

**“On regarde, on a compris”: Daumier e a caricatura.
Arte, modernidade e imprensa**

**“On regarde, on a compris”: *Daumier and caricature.*
*Art, modernity and press***

Laura Nery

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
mnerylaura@gmail.com

Resumo: Quando Charles Baudelaire publicou o ensaio *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*, em 1855, diversos compêndios sobre a caricatura estavam disponíveis para o público interessado, registrando a história das imagens satíricas por meio de temas como a política, a religião e os costumes. Com a publicação destes ensaios, Baudelaire abre novo caminho, revelando a importância da ‘arte menor’ do caricaturista – carro-chefe de uma imprensa militante – na experiência do que viria a designar a Modernidade. Neste cenário, ganha destaque o pintor e desenhista Honoré Daumier (1808-1879), que elevou a sátira gráfica ao patamar da grande arte e, simultaneamente, estabeleceu sua força como arma de crítica social e política.

Palavras chave: Modernidade; caricatura; imprensa; Baudelaire; Daumier.

Abstract: Baudelaire published *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* in 1855. Some reference sources for caricature were already available, presenting the history of satirical images through politics, religion and uses. With his work, Baudelaire breaks new ground, revealing the importance of this “minor form of art” – a flagship of the militant press – in the context which he would eventually define as Modernity. A highlight among these artists is Honoré Daumier (1808-1879), a painter and a drawer who lifted graphical satire to a higher form of art, and simultaneously established its strength as a weapon of social and political criticism.

Keywords: Modernity; caricature; press; Baudelaire; Daumier.

Quando Charles Baudelaire publicou o ensaio *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*, em 1855, seguido de *Alguns caricaturistas franceses* e *Alguns caricaturistas estrangeiros*, ambos de 1857,¹ diversas histórias da caricatura estavam disponíveis para o público interessado. Volumes que traçavam a evolução das imagens satíricas ligando-as a grandes tópicos, como a política, a religião e os costumes sociais, ofereciam ao leitor uma enorme quantidade de informação histórica.² Com a publicação do ensaio sobre o riso, Baudelaire abre um novo caminho, revelando a importância da “arte menor” do caricaturista – carro-chefe de uma imprensa militante – na experiência do que viria a designar a Modernidade.

Alguns aspectos da reflexão baudelaireana sobre a arte cômica e a importância da caricatura no contexto da imprensa ilustrada oitocentista francesa são o mote do presente artigo. Neste cenário, ganha destaque o pintor e desenhista Honoré Daumier (1808-1879), que elevou a sátira gráfica ao patamar da grande arte e fixou-a como uma das principais armas de crítica social e política a serviço do público leitor.³

A posição defendida por Baudelaire nos seus ensaios da década de 1850 era provocativa, uma vez que somente a abordagem acadêmica, característica dos compêndios e tratados sobre o tema, parecia justificar o estudo de uma forma de representação visual que não era considerada arte. A ênfase no aspecto documental e certo desinteresse pelo político reduziram o gênero, cuja vocação era ser socialmente incisivo e politicamente comprometido, a um só de seus aspectos: o divertimento, o passatempo.

Essa caricatura associada ao meramente anedótico era uma forma de expressão visual muito distante da explosiva carga estética e histórica que Baudelaire iria examinar nos seus escritos. Ensaio confeccionados, aliás, “de memória”, segundo o autor. De fato, os exemplos referiam-se a publicações que antecediam de cerca de duas décadas os ensaios que focalizam a chamada Era de Ouro da caricatura. Era o momento de amadurecimento de uma imprensa ilustrada, satírica e nada subserviente, na qual surgiram e se popularizaram os traços de Honoré Daumier, Charles Traviès e Henri Monnier. Estes “demolidores da burguesia”,⁴ como os qualificou o crítico de arte e escritor Jules Champfleury, brilharam na imprensa pós-Revolução de Julho de 1830, a insurreição popular que derrubou Carlos X.

Em agosto daquele ano, eleito Luís Felipe, restabeleceram-se as conquistas liberais que seu predecessor havia tentado suprimir. A abolição da censura foi um dos itens da nova legislação apresentada naquele momento. O entusiasmo de editores, redatores, artistas e leitores, entretanto, duraria pouco. Nos cinco anos seguintes, a censura não só voltou como se fortaleceu. No esforço de conter os ataques contra o governo, era constante a perseguição aos jornais, em especial aos periódicos republicanos. Os editores eram pessoalmente responsabilizados por publicações consideradas difamatórias contra o rei. Mandatos de prisão eram frequentes e altas taxas eram aplicadas aos jornais para inviabilizar sua circulação.

¹ Usaremos a edição brasileira, com organização e tradução de Paulo Augusto Coelho, para os ensaios *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas* e *Alguns Caricaturistas estrangeiros*. BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Edusp, 1991. O ensaio *Quelques caricaturistes Français* faz parte de BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'Art suivi de Critique Musicale*. Paris: Gallimard, 1992, cujos trechos são aqui citados em tradução livre.

² Alguns exemplos: BOYER-BRUN assina a *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, de 1792, na qual narra os acontecimentos imediatos à Revolução francesa através de ilustrações satíricas. *Musée de la caricature*, editado pelo comediógrafo Pierre-Joseph ROUSSEAU em 1838, continha textos de Charles Nodier e Jules Janin, entre outros autores românticos bastante populares. Ao longo de seus dois volumes, refazia a história recente da França, desde a Revolução até o fim da Era de Napoleão.

³ O tema está desenvolvido em NERY, Laura. *Caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Tese de Doutorado, (doutorado em História), PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0115388_06_Indice.html.

⁴ CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. Paris: E. Dentu Editeur, 1885, p. xiv. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k931674m.r=Histoire+caricature+moderne+Champfleury>.

A imprensa ilustrada ressentiu-se especialmente: um imposto foi criado para as caricaturas, o que tornava ainda mais cara e difícil a vida dessas publicações. Os vendedores de jornais e de panfletos, por sua vez, não podiam mais comercializar sem uma autorização oficial, o que forçava o aumento do preço das assinaturas. Em suma, a combinação de censura e impostos estrangulava o jornalismo satírico e só com muita criatividade e persistência era possível manter as folhas em circulação. A propósito, em 1840, William Thackeray, no seu *Paris Sketch Book*, descreve as condições desse período com seu estilo irônico e extravagante:

Quanto às pobres caricatura e liberdade de imprensa, elas eram a legítima princesa de um conto de fadas, com seu alegre anão, seu criado, estavam completamente à mercê do gigante que governa o país. A Princesa, a imprensa, era vigiada e guardada de forma tão estrita (com uma pequena mostra de respeito por seu prestígio, mesmo assim) que ela não ousava proferir uma palavra sequer de seus pensamentos; quanto à pobre caricatura, ela estava amordaçada e posta de lado sumariamente.⁵

O *La Caricature*, fundado por Charles Phillipon em 1831, foi um marco nesse contexto de resistência. O jornal semanal, que circularia até 1835, pode ser considerado o primeiro periódico francês a combinar sátira política e arte contemporânea. Redigido por Charles Phillipon e Honoré de Balzac, era ilustrado principalmente por J.J. Grandville. Neste jornal Daumier estreou como caricaturista, publicando suas litografias.

A iniciativa não era barata, a assinatura custava 52 francos, quase dois terços da renda mensal de um trabalhador parisiense, o que os editores justificavam pela alta qualidade artística do diário. No entanto, para aqueles que não podiam pagar, uma cópia do *La Caricature* era exposta nas vitrines da loja de Gabriel Aubet, na Galerie Véro-Dodat, próxima ao Palais Royal. O cunhado de Phillipon era responsável pela impressão e pelas vendas do jornal. Assim, crescia a popularidade da folha que abastecia o público com informações sobre as últimas normas da censura, os julgamentos nos tribunais, os crimes cometidos na cidade, os desmandos dos políticos, os mesmos temas que serviam de matéria-prima às criações cada vez mais ousadas dos caricaturistas.

O jornalismo satírico ilustrado foi uma das armas mais eficazes com as quais os republicanos puderam contar naquele momento. Phillipon foi também o editor de outro famoso jornal satírico, o *Le Charivari*, criado em 1832. Nesta publicação, que chegou a circular diariamente, as charges eram quase exclusivamente políticas. Em torno do novo jornal, o editor reuniu os principais nomes da caricatura contemporânea: Daumier, Gavarni, Monnier e Traviès. A marca do trabalho desse grupo de artistas era a ridicularização impiedosa do rei, da corte, dos políticos e da burguesia enriquecida que os apoiava. A sátira do *Le Charivari* assumia, muitas vezes, a feição de ataques pessoais, gerando um grande embate entre o governo e o pequeno grupo de jornalistas e artistas. Como descreve Thackeray, “era uma luta entre meia dúzia de pobres artistas de um lado e Sua Majestade Luís Felipe, sua augusta família, e um número incontável de partidários da monarquia do outro”.⁶

Inúmeras vezes Phillipon foi a julgamento, saindo mais endividado a cada ocasião. Mas as derrotas diante do júri eram vitórias diante da opinião pública. A simpatia popular aumentava e, a cada retorno ao jornal, redobravam a astúcia e a ironia dos ataques. Apesar das crescentes dificuldades financeiras, a admiração e a fidelidade de seu público leitor, nem sempre pagante, eram crescentes.

⁵ THACKERAY, William. *The Paris Sketch Book*, 1840, versão eletrônica. Disponível em: <http://www.gutenberg.org>.

A tentativa de assassinato Luís Felipe em 1835 levou à criação das Leis de Setembro, instituindo ainda mais impostos e ampliando a censura: os editores só podiam colocar seus jornais em circulação mediante o depósito de uma caução. Se o governo considerasse que o jornal infringira alguma lei – o que era frequente – multas pesadas eram subtraídas desses depósitos. Com isso, a caricatura política praticamente se extinguiu. Mas outro recurso expressivo tão marcante quanto os temas políticos entra em cena: a caricatura de costumes, responsável por uma galeria de tipos que logo se tornaram famosos junto ao público. Toda essa atividade impressionou o jovem crítico de arte Charles Baudelaire, que, alguns anos mais tarde deu à caricatura um lugar de honra na sua reflexão sobre a Modernidade.

Em *Alguns caricaturistas franceses*, de 1857, Baudelaire enuncia algumas linhas fortes de seu programa estético moderno, no qual a caricatura desempenhou papel fundamental. Confrontado com a grandeza de Daumier, o poeta relembra com ironia a pequenez criativa de Charlet, outro caricaturista bastante apreciado então. Ressalta seu amesquinamento diante da realidade, em oposição à sátira que, agora, equiparava-se em importância e agudeza ao gênero mais atual da literatura:

Mostrar o camponês como é, eis uma fantasia inútil de Balzac; pintar rigorosamente as abominações do coração do homem, isso é bom para Hogarth, espírito pirracento e hipocondríaco; mostrar ao natural os vícios do soldado, ah! Que crueldade! Isso pode tirar-lhe a coragem. É assim que o célebre Charlet julga a caricatura.⁷

Ainda mais grave para Baudelaire era a subserviência de Charlet em relação ao público burguês: “cortejando” o povo, o artista acaba escravizado pelo gosto mediano, não sendo capaz de mostrar a verdade como de fato ela é. Os sentimentos transmitidos pelas imagens de Charlet pareciam a Baudelaire tirados de algum *vaudeville*: “É um homem muito artificial, que se pôs a imitar as ideias do tempo. Ele decalcou a opinião, aparou sua inteligência sobre a moda. O público foi verdadeiramente seu patrão”.⁸

A reavaliação da caricatura por Baudelaire sinalizava a mudança no papel social do artista e da própria arte. Para o crítico e poeta, tratava-se de examinar a arte contemporânea de um ponto de vista inteiramente novo. A expressão artística deveria ser valorizada em seu enraizamento na realidade e na própria história. O artista moderno não era mais um copador da natureza ou um repetidor dos modelos clássicos: a nova agenda do que Baudelaire definiu como Modernidade exigia o comprometimento ético e estético do artista na experiência atual e concreta. Para Baudelaire, a ‘novíssima’ caricatura, que circulava numa igualmente nova modalidade de imprensa combativa e satírica, materializava esse programa.

Nos ensaios dedicados ao riso e aos caricaturistas, Baudelaire estabelece, assim, o que se pode chamar de uma ‘estética caricatural’, em que forma e ‘moral’ fundem-se sob o signo do paradoxo.⁹ A arte não deve escapar da contradição, que é a marca do moderno. Mais do que a reunião entre o sublime e grotesco, como propusera Victor Hugo,¹⁰ a nova arte define-se por abraçar a existência do feio no belo.

⁶ THACKERAY, William. *Ibidem*.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. Quelques caricaturistes français. In: *Critique d'art suivi de critique musicale*. Opus cit., p. 207.

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Ibidem*.

⁹ HANNOOSH, Michelle. *Baudelaire and caricature*. From the Comic to an Art of Modernity. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1992, *passim*.

¹⁰ No *Prefácio de Cromwell*, Victor Hugo afirmava que o grotesco seria “um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada”. O que estava em jogo, nesse caso, era a validade do feio na representação artística, de modo a permitir uma transmissão integral da Natureza, projeto diverso do baudelairiano, que procurava estabelecer um critério de julgamento da obra de arte emancipado do modelo da natureza e da imitação do passado: HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime, tradução do Prefácio de Cromwell*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 28.

A reflexão sobre o cômico amadureceu em paralelo ao desenvolvimento de outros estudos de peso: o *Salão de 1846* e *O Pintor da Vida Moderna*, de 1863, com o qual este *Salão* é frequentemente aproximado.¹¹ Esses laços reforçam a hipótese acerca do papel central da caricatura na estética.

Nestas reflexões, sobressai a ideia de que a arte moderna resultava também da confluência paradoxal de duas temporalidades que operam simultaneamente na obra. É o que se lê na famosa passagem de 1863 sobre a arte do caricaturista “G”:¹²

Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro, aprazível, palpante, 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.¹³

A definição do cômico por Baudelaire foi uma estação decisiva na estruturação dos novos critérios do juízo estético e na definição de uma arte moderna, pois somente quando a arte foi concebida como autônoma, é que a noção estética do feio pôde manifestar-se. Este foi precisamente o território onde floresceu a caricatura artística; o território do cômico, conflituoso e dual. “O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano”, e sendo “essencialmente humano, é essencialmente contraditório”, escreve.¹⁴

Para Baudelaire, a arte cômica derivava do mito original, a Queda do homem. Segundo ele, foi a partir da perspectiva da imperfeição, da queda da humanidade, que o cômico adquiriu existência. Este é o ponto de partida de sua reflexão sobre o riso, articulada em torno de duas categorias centrais: o *cômico absoluto* e o *cômico significativo*.

O cômico significativo é a comédia de costumes, uma forma de representação em que predomina a imitação, à qual se acrescenta um elemento criativo, ou seja, artístico: “O cômico significativo é uma linguagem mais clara, mais fácil de compreender pelo vulgo e, sobretudo, mais fácil de analisar; seu elemento é visivelmente duplo: a arte e a ideia moral”.¹⁵ O ‘significativo’ vincula-se ao real, e mantém em destaque um componente referencial. No entanto, a presença do elemento criativo, produto da imaginação do artista, cria o estranhamento necessário para mobilizar o observador.¹⁶

O cômico absoluto, que será para ele o grotesco, é, por seu turno, primariamente uma criação na qual o elemento imitativo, referente, ainda está presente, mas de forma secundária. Aqui, o que sobressai é a

¹¹ A escrita de *Da essência do riso* e dos textos sobre caricaturistas, franceses e estrangeiros, tem uma longa história. Desde a primeira versão, provavelmente de 1846, segundo Claire Brunet, os artigos passaram por várias modificações até chegar à versão final. Depois de publicar partes do ensaio na imprensa – graças ao amigo e também crítico de arte Champfleury – Baudelaire apresentou um texto à *Revue des deux Mondes*, no final de 1854. A versão final, depois de várias modificações, foi publicada somente em 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire. Critique d'art. Opus cit.*, pp. 571-572.

¹² O “pintor da vida moderna” a que Baudelaire se refere no ensaio de 1863, é o artista Constantin Guys (1802-1892).

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pp. 10-11.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e das artes geralmente cômicas. In: *Escritos sobre arte. Opus cit.*, pp. 34-35.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Ibidem*, p. 40.

¹⁶ A introdução de um elemento não familiar num contexto fincado na familiaridade antecipa a noção de ‘estranhamento’ apresentada por Sigmund Freud, em 1919, no ensaio *Das Unheimliche*, no qual analisa o conto O Homem de Areia, de Hoffmann. FREUD, Sigmund. *O inquietante*. Obras Completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919].

imaginação do artista, faculdade que reelabora o dado referencial e o atira, de certo modo, num terreno fantástico.¹⁷ Como escreve Michele Hannoosh,

O caráter oxímoro peculiar da arte cômica, que ele trata como uma contradição em termos, representa de forma extremamente exagerada, como uma boa caricatura, o dualismo da própria arte, a contradição inerente em toda criação artística, como na própria humanidade – ao mesmo tempo diabólica e divina, real e ideal, feia e bela, temporal e duradoura, inferior e superior.¹⁸

No momento em que escreve seu ensaio, toda a reflexão filosófica sobre o riso deriva diretamente do entendimento de superioridade retirado do *Leviatã*, de Thomas Hobbes. Paixão relacionada ao orgulho, caracterizada pela fraqueza moral daqueles que se valorizam ao colocar os outros em desvantagem, o riso seria resultado da comparação, que beneficia o sujeito em relação ao objeto ridículo. Mas Baudelaire recoloca o problema em termos de sua própria contemporaneidade. Na sua ‘argumentação’, o riso é efeito do reconhecimento de que superioridade e inferioridade vivem simultaneamente no homem. Somente tomando consciência desse dualismo, o homem teve a possibilidade de redenção oferecida pela experiência do verdadeiro cômico. O relevo da arte caricatural se faz nesse novo ponto de vista. O ridendo precisa encontrar na causa do riso sua redenção: e ela não é outra senão saber-se também decaído, também risível, porém também salvável. Baudelaire ata a experiência cômica definitivamente ao mundo dos homens.¹⁹

A moderna (ou seria melhor dizer “cômica”?) percepção de si só pode ser efetuada na alteridade, isto é, no próprio mundo. É a autoconsciência que caracteriza o artista moderno, diferencia e engrandece o artista do cômico: é o que lhe dá a habilidade de desdobrar-se no outro, identificar-se com ele, não se colocando acima da experiência social, mundana, concreta. A questão da caricatura agora mergulha inteiramente no território da beleza e do heroísmo modernos, conforme a compreensão baudelaيرية.

Para acompanhar esse passo, vejamos como as categorias do ensaio sobre o riso são retomadas para avaliar Daumier, o qual Baudelaire considera não só um expoente da caricatura, mas da própria arte moderna. Remontando aos tempos do *La Caricature*, entre 1830 e 1835, o poeta valoriza o realismo da obra de Daumier, avaliando suas criações simultaneamente dos pontos de vista artístico e moral: “a arte de Daumier é grandiosa sem deixar de ser *significativa*”.²⁰

Os critérios de julgamento aplicados às caricaturas de Daumier – cosmopolitismo, sinceridade, poder de síntese – permitem discernir, na obra, a coexistência do circunstancial e do duradouro, algo distinto de um exercício vazio de estilo voltado apenas para a reprodução de fórmulas fixadas pela tradição, como já observara em Charlet, por exemplo. Este era artificial na execução de suas caricaturas, preso a uma temática restrita, e – a maior de suas falhas – um artista do sentimentalismo. Daumier, ao contrário, escolhe vários temas e os investiga em profundidade:

Folheie seu trabalho e desfilará diante de seus olhos, em toda a sua surpreendente e *fantástica realidade* tudo o que a cidade grande contém de monstruosidades vivas. Todos os tesouros apavorantes, grotescos, sinistros, ridículos que ela contém

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso. *Opus cit.*, p. 40.

¹⁸ HANNOOSH, Michelle. *Baudelaire and Caricature*. *Opus cit.*, p. 3.

¹⁹ Elaborando uma ideia que já fora apontada por Jean-Paul RICHTER em *Pré-escola da estética*, de 1804, reeditado em 1812, Baudelaire afirma que o riso não está no objeto, mas no sujeito que ri, ou seja, o cômico localiza-se no sujeito. “Somente porque vemos a ação ou a situação ‘em espetáculo’, porque o objeto é apreendido esteticamente pelo sujeito, é que ele se torna cômico”, escreve ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/Editora FGV, 1999, p. 168.

²⁰ BAUDELAIRE, Charles. Quelques caricaturistes français. *Opus cit.*, p. 205.

Daumier os conhece. O cadáver faminto e vivo, o cadáver gordo e bem alimentado, os problemas ridículos da vida de casado, cada estupidez, cada exemplo de orgulho, cada entusiasmo, cada fonte de desilusão da vida burguesa, nada falta. Ninguém melhor que ele conheceu e amou (à maneira dos artistas) o burguês, esse último vestígio da Idade Média, essa ruína gótica difícil de morrer, esse tipo ao mesmo tempo banal e excêntrico. Daumier viveu intimamente com ele, espiou-o noite e dia, aprendeu os segredos de seu quarto, familiarizou-se com sua mulher e filhos, ele conhece a forma de seu nariz e a estrutura de sua cabeça, ele conhece o espírito que anima seu lar de cima abaixo.²¹

A superioridade técnica compõe, digamos, uma metade da qualidade do artista. O aspecto moral completa a grandeza de Daumier e é seu traço distintivo: como Molière, compara Baudelaire, Daumier possui a objetividade, a capacidade de fazer com que a imagem resulte impactante: “L’idée se dégage d’emblée. On regarde, on a compris”,²² sintetiza. Mas Daumier não é um artista do cômico *absoluto*, grotesco e às vezes cruel.²³ A chave para compreendê-lo não é a hipérbole. Ele possui outra qualidade que se mostrará preciosa no “gênio moderno”: a capacidade de perceber e traduzir a “dor humana”. Representar a dor moral é, para Baudelaire, o que distingue a arte “inteiramente moderna e inteiramente nova”.²⁴

Na litografia *O último banho*, de 1840 [Fig.1],²⁵ Baudelaire nota o cuidado de Daumier ao compor a imagem do suicida, que tomba sobre o rio “como uma estátua que perde o equilíbrio”. O gesto desesperado contrasta com a tranquilidade com que seus braços são cruzados sobre o peito.

Este não é um suicídio de poeta, que deseja ser repescado, e fazer com que se fale dele. É a sobrecasaca frágil e o esgar que deve ser olhado, sob a qual todos os ossos destacam-se! E a gravata doentia e enroscada como uma serpente, e o pomo de Adão, ossudo e pontudo! Decididamente, não se tem a coragem de desejar a esse pobre diabo que escape sob as águas do espetáculo da civilização. Ao fundo, na outra margem do rio, um burguês contemplativo, com seu ventre arredondado, se entrega às delícias inocentes da pesca.²⁶

Como nota Michelle Hannoosh,²⁷ na figura caricatural de Daumier é possível rever o peso da veste negra, já examinada no *Salão de 1846*, no qual o suicídio é descrito como uma das paixões do heroísmo moderno:

Não seria essa a indumentária adequada à nossa época, sofredora e que carrega sobre seus ombros negros e magros o símbolo de um luto perpétuo? Observe bem que o traje negro e a sobrecasaca têm não apenas sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas ainda sua beleza poética, que é a expressão da alma pública; – um imenso cortejo de papa-defuntos, papa-defuntos burgueses. Nós todos celebramos algum enterro.²⁸

O pobre-diabo de Daumier compõe ainda um desdobramento a mais nessa massa uniforme de indivíduos modernos. Ele não é beneficiário da igualdade universal: é sua vítima anônima, cujo sofrimento o

²¹ BAUDELAIRE, Charles. *Ibidem*. pp. 214-215, grifo nosso.

²² *Ibidem*. p. 216.

²³ Nesses termos, Baudelaire classifica a arte do inglês William Hogarth e do espanhol Goya, que considera exemplares do cômico absoluto. Cf. BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. In: *Escritos sobre a arte. Opus cit.*

²⁴ BAUDELAIRE, Charles. Eugène Delacroix. Salon de 1846. In: *Critique d'art. Opus cit.*, p. 100.

²⁵ *Le Dernier bain* é a segunda de uma série de quatro litografias de Honoré DAUMIER, intitulada *Sentimentos e Paixões*, publicadas no *Le Charivari*, entre 1840 e 1841.

²⁶ Na imagem, não se vê o “pomo de Adão” ou o “ventre arredondado” do burguês. Certamente, esta é uma das imagens que o poeta descreve apenas de memória. BAUDELAIRE, Charles. Quelques caricaturistes français. In: *Critique d'art. Opus cit.*, p. 213.

²⁷ HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and Caricature. Opus cit.*, p. 139.

²⁸ BAUDELAIRE, Charles. De l'Héroïsme de la vie moderne. Salon de 1846. In: *Critique d'art. Opus cit.*, p. 154.

caricaturista registrou. O burguês indiferente, ao fundo, indica o tema essencial da imagem: o desdém silencioso de uma sociedade materialista e individualista que não se comove com o sofrimento humano.

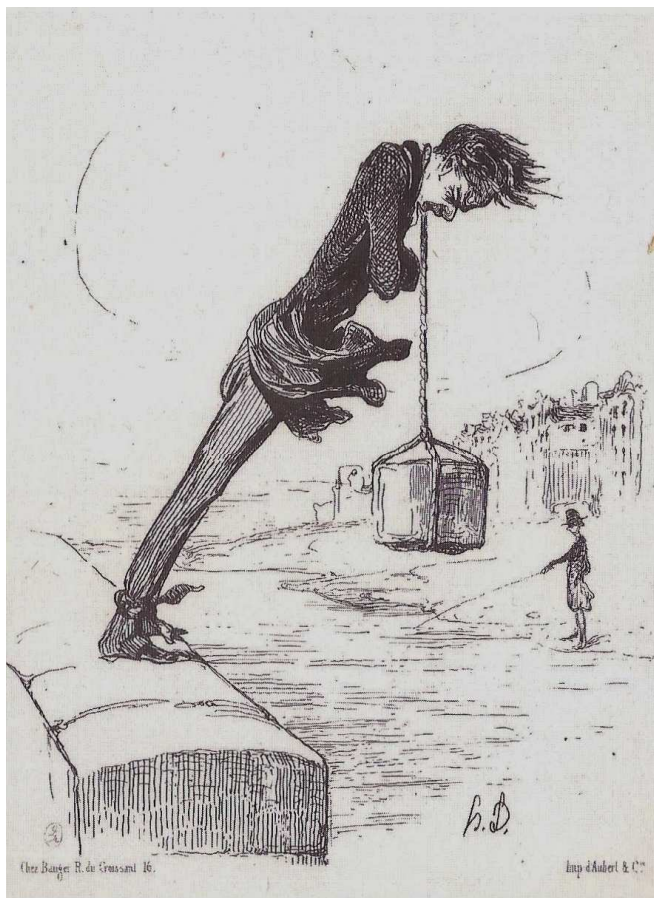


Fig. 1 – *Le Dernier Bain*, litografia, *Le Charivari*, 1840

Estas descrições, feitas “de memória” como avisa Baudelaire, se incorporam à ênfase na vinculação entre o artista e o solo contemporâneo – social e político – do qual brotam suas criações. A reflexão sobre os trabalhos de Daumier permite verificar a forte associação que Baudelaire estabelece, naquele momento, entre arte cômica e poder revolucionário, o que justifica sua opção de aproximar-se da obra do artista através de uma reavaliação do próprio papel da caricatura naqueles anos de luta ardorosa entre a imprensa e o governo.

Dois exemplos citados no ensaio ilustram a singularidade do artista, habilitando-o a figurar entre os “grandes mestres”, como ressalta Baudelaire. *Rue Transnonain le 15 avril de 1834* [Fig.2] mostra a violência da Guarda Nacional na repressão à revolta dos tecelões de Lyon, episódio no qual foram assassinadas mulheres, crianças e idosos. A imagem foi exibida poucos dias depois na vitrine da Loja de Aubet, o que amplificou tremendamente seu impacto sobre a opinião pública. Embora sua circulação tivesse sido aprovada pela censura, logo depois a matriz litográfica e as cópias foram confiscadas por ordem do rei.

Numa atmosfera gélida e desconsolada, vê-se no chão o corpo de um trabalhador com a camisola ensanguentada; embaixo dele, uma criança, esmagada por sua queda; à direita, um velho, e ao fundo, próximo à porta, uma mulher, ambos mortos. “Não se trata precisamente de caricatura, mas da história, da trivial e terrível realidade”,²⁹ escreve Baudelaire. O horror da cena reúne, assim, o trivial e o terrível, a

²⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Quelques caricaturistes français*. *Opus cit.*, p. 212.

combinação paradoxal apontada no ensaio sobre o riso. A imagem sugere a grande luta ocorrida nesse “cômodo pobre e triste, o cômodo tradicional do proletário”, como descreve o poeta. A caricatura torna estranhamente bela essa morte violenta e injusta: “dentro dessa mansarda fria há apenas silêncio e morte”.³⁰ O exemplo reforça a concepção do belo baudelairiano, no qual um motivo banal e ao mesmo tempo repulsivo atinge o nível da grande arte – no mesmo ponto em que toca, igualmente, a história.



Fig. 2 – Rue Transnonain, litografia, La Caricature, 1834

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

Entre outros exemplos do período de grande militância da imprensa, a emblemática *La liberté de la presse* [Fig.3] também é lembrada. Baudelaire a considera uma evidência do grande desenhista que fora Daumier: preciso, consciencioso e severo. A imagem do tipógrafo assoma com eloquência, contrastando, com sua dignidade e força proletárias, com as figuras do rei e seus oficiais, acovardados e grotescos ao fundo da gravura. A solidez da figura, com seus pés firmemente plantados no chão, os símbolos de seu ofício como adorno, a camisa manchada de tinta merecem o elogio do crítico: “Todo esse homem é musculoso e construído como as figuras dos grandes mestres. No fundo, o eterno Felipe e seus agentes de polícia. Eles não ousam vir e enfrentá-lo”.³¹

A propósito da mesma gravura, Champfleury comentara: “Seu tipógrafo é orgulhoso como uma estátua antiga; a forma masculina das figuras de bronze mostrou-se na representação de um homem do

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. p. 213.

povo”.³² Para o historiador da caricatura, pode-se dizer de Daumier o mesmo que Carlyle afirmara sobre Shakespeare: neste, como no caricaturista, encontram-se “cóleras fogosas, palavras que perfuram e queimam, mas a medida nunca transborda... o riso subentende a empatia”.³³



Fig. 3 – *La Liberté de la Presse. Ne vous frottez pas!*, litografia, *La Caricature*, 1834

Na sequência do ensaio, Baudelaire registra a mudança de rumo da caricatura entre agosto de 1835, após a tentativa de assassinato de Luís Felipe, e a Revolução de 1848. Nesse intervalo não há praticamente nenhuma referência à política nas páginas do *Le Charivari*, a publicação que Phillipon manteve após o fechamento do *La Caricature*: “após a Revolução de Fevereiro, vi apenas uma só caricatura cuja ferocidade me lembrou o tempo dos grandes furores políticos”,³⁴ constata Baudelaire. Para o poeta este fora o ponto de partida para a *caricatura de costumes*:

A grande guerra política acalmara um pouco, a persistência teimosa das perseguições jurídicas, o endurecimento da atitude governamental, e uma certa lassidão natural do espírito humano haviam jogado água nesse fogo, era necessário achar algo de novo, o panfleto político cedeu à comédia, a sátira menipeia cedeu a Molière, e a grande epopeia de *Robert Macaire*, contada por Daumier de maneira fascinante, sucedia às cóleras revolucionárias e aos desenhos alusivos. A caricatura desde então tomou novos ares, ela não foi mais especialmente política, tornou-se a sátira geral dos cidadãos, entrou no domínio do romance.³⁵

Auxiliada pela sua instantaneidade a caricatura passa a ser reconhecida pelo público como o *discurso* que revela a verdade, algo que é reforçado pela chancela de um artista que ocuparia, agora, o lugar de porta-voz do leitor-espectador anônimo. Denunciando a hipocrisia da sociedade, a tirania do governo; revelando o que se esconde por detrás da retórica do Parlamento e dos tribunais, a caricatura deixa de ser simples anedota ou elogio sentimental ao povo.

³² CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature modern. Opus cit.*, p. 54.

³³ *Ibidem.* pp. 43-44.

³⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Quelques caricaturistes français. Opus cit.*, p. 211.

³⁵ *Ibidem.* p. 215.

Ao comover e instigar a consciência do público, a caricatura provoca sua capacidade de julgamento, mobilizando-o para o debate e a ação. Como observa Giulio Carlo Argan, “ao fundar a arte sobre um interesse político (vendo na política a forma moderna da moral)”, Daumier teria sido o primeiro artista “a se valer de um meio de comunicação de massa, a imprensa, para com a arte influir sobre o comportamento social”. Nesse caso, conclui o historiador da arte italiano, “a imagem não é a representação ou a narração de um fato, e sim o juízo que se tece sobre ele”.³⁶

Nesse sentido, sobressai a composição da série *Les Cent et Un Robert Macaire*. Surgida em 1836 no *Le Charivari* [Fig. 4], aliás sendo o único exemplo explícito citado em *Da essência do riso*, permite apreciar a importância histórica e estética da arte cômica.³⁷ Já no *Salão de 1846*, Baudelaire incitara os artistas a adotarem o criminoso e o trapaceiro como tema e a buscar sua inspiração nas páginas dos jornais, onde

[...] o espetáculo da vida elegante e de milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e jovens sustentadas por seus amantes – a *Gazette de Tribunaux* e o *Moniteur* nos provam que temos apenas que abrir os olhos para conhecer nosso heroísmo.³⁸

Macaire é justamente esse herói moderno, cuja moral modela-se simultaneamente à moral da cidade. É o golpista que encarna a ética de uma era materialista, marcada pela febre do enriquecimento fácil através da especulação financeira. Na descrição de Champfleury, Macaire é o “símbolo do inventor sem invenções, do empresário sem dinheiro, do fundador de empresas sem funcionários, do financista sem nenhum centavo, do médico célebre sem doentes, do ilustre advogado sem causas, do agenciador de casamentos sem dotes”.³⁹

O conjunto de litografias de Macaire mostra outra face da realidade, mas não implica um divórcio em relação ao político. Ao contrário, a leitura que Daumier faz da sociedade, através da figura desse aventureiro proteiforme, é, podemos imaginar, uma resposta irônica à injunção do ministro Guizot aos burgueses: “*Enrichissez-vous!*”.

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

³⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 64.

³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Da essência do riso*. In: *Escritos sobre arte*. *Opus cit.*, p. 27.

³⁸ BAUDELAIRE, Charles. *De le heroïsme de la vie moderne*, Salon de 1846. *Opus cit.*, p. 155.

³⁹ CHAMPFLEURY. *Histoire de la caricature moderne*. *Opus cit.*, p. 123.

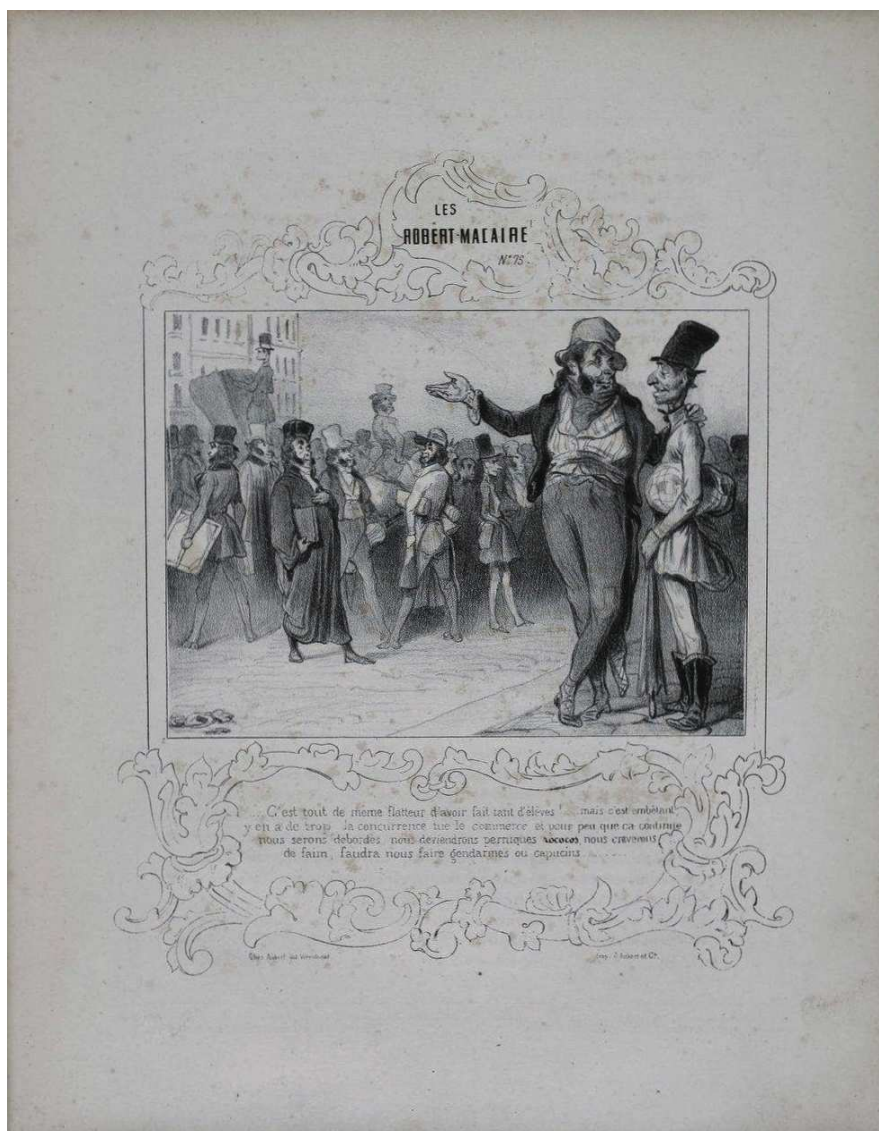


Fig 4 – Robert-Macaire et ses élèves. *Les Cent et Un Robert Macaire*, 2^o vol. Paris, Chez Aubert et C^{ie}. Editeurs du Musée pour rire, Galerie Véro-Dodat, 1839. Macaire conversa com Bertrand e mostra-se orgulhoso com a ‘multiplicação’ de seguidores, todos com seu rosto e cada um deles vestido de acordo com a atividade que pretende desempenhar na cidade: “C’est tout de même flatteur d’avoir tant d’élèves!...”

Os deputados da *câmara prostituída* de 1834, como a apelidou Daumier, são o alvo da célebre *Le Ventre Législatif* [Fig. 5]. A litografia, comercializada pela Associação pela Liberdade de Imprensa (L’Association Mensuelle), visava angariar fundos para o *La Caricature*. Uma atmosfera quase fantástica envolve a cena, na qual o artista ironiza a câmara ‘impoluta’, preche de criaturas grotescas e, no entanto, reais. O comentário de Baudelaire a respeito dos retratos de personagens políticos, feitos na mesma ocasião, é oportuno:

Todas as pobreza de espírito, todos os ridículos, todas as manias da inteligência, todos os vícios do coração se leem e se fazem ver claramente sobre esses rostos animalizados e, ao mesmo tempo, tudo é desenhado e acentuado largamente. Daumier foi ao mesmo tempo suave como um artista e exato como Lavater.⁴⁰

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. Quelques caricaturistes français. *Opus cit.*, p. 212.

Numa expressão bastante feliz, o especialista William Feaver afirma que a arte da caricatura repousa na imediata compreensão e reconhecimento. É fortemente referencial e será bem sucedida se provocar no observador uma cumplicidade imediata: é a arte do “Nós contra Eles”, escreve.⁴¹



Fig. 5 – *Le Ventre législatif*, litografia, editada por Charles Phillipon, *L'Association Mensuelle*, 1834

Daumier certamente honrou essa regra fundamental do seu ofício, mas soube acrescentar à sua composição um elemento desconfortável, impedindo que a identificação entre público e obra se fizesse sem um realinhamento, sem uma reavaliação mínima de valores. A caricatura integra e constitui a experiência da modernidade, sendo uma forma de representação que retorna ao observador como “um espelho que pensa”:

um espelho tão imenso quanto a multidão; um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.⁴²

O artista, que Baudelaire definira sucessivamente como *flâneur*, convalescente e criança, é também o “caleidoscópio dotado de consciência”, metáfora para a nova possibilidade de solidarização que tem lugar na vida moderna, cuja beleza e heroísmo ambíguos se oferecem aos artistas dispostos a compreendê-los. É belo, agora, tudo o quanto é incomum, lábil, extraordinário; tudo o que excede ao *juste milieu*.

Por meio da investigação dessa arte “satânica e profundamente humana”, Baudelaire estabelece os elementos filosóficos e formais que serão reencontrados na sua teoria “racional e histórica” do belo. Os pares absoluto/significativo, categorias do cômico, e artístico/histórico, categorias da dupla natureza da arte, formam a base da reflexão baudelairiana sobre a modernidade, em muito construída pela atenção ao cômico e à caricatura contemporânea.

⁴¹ FEAVER, William. *Masters of Caricature*. From Hogarth and Gillray to Scarfe and Levine. New York: Alfred A. Knopf, 1981, p. 9.

À *comédia satânica* dos anos de 1830 seguiu-se a *comédia de costumes*, poderosas formas de representação capazes de se erguerem sobre a mediocridade ética e estética do burguês. A conceituação baudelairiana seria decisiva para que a arte da modernidade, também por sua via caricatural, se anunciasse como possibilidade de uma representação inteiramente fincada no real, abraçando toda a sua contraditória beleza. Uma nova possibilidade expressiva se anunciava, assim, pela arte cômica veiculada na imprensa: e ela não era sublime ou ideal. Para seguir os termos baudelairianos, era um percurso possível desde a Queda até a autoconsciência humana de sua integral implicação no mundo histórico.

Laura Nery: Professora visitante do departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialista em charge e caricatura, e autora de *Cenas da vida carioca: o Rio de Janeiro de Raul Pederneiras* (no prelo).

⁴² BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna. Opus cit.*, p. 21.