*fecundidade de Rubens*”, concluindo: “*o Sr. Delacroix tem a marca do gênio*”.

De fato, as cores e a luz conferem o acentuado grau de dramaticidade ao quadro. A iluminação desloca-se do centro da tela e concentra-se sobre os corpos nus, iluminando o sofrimento daqueles seres. Dante destaca-se do conjunto pelo seu gesto, suas roupas e pelo vermelho de seu capuz. Virgílio, a figura central, está envolvido por uma penumbra que o coloca em segundo plano; e o torso helênico de Caronte, emoldurado por um tecido azul, está semi-iluminado.

Baudelaire admirou muito a precocidade do texto de Thiers, cujos itens serão por ele retomados e aprofundados inúmeras vezes.

CONSTRUÇÃO DA MELANCOLIA

O poeta possuía bons motivos para ficar fascinado com o pintor. Apesar de pertencerem a gerações diferentes, ambos eram filhos de pais iluministas que lhes transmitiram os ideais revolucionários do século XVIII, ambos

estudaram no prestigioso liceu *Louis-le Grand*, onde receberam sólida formação humanista. (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 218) Pertenciam, portanto, à mesma classe social. Além das coincidências biográficas, o olhar cultivado de Baudelaire foi despertado pela grande emoção e pelo aspecto trágico das cenas representadas naquelas pinturas: *“Tudo, em sua obra, é desolação, ...tudo testemunha contra a eterna e incorrigível barbárie do homem.”* A melancolia permeia toda a obra de Delacroix, não somente pela escolha temática, mas também pela expressão das figuras, seus gestos e suas cores. Em seu segundo grande quadro, Os Massacres de Quio, em que representou a luta dos gregos contra os invasores turcos, o tom melancólico é dado pelos olhares dos personagens. Em contraste com o patético olhar de sofrimento das vítimas, apenas o cavalo do algoz turco tem a expressão de pavor e revolta. Delacroix constrói, nesta obra engajada, um cenário oriental com figuras envolvidas por suntuosos tecidos emprestados do ateliê de monsieur Auguste, e com a paisagem inspirada em anotações de aspectos pitorescos da região de Nápoles encomendadas ao seu amigo Raymond Soulier.

Em outro segmento Baudelaire diz que contemplando os quadros de Delacroix *“se assiste à celebração de algum mistério doloroso”*. Não será apenas através da figura masculina do soldado, nem dos agitados animais que habitam esta obra, que este ritual se realizará, mas sim, pela insistente presença da figura da mulher como portadora do sofrimento e da dor. A mulher ajoelhada, com os cabelos soltos, no primeiro plano de *“A Tomada de Constantinopla pelos Cruzados”*; a velha triste e enrugada de *“Os Massacres de Quio”*, as escravas de *“A Morte de Sardanapalo”*, as figuras alegóricas da *“Liberdade Conduzindo o Povo”* e da *“Grécia sobre as Ruínas de Missolonghi”*, a figura da mãe em *“Medéia”* com seu punhal. São as personagens que conduzem a emoção para este universo de tristeza e violência erótica. Exemplos enfáticos de um sentimento trágico da existência. Baudelaire conclui: *“-É não apenas a dor que ele sabe melhor exprimir, mas sobretudo – prodigioso mistério de sua pintura – a dor moral!”*(s .46)

UT PICTURA POESIS

Nas décadas de vinte e trinta do século XIX, Delacroix foi considerado, à sua revelia, chefe da escola romântica de pintura: o “*Victor Hugo*” das artes plásticas. Ele nunca apreciou essa designação, preferia apresentar-se como “*um puro clássico*”. (PERRONE-MOISÉS, p. 219) Ao começar a escrever para os jornais, Baudelaire reconhece: “- *Tinha-se o poeta romântico, era preciso o pintor*”.(s.46) Operando por inversão e simetria ao estabelecer as relações entre os dois artistas, Baudelaire trata o pintor como poeta e o poeta como pintor: “...*demasiado atento às superfícies da natureza, o Sr. Victor Hugo se tornou um pintor em poesia; Delacroix sempre respeitando seu ideal, é muitas vezes, sem mesmo o saber, um poeta em pintura*”.(s.46)

Com este jogo de palavras, Baudelaire toma partido pelo pintor ao assinalar o virtuosismo de um e a profundidade do outro: “...*um começa pelo detalhe, o outro, pela compreensão do tema; donde resulta que este só toca na pele, e o outro arranca as entranhas*.”(Idem)

Era mesmo na literatura que o pintor encontrava sua inspiração. Herdeiro da tradição de pintura mitológica, religiosa e histórica, Delacroix considerava os textos narrativos estimulantes naturais da imagem plástica, buscava nos escritores o impulso desencadeador de imagens sonhadas: “- *Como eu gostaria de ser poeta! Tudo seria para mim inspiração*”. (PERRONE-MOISÉS, p. 228) Pintou seus quadros mais importantes inspirados em Byron, e na releitura romântica que então se fazia de Dante e Shakespeare. Em “A Morte de Sardanapalo”, tela que Baudelaire muito apreciava a característica ‘literária’ manifestava-se através da história do soberano assírio que, estando prestes a ser assassinado, decide carregar consigo seus tesouros, mulheres, cavalos e escravos. Representada num ambiente sombrio, repleto de objetos, semelhante a um cenário de ópera, é novamente com os recursos pictóricos do uso da cor e da luz que o conjunto se impõe: uma iluminação em diagonal percorre toda a obra deslocando o tranqüilo personagem principal para a penumbra, estendendo a cor vermelha da colcha por todo o espaço do quadro. A luz, mais uma vez, concentra-se nos corpos das figuras que estão se contorcendo; é no olhar do cavalo, que luta para fugir daquele ambiente, em que está expresso o enorme sofrimento dos personagens.

O poeta e crítico Théophile Gautier confirma: “- Ele executava como pintor mas pensava como poeta!”.(La Presse, 1 de abril de 1847)

FESTA PARA OS OLHOS

A análise dos aspectos formais da pintura de Delacroix nos remete tanto ao passado quanto ao futuro, ou seja, podemos perceber em seu cromatismo, em suas pinceladas rápidas, o que Baudelaire, ao final da crítica da Exposição Universal de 1855 chama de “...um elo precioso e insubstituível...na cadeia histórica...”.O emprego da cor e a técnica da pincelada em Delacroix, tentam desconstruir o arcabouço racionalista, da calma e controlada superfície da pintura neo-clássica. Aquilo que Baudelaire chamava de “*violência, brusquidão do gesto, turbulência da composição ou magia da cor*”, nada mais era do que uma revolta material (material porque se faz na / pela própria matéria de que se constroem os quadros) em que a cor e a prática sensualista / divisionista (GUERREIRO, in DELACROIX, 1979, pp.11-13) da pincelada convertem as nuvens, as ondas do mar, a fumaça dos incêndios, a penugem dos cavalos, as bandeiras e os tecidos ornamentados em suportes visuais para o desejo de gestualidade expressiva e movimento que o pintor quer transmitir.

Sobre o quadro “A Caça aos Leões”, o poeta declarou: “- *Nunca tão belas e intensas cores penetraram até a alma por meio dos olhos*”. O exemplar que pertence ao Museu de Belas Artes de Bordeaux, talvez seja o melhor exemplo de representação do movimento e da agitação febril envolvendo figuras humanas e animais, temática que tanto estimulava a imaginação de Delacroix. Ele realizou muitos estudos de animais selvagens desenhando com cuidadoso naturalismo. Cumpriu-se o desejo do pintor, segundo o qual “*o primeiro mérito de um quadro é o de ser uma festa para os olhos*” (Diário, 22 de junho de 1863). Um poderoso sensualismo irracional anti-classicista invadiu a expressão pictórica. Rubens, que há 150 anos provocara a famosa Querela dos Antigos e dos Modernos, revolucionou a pintura francesa pela segunda vez. (HAUSER, p. 872)

RAINHA DAS FACULDADES

Durante muitos séculos a arte foi concebida como *representação* da natureza, é com os artistas do período romântico que ela passa a ser

considerada um meio de *expressão* do artista. A natureza passa a ser concebida como algo externo ao artista, uma fonte inesgotável de imagens, que ele não deveria simplesmente reproduzir, mas compor e organizar, através dos sentidos e da imaginação. (PERRONE-MOISÉS, p.229.) Diderot dirá: “- *O modelo está na alma, no espírito, na imaginação mais ou menos viva, no coração mais ou menos quente do autor*”. Nossos dois artistas serão tributários deste conceito. Para Baudelaire, “...o universo não é senão um depósito de imagens e sinais”; enquanto que para Delacroix “a natureza outra coisa não é senão um dicionário”. O conceito de imaginação para ambos, não é apenas a faculdade de conceber imagens, mas a capacidade de criar imagens de uma qualidade particular, feita “*de intensidade, de ardor, de paixão, de sonho, de magia, de melancolia*”. (PERRONE-MOISÉS, p. 228) A arte deveria ser a mais pura expressão da fantasia pessoal do artista, este ser visionário que enxergava coisas que outros seres humanos não podiam perceber. Era fundamental para o artista, que ele possuísse o pleno domínio de seu ofício, para que ele pudesse sustentar a imaginação em suas dificuldades e também pudesse ajudá-la na sua busca incessante de aventuras; com muito cuidado, porém, para evitar que todo este domínio se transformasse em simples exibição de sua virtuosidade. O conceito de gênio supera aqui, o conceito de talento (PERRONE-MOISÉS, p. 229), a habilidade técnica tornou-se insuficiente para o exercício da atividade artística.

Delacroix acreditava que um quadro deveria, antes de tudo, reproduzir o pensamento íntimo do artista, e para que este princípio se realizasse o acaso deveria ser evitado. Baudelaire dizia: “...*não existe acaso em arte, não mais que em mecânica*”. Esta profunda fidelidade ao pensamento criador exigia do pintor uma intensa rapidez de execução, para que não se perdesse a concepção da imagem idealizada pelo artista.

Este “pensamento” para Delacroix significava o mesmo que “composição” ou controle sobre os efeitos plásticos que constituem a imagem da pintura: “Visto que considero a impressão transmitida ao artista pela natureza a coisa mais importante a ser traduzida, não será necessário que este esteja armado de antemão de todos os meios mais rápidos de tradução?”(OVED)

O pintor preocupava-se com a questão organizacional do ateliê, com a organização dos meios técnicos. Dedicava muito tempo para realizar estudos, anotações e esboços a óleo para a concepção de cada obra. Estes procedimentos antecipados garantiam a possibilidade de uma execução mais ágil, espontânea e expressiva, sem entraves e limitações de ordem técnica. Existem depoimentos que atestam sua agilidade durante a execução. Ele aconselhava: “Há duas coisas que a experiência deve ensinar: a primeira é que é preciso corrigir muito; a segunda, é que não se deve corrigir demais”. (Diário, 8 de março de 1860)

Para Baudelaire a imaginação de Delacroix “...jamais teve medo de escalar as difíceis alturas da religião; o céu lhe pertence, assim como o inferno, a guerra, o Olimpo e a volúpia”.(s.59)

ENTRE O REAL E O IDEAL

Existem duas pinturas que se destacam do conjunto das obras de Delacroix por revelarem procedimentos diferentes do seu processo criativo habitual. Partem de um princípio comum e chegam a resultados distintos. O ponto de partida de ambas é a realidade, o mundo real; são inspiradas em situações reais, vividas e observadas pelo artista. Diferentemente do seu peculiar procedimento de construir a imagem a partir de sugestão da ficção literária ou do registro de um acontecimento, ao qual, o artista procura se engajar à distância, estes trabalhos são registros de momentos específicos da sua história pessoal ou de seu país.

A primeira é “A Liberdade Conduzindo o Povo”, inspirada na Revolução de julho de 1830, presenciada pelo pintor ao percorrer as ruas de Paris na companhia de seu amigo, o escritor Alexandre Dumas. O pintor ficou entusiasmado quando viu a bandeira republicana com suas três cores (*bleu, blanc, rouge*) hasteada sobre a Catedral de *Notre Dame* de Paris.

Segundo Argan, para Delacroix, e em geral para os românticos, o conceito de liberdade era interpretado e traduzido como independência nacional. Na grande tela de 1830, o pintor conferiu à figura da mulher com o estandarte, um caráter alegórico em que ela simboliza, ao mesmo tempo, a Liberdade e a França.

A líder revolucionária idealizada por Delacroix sugere uma escultórica musa da História, que despertou de seu longo sono no interior de um dos museus de Paris, ganhou vida e partiu para as ruas flutuando por sobre os corpos das vítimas e das barricadas, unindo sob a mesma bandeira as mais diferentes facções políticas e segmentos sociais, aqui representados por seus bonés, chapéus, boinas, cartolas, rifles e pistolas de épocas diversas. Assim, Delacroix conseguiu transformar o seu registro da Revolução de julho numa pintura / ícone do século XIX.

Mais do que um manifesto político, “A Liberdade...” é um manifesto pictórico, cujo esquema cromático foi construído a partir das três cores dominantes da bandeira, que estão refletidas nas roupas, no céu e nas nuvens. Na metade superior do quadro, as figuras são recortadas por meio da contraluz, enquanto que na parte inferior a luz atinge os corpos através de inesperadas passagens. Nesta obra a figura principal não se encontra escondida na penumbra, ao contrário, projeta-se em direção ao espectador.

A segunda pintura a se destacar do conjunto da obra do pintor é “As Mulheres de Argel”, executada dois anos após a viagem do pintor para o norte da África e para o sul da Espanha.

Numa carta escrita em Tânger a 4 de junho de 1832, o artista declara: “*Os Romanos e os Gregos estão à minha porta...*”. Para o artista europeu da primeira metade do século XIX, a liberação das normas clássicas e do culto à Antigüidade passava pelo exotismo do Oriente. Baudelaire relata que no Marrocos o pintor “... *pode estudar com calma o homem e a mulher (...) e compreender a beleza antiga através do aspecto de uma raça pura*”. O orientalismo pitoresco e artificial de suas composições anteriores foi revisto e reformulado durante muitos anos após este contato direto com a paisagem marroquina.

Em seu quadro “*mais provocante e florido. Este pequeno poema de interior, cheio de repouso e silêncio, repletos de ricos tecidos e de bugigangas de toilette...*”(s.46) Delacroix demonstra desejo de mudança de atitude, permitindo que o Oriente feminino de Salomé, de Salamnbô, da rainha de Sabá e sobretudo de Sherazade que povoava o imaginário ocidental surgisse nesta tela. A tragédia romântica, com seus personagens masculinos e seus cavalos herdados de Gros e Géricault, cedeu lugar aos arabescos e aos ornamentos

das sedas, dos turbantes, das jóias e dos azulejos, nos quais, o pintor pode apresentar todo o seu conhecimento da lei de contrastes simultâneos da cor e da luz através de sutis e inesperadas modulações cromáticas.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar. 1995.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Baudelaire Critique D'Art*. Paris: Sedes. 1969.
- DELACROIX, Eugène. Diário; (Extratos). Lisboa: Ed. Estampa. 1979.
- FAURE, Élie. A Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes. 1991.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Ed. Mestre Jou. 1982 (Tomo II).
- HUREAUX, Alain Daguerre de, e GUÉGAN, Stéphane. *l'ABCdaire de Delacroix Et l'Orient*. Paris: Institut du Monde Arabe et Flammarion. 1994.
- KHEMIR, Mounira. *L'Orientalisme; L'Orient des Photographes au XIXe Siècle*. Paris: Centre National de la Photographie et Institut du Monde Arabe. 1994.
- PERRONE - MOISÉS, Leyla. A Luta com o Anjo; Baudelaire e Delacroix. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.
- POOL, Phoebe. *Delacroix*. London: Paul Hamlyn. 1969. (Coleção The Colour Library of Art).
- SÉRULLAZ, Maurice. *Delacroix; Aquarelles du Maroc*. Paris: Fernand Hazan. 1951.