



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ADRIANO LACERDA DE SOUZA ROLIM

**J.-K. HUYSMANS: TRADUÇÃO COMENTADA DE
ESCRITOS SOBRE ARTE (1867-1905)**

CAMPINAS

2015

ADRIANO LACERDA DE SOUZA ROLIM

**J.-K. HUYSMANS: TRADUÇÃO COMENTADA DE
ESCRITOS SOBRE ARTE (1867-1905)**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária, na área de Teoria e
Crítica Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

**Este exemplar corresponde à versão final da
Dissertação defendida pelo aluno Adriano
Lacerda de Souza Rolim e orientada pelo
Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar.**

**CAMPINAS,
2015**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES; FAPESP, 02012/12527-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R646j Rolim, Adriano Lacerda de Souza, 1984-
J.-K. Huysmans: tradução comentada de escritos sobre arte (1867-1905) /
Adriano Lacerda de Souza Rolim. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Marcos Antonio Siscar.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Huysmans, J.-K. (Joris-Karl), 1848-1907 - Traduções para o português -
Crítica e interpretação. 2. Crítica de arte. I. Siscar, Marcos, 1964-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: J.-K. Huysmans: a commented translation of writings on art
(1867-1905)

Palavras-chave em inglês:

Huysmans, J.-K. (Joris-Karl), 1848-1907 - Translations into portuguese - Criticism and
interpretation
Art criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antonio Siscar [Orientador]
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina
Rosie Mehoudar

Data de defesa: 19-03-2015

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Antonio Siscar

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Rosie Mehoudar

Mário Luiz Frungillo

Pablo Simpson Kilzer Amorim

IEL/UNICAMP
2015

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Para Adélysson

AGRADEÇO IMENSAMENTE

Ao Marcos Siscar, por ser de fato um orientador e amigo. À professora Maria Betânia Amoroso, que me apresentou Huysmans. Ao Abel e à Maria, pelo apoio que só mesmo pai e mãe. À Ju, irmãzinha agora na Unesp, sempre no coração. À Lilian Cardoso, pelo amor incondicional, que é recíproco. Ao professor André Guyaux, pelo acolhimento generoso na Sorbonne Paris IV. Ao Pedro Paulo Catharina, sempre muito presente mesmo do Rio. Ao Eduardo Nassif e à Rosie Mehoudar, meus qualificadores e bons conselheiros. Aos professores Mario Frungillo e Pablo Simpson, pela disponibilidade nas emergências. Aos bibliotecários Lóide, Cris e Cidinha, parceiros. Ao jundiaense Leonardo Gandia, pelas cervejas na calçada. Ao João da Camilinha, por ter sido meu procurador, mas não só por isso. Ao Yuri Zacra e ao Vinicius Ribeiro, por partilharem o teto, as angústias e os chás da madrugada. À Ana Laura Donegá, à Danusa Bertagnoli, ao Mateus Passos e ao Thiago Basile, grandes amigos e companheiros de viagem. À Aurélia Cervoni, que me deu as chaves do centro de pesquisa em Paris. Ao Cláudio, ao Miguel, à Rose, à Sueli e à Francis, funcionários da pós, por toda sua presteza, paciência e eficiência. À Nelly Rambaud, à Laura, ao Florent e ao Étienne: obrigado por me acolherem tão bem na simpática comuna de Montreuil!

À agência CAPES, pelo apoio inicial, e à FAPESP, pelo providencial financiamento da pesquisa a partir do sétimo mês de Mestrado, além do estágio na França.

A todos os amigos “sem limites”, porque, afinal, quem precisa disso...

RESUMO

Apresenta-se a seguir uma tradução comentada de textos sobre arte de Joris-Karl Huysmans, romancista e crítico francês que viveu entre 1848 e 1907. Figura constante nos salões do XIX desde a juventude, J.-K. Huysmans foi dinâmico em sua crítica sobre arte: advogou a favor do impressionismo de Édouard Manet e Edgar Degas; reservou longas e elogiosas páginas ao simbolismo de artistas como Gustave Moreau e Odilon Redon; por fim, convertido ao catolicismo, encantou-se com a arte religiosa de primitivos alemães, em cujo “naturalismo espiritualista” encontraria a síntese de seu itinerário estético, sobretudo nas obras de Mathias Grünewald. Dados o combate aos academismos então em voga e as aspirações modernas presentes no autor, a fortuna crítica coloca o conjunto de seus textos sobre arte ao lado daqueles de Diderot ou Baudelaire. Huysmans chegaria a publicar volumes sobre arte: *L’Art moderne* (1883), *Certains* (1889) e *Trois Primitifs* (1905). Entretanto, apesar de em cada um deles haver uma predominância temática (impressionismo, simbolismo e arte religiosa respectivamente), são todos coletâneas de textos antes publicados na imprensa e os assuntos quase sempre se misturam – seja em resenhas de salões, comentários sobre pintores específicos ou acerca de determinada obra. Por isso, em vez de escolher um ou outro livro crítico publicado por Huysmans, proponho traduzir e comentar uma seleta dos textos considerados mais representativos das particularidades do autor e a um só tempo de questões estéticas essenciais no contexto finissecular.

ABSTRACT

The present work is a commented translation of writings on art by Joris-Karl Huysmans, a french critic and novelist who lived from 1848 to 1907. An assiduous habitué of 19th Century's high society salons since his youth, J.-K. Huysmans was miscellaneous in his essays: he has favored Édouard Manet's and Edgar Degas' Impressionism, spared long and complimentary pages to the Symbolism of the likes of Gustave Moreau and Odilon Redon, and finally, after conversion to Catholicism, he was enraptured by the religious art of German Primitivism, in which "spiritual naturalism" he was to find the synthesis of his aesthetics itinerary, above all in Mathias Grünewald's works. Considering the engagement against the academicism of Huyman's days and his modern aspirations, his essays are placed by the critical fortune alongside Diderot's and Baudelaire's. Huysmans has published some volumes on art - *L'Art moderne* (1883), *Certains* (1889) e *Trois Primitifs* (1905). However, albeit each one of these has a predominant theme (respectively Impressionism, Symbolism and religious art), all of them are collections of texts first published on the press and the subjects almost always merge – no matter if it is a salon review, a comment on a specific painter or work. Thus, instead of choosing from the critical essays books published by Huysmans himself, we propound to translate and comment a selection of the material which present simultaneously the author's most representative particularities and the essential *fin de siècle* aesthetic questions.

SUMÁRIO

Apresentação geral.....	11
--------------------------------	-----------

Huysmans, o pictórico e o debate sobre arte.....	14
---	-----------

Traduções.....	40
-----------------------	-----------

<i>Paisagistas contemporâneos.....</i>	<i>42</i>
--	-----------

<i>A Nana de Manet.....</i>	<i>49</i>
-----------------------------	-----------

<i>Exposição dos Independentes em 1880.....</i>	<i>58</i>
---	-----------

<i>Salão oficial em 1880 - I.....</i>	<i>76</i>
---------------------------------------	-----------

<i>Salão oficial em 1880 - II.....</i>	<i>87</i>
--	-----------

<i>Exposição dos Independentes em 1882.....</i>	<i>99</i>
---	-----------

<i>Salão oficial de 1882.....</i>	<i>114</i>
-----------------------------------	------------

<i>O novo Álbum de Odilon Redon.....</i>	<i>127</i>
--	------------

<i>Gustave Moreau.....</i>	<i>137</i>
----------------------------	------------

<i>A Crucificação de Grünewald.....</i>	<i>145</i>
---	------------

Do debate fervoroso à transposição do silêncio.....	152
--	------------

BIBLIOGRAFIA.....	170
--------------------------	------------

Quanto mais simples e natural, mais difícil parece.

(Stanislavski)

APRESENTAÇÃO GERAL

Trata-se de uma tradução comentada de textos sobre arte do escritor francês Joris-Karl Huysmans, que viveu entre 1848 e 1907. Nota importante: não se tome aqui “tradução comentada” por uma dissertação discorrendo sobre técnicas, métodos e/ou reflexões teóricas sobre o labor tradutório em si. Está mais para um trabalho centrado no itinerário estético de um autor, apresentando ineditamente em português alguns dos textos de Huysmans e procurando refletir sobre sua atuação no cenário da crítica de arte. Certamente uma futura publicação revelará a necessidade de revisões, inclusões, quem sabe cortes, como costuma ocorrer nesse tipo de empreitada acadêmica. A esse respeito, acerca do labor tradutório, o que posso afirmar de modo genérico é que procurei seguir as indicações de Rosie Mehoudar quando da qualificação, ao apoiar-me em Antoine Berman e seu *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [A tradução e a letra ou o albergue do longínquo, 1999], buscando não incorrer no quase sempre tentador risco de “corrigir o autor”.

O trabalho está dividido em três partes principais. Tendo em vista ser Huysmans ainda pouco lido e conhecido em nosso contexto brasileiro, proponho de início uma apresentação do autor: sua visão de colorista irá introduzir-nos por entre particularidades huysmansianas e também questões mais amplas de um século em ebulição. Pode acontecer de nos acharmos em meio a trocas de cartas entre acadêmicos do setecentos enquanto buscamos as origens desse gênero tão explorado no XIX, a crítica de arte. Jacqueline Lichtenstein, Aude Jeannerod e alguns outros estudiosos contemporâneos nossos nos acompanharão. Quando chegarmos ao fervor do embate Academia *versus* Modernidade, já pelos idos das décadas de 1860, 1870... deixaremos a palavra com Huysmans e seus escritos sobre arte. Exato: as traduções estão no centro do trabalho, no segundo capítulo. E então, após acompanharmos, através dos textos escolhidos para tradução, a singular trajetória estética de Huysmans: do entusiástico engajamento pelos impressionistas ao naturalismo místico diante da pintura religiosa de Mathias Grünewald, passando por um mergulho nos sonhos, nas aspirações e nos procedimentos adotados e inspirados por um Gustave Moreau, um Odilon Redon..., retomamos a reflexão, a fim de elucidar alguns aspectos considerados importantes tanto para o autor em foco quanto para toda uma conjuntura *fin de siècle*. No capítulo terceiro da dissertação, o comentário a cada um dos textos lidos complementará as relações, introduzidas na primeira parte, entre a pintura e o verbo, a pintura no verbo e o verbo na pintura.

Passemos a algumas considerações técnicas.

Para a coletânea, o critério adotado foi a escolha por traduzir textos de diferentes momentos da escrita sobre arte de Joris-Karl Huysmans, permitindo assim o acompanhamento de diversos posicionamentos estéticos assumidos pelo autor.

Huysmans chegou a publicar volumes sobre arte: *L'Art moderne* (1883), *Certains* (1889) e *Trois Primitifs* (1905). Essas três antologias são como cristalizações de momentos distintos de seu pensar sobre arte. Apesar de em cada um dos volumes haver uma predominância temática (impressionismo, simbolismo e arte religiosa respectivamente), à exceção do que se encontra em *Trois Primitifs* (mais um estudo histórico e biográfico do que um coleção de resenhas críticas), estamos diante de coletâneas de textos antes publicados na imprensa e os assuntos quase sempre se misturam – seja em resenhas de salões, comentários sobre pintores específicos ou acerca de determinada obra. Por isso, em vez de escolher um ou outro livro crítico, optei por traduzir e comentar uma seleta dos textos considerados mais representativos das particularidades da trajetória do autor e a um só tempo de questões críticas e estéticas essenciais no contexto finissecular.

Quanto ao estabelecimento dos textos a partir dos quais realizar as traduções, optei por trabalhar sempre com a última publicação impressa realizada quando o autor ainda vivia. Os detalhes serão oferecidos ao longo das apresentações antecedendo cada texto traduzido.

Sobre o traduzir este autor, é reconhecido pelos estudiosos o preciosismo de Huysmans em sua estruturação frasal e escolhas lexicais, o que em diversos momentos dificulta o trabalho. O vocabulário familiar é recorrente na ironia mordaz contra os acadêmicos e não há economia de termos específicos tanto no domínio das artes pictóricas quanto no comentário a telas com dançarinas, bastidores ou apresentações de teatro. Também a refinada sintaxe, as conhecidas justaposições huysmansianas e termos raros configuram variados desafios.

Desafios aceitos com a ajuda da consulta frequente ao valoroso livro *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans* (CRESSOT, 1975); do uso de obras de referência como o *Dictionnaire de la langue française* (1889), de Émile Littré, tanto em sua versão impressa quanto naquela *on-line*; do precioso acervo de dicionários franceses disponíveis *on-line* no site da Universidade de Chicago e cobrindo desde o início do XVII até meados do século XX,

além de diversas obras de referência vernáculas. As dificuldades foram pensadas e, na medida do possível, resolvidas a partir das discussões com o orientador desta dissertação e de pesquisas pontuais com falantes nativos da língua francesa, profissionais de dança, colegas de estudo e professores da Universidade Estadual de Campinas. Os textos a partir dos quais trabalho estão intercalados com suas respectivas traduções.

Começemos.

HUYSMANS, O PICTÓRICO E O DEBATE SOBRE ARTE

Passados cinco dias do mês de fevereiro, filho do litógrafo de origem holandesa Godfried Huysmans e da professora Malvina Badin, a Paris de 1848 traz ao mundo Charles-Marie-Georges Huysmans¹. O pseudônimo “Joris-Karl”, inversão do equivalente holandês para o “Charles-Georges” de batismo, só seria adotado a partir de 1874, quando da estreia literária do autor com os poemas em prosa de *Le drageoir aux épices*. Estamos então a dez anos do aparecimento daquele que seria, sem dúvida, o título mais conhecido, citado e analisado de J.-K. Huysmans, o envenenado *À Rebours* (*Às Avessas*, 1884).

Mas muito se passou nesse decênio para que avancemos tão rapidamente. Em verdade, melhor seria recuarmos aos idos de 1860. Aí encontramos o jovem Charles-Marie, olhar curioso e compenetrado, visitando salas de museus parisienses. Em carta ao poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916), Huysmans declararia que a ideia de ser escritor surgira-lhe de seus passeios no Louvre após o colégio². De fato, a real estreia do autor no mundo das letras aconteceu com os passeios juvenis ainda bem frescos na memória, com um breve artigo de 1867 na *Revue mensuelle*, “Des paysagistes contemporains”, discorrendo sobre pintores cujas obras figuravam na Exposição Universal daquele ano. Além disso, naquele mesmo Louvre, o garoto Charles-Marie pôde observar alguns quadros de um antepassado flamengo do século XVII, Cornélius Huysmans³ (1648-1727). E não somente o parente distante e o pai eram os artistas da família. Huysmans tinha ainda: um bisavô pintor; um avô escultor; um tio professor de pintura na Holanda. Seriam apenas episódios pitorescos – a família de artistas, a filiação holandesa, a vocação à escrita surgida no Louvre –, não fossem ilustrativos da perene relação com as artes visuais, em especial a pintura, encontrada na vasta obra huysmansiana,

¹ Para os dados biográficos, a referência principal é o trabalho *The Life of J.-K. Huysman*, de Robert Baldick. A primeira publicação é de 1955; utilizo a edição da Dedalus, 2006 (ver bibliografia final).

² Nas palavras de Huysmans ao amigo: “L’idée d’écrire m’est certainement venue, alors que sorti du collège, j’allais me promener au Louvre où négligeant toutes les autres salles, je m’arrêtais devant celles renfermant l’école flamande et hollandaise”. Ver: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, núm. 39, 1960, p.108. A fim de facilitar a fluência da leitura, salvo exceções (quando se trata da transcrição de manuscritos, por exemplo), optei por inserir no corpo da dissertação a tradução das citações e colocar em nota os textos na língua de origem. Tais traduções, a menos que se indique algo diferente, são de minha responsabilidade. Quando insiro no corpo da dissertação trechos que fazem parte da coletânea traduzida, não os reproduzo em nota na língua de origem, uma vez que já acompanham as traduções da coletânea organizada. As citações que fazem parte das notas de rodapé seguem sem tradução, ficando este labor para uma possível futura publicação.

³ Na seção do Louvre dedicada à pintura flamenga, encontram-se duas telas do tio de Huysmans: *Paysage avec bergers et troupeaux dans un chemin forestier* e *Paysage avec bergers et troupeaux au bord d’une mare et près d’un talus fortement éclairé*. Nenhuma das duas está datada.

tanto na prosa romanesca quanto em textos críticos. Já em 1934, num dos primeiros estudos de maior fôlego fundamentando-se em perspectiva global da obra, Helen Trudgian abria *L'Esthétique de J.-K. Huysmans* apresentando um “escritor-artista” que

frequentemente recorreu à cor para exprimir suas aspirações mais secretas. Ela serve de veículo a seus pensamentos íntimos. Ele encontra nela o meio de expressão mais seguro das múltiplas fases de seu espírito, a nuance mais precisa de sua sensibilidade no momento em que escreve. Calmo, ele o é muito raramente. A paleta de Huysmans denuncia a inquietude de um talento, preocupado, muitas vezes, em reunir numa mesma descrição observações que se chocam e tonalidades contrastadas. (TRUDGIAN, 1934, p.41)⁴

J.-K. Huysmans dividia sua rotina de funcionário público no Ministério do Interior⁵ com o costume adquirido ainda nos tempos de colégio e, assíduo às exposições dos famosos Salões do XIX, a partir da segunda metade dos anos 1870 iniciava não só sua trajetória como romancista, mas também um fecundo itinerário como crítico de arte. E se a história da literatura apresenta-nos em Huysmans um romancista “ecletico”: no início, ligado aos naturalistas e a Émile Zola (1840-1902), com *Marthe, histoire d'une fille* (1876), *Les Soeurs Vatar* (1879) ou *En ménage* (1881); depois precursor do decadentismo com *À Rebours* (1884) e *Là-bas* (1891); e a seguir místico católico em romances como *La Cathédrale* (1898) e *L'Oblat* (1903), também a história da crítica de arte não nos oferece um Huysmans de poucos “ismos” em seus ensaios, resenhas e monografias: primeiro, admirador da pintura holandesa; depois, árduo defensor do impressionismo de Édouard Manet (1832-1883) e Edgar Degas (1834-1917); a seguir, entusiasmado com a sugestividade onírica no simbolismo de Gustave Moreau (1818-1898) e Odilon Redon (1840-1916), termina venerando o primitivismo da pintura religiosa de Mathias Grünewald (1470-1528).

Citando-os com o objetivo de facilitar a contextualização e certas generalizações consideradas necessárias, mas sem absolutizar a força dos “ismos” em cena, seria conveniente abriremos algumas das portas no conjunto dessa obra ainda pouco acessada entre nós, brasileiros. Deixemos ressoar as palavras “contradição”, “percurso”, “unidade” e, seguindo o conselho da autora da tese supracitada, “a estética de um artista é a expressão de uma

⁴ No original: “a souvent recours à la couleur pour exprimer ses aspirations les plus secrètes. Elle sert de véhicule à ses pensées intimes. Il trouve en elle le moyen d'expression le plus sûr des multiples phases de son esprit, la nuance la plus précise de sa sensibilité au moment où il écrit. Calme, il l'est très rarement. La palette de Huysmans trahit l'inquiétude d'un talent, soucieux, en maintes occasions, de réunir dans une même description des notations qui se heurtent et des tonalités contrastées.”

⁵ Função que Huysmans exerceu até aposentar-se, em 1898. A rotina burocrática seria inspiração para vários de seus romances, sobretudo os do período em que se deu sua estreita relação com o grupo conhecido como naturalista.

personalidade viva. Para compreendê-la, é preciso mergulhar em sua obra” (TRUDGIAN, 1934, p.9)⁶, empreendamos nossa *promenade* huysmansiana, explorando a trajetória estético-literária de tal “escritor-artista”. Ele não chegaria a se lançar a pastéis, óleos ou aquarelas, mas escancarássemos por terra a produção literária de Joris-Karl Huysmans e, olhando de cima em busca das pinceladas mais evidentes, com facilidade dela extrairíamos certas passagens onde, sem dúvida, o primado da cor desponta eloquente.

Por exemplo, numa sala de concerto descrita em *Drageoir aux épices* “ornada no alto por máscaras caramunhosas em vermelho tijolo e cabelos de um verde berrante” (HUYSMANS, 1874, p.44)⁷. Em suas fantasias de poeta e de artista, o personagem Léo de *Marthe, histoire d'une fille* sonha para si uma mulher “com uma pele cor de âmbar, e mesmo uma ponta de vermelho na maçã do rosto e de cinza azulado sob o olho” (HUYSMANS, 2002 p.40)⁸. Nos *Croquis Parisiens* de 1880, não só o título é sugestivo em relação à arte pictórica, mas aí encontramos também, além da predominância do vermelho nos poemas “Camaïeu Rouge” e “Image d'Épinal”, neste último uma intensa agitação cromática quando “tudo se confundia na mesma tinta; às vezes a cor havia mesmo saltado das figuras e escorria por sobre as roupas e as casas” (HUYSMANS, 1880, p.90)⁹. Permanecendo nesta primeira década da literatura de Huysmans, poderíamos pinçar ainda de algumas obras a descrição da luz norteadada pela reverberação no colorido das imagens evocadas: em *Les Soeurs Vatard*, o sol, adentrando pelo ateliê, “ia, escurecendo lentamente o rubor de sua orbe” e a luz, fundindo-se à cor, incendiando “com sua brasa vermelha o botão de uma peônia que desabrocha” até exaurir-se numa “larga onda de ouro sobre as pilhas de papéis que eclodiram com sua brancura crua sobre a fuligem das paredes.” (*idem*, 1879, p.14)¹⁰; e em *En ménage*, quando André Jayant abre as cortinas, a luz do dia é filtrada pelo colorido de espelhos e mobília até transformar num “branco mais cru a musselina pendurada nas janelas” (*idem*, 1881, p.16-

⁶ No original: “l'esthétique d'un artiste est l'expression d'une personnalité vivante. Pour la comprendre, il faut se plonger dans son oeuvre”.

⁷ No original: “ornée en haut de masques grimaçants d'un rouge brique avec des cheveux d'un vert criard”.

⁸ No original: “avec une peau couleur d'ambre, et même une pointe de rouge sur la pommette et de cendre bleue sous l'oeil”.

⁹ No original: “tout se confondait dans la même teinte; parfois même, la couleur avait sauté des figures et coulait sur les vêtements et les maisons”.

¹⁰ No original: “allait, fonçant à mesure la rougeur de son orbe” (...) “de sa braise rouge le coeur d'une pivoine qui s'épanouit” (...) “large ondée d'or sur les piles des papiers qui éclatèrent avec leur blancheur crue sur la suie des murs”.

17)¹¹. Avançamos para 1884, e na solidão nevrótica de uma tebaida em Fontenay, encontramos aquela mobília minuciosamente pensada a partir da “série de cores e nuances” (*idem*, 1884, p.17)¹² e des Esseintes que hesita, ao longo de páginas..., acerca da melhor cor para a parede. Tendo descartado o azul, o cinza, o salmão, o amarelo, o vermelho, por fim, as retinas refinadas do dândi se decidem: “a todas, ele preferia o alaranjado, confirmando assim (...) a verdade de uma teoria que declarava de uma exatidão quase matemática”, a teoria segundo a qual “uma harmonia existe entre a natureza sensual de um indivíduo verdadeiramente artista e a cor que seus olhos veem de um modo mais especial e mais vivo” (*ibid.*, p.19)¹³. Passamos a *En Rade*, 1887, e topamos com Jacques Marles observando o crepúsculo, notando que “na costa, ao longe, uma grande construção enchia o céu, similar a um enorme celeiro com traços pretos e duros, por cima do qual corriam rios silenciosos de nimbo vermelhos” (HUYSMANS, 1887, p.5)¹⁴. Do mergulho profundo na sugestividade de outros mundos contida em outras eras de *Là-bas*, 1891, flagramos a chegada de “um padre hílare e vermelho”, e Durtal que o examina: “uma incompressível alegria fendia aquela face sanguínea, de bochechas pintadas com uma navalha, em azul” (*idem*, 1908, p.232)¹⁵. E nos romances pós-conversão ao catolicismo do autor, também a supremacia da cor se fará notar. Nas páginas da segunda parte de *En Route*, 1895, a narrativa nos coloca diante de verdadeiras paisagens de refinadas nuances, tais que: “O tempo estava tépido naquela manhã; o sol se depurava no crivo agitado das folhas”, enquanto Durtal, “que se dispunha a ler seu ofício, viu as páginas rosarem-se e, pela lei dos complementares, todas as letras, impressas em tinta vermelha, tingirem-se de verde” (*idem*, 1895, p.258-259)¹⁶. E, finalmente, pode acontecer de darmos com uma pequena igreja ao passearmos pelos parágrafos do último romance, *L’Oblat*, de 1903, em que a simplicidade do santuário é em certa medida compensada pelo tom raro de suas cores; trata-se de uma capela “nem bela, nem feia, mas o que a tornava um tantinho

¹¹ No original: “blanc plus cru la mousseline pendue aux fenêtres”.

¹² No original: “série de couleurs et des nuances”.

¹³ No original: “À toutes, il préférerait l’orangé, confirmant ainsi (...) la vérité d’une théorie qu’il déclarait d’une exactitude presque mathématique” (...) “une harmonie existe entre la nature sensuelle d’un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d’une façon plus spéciale et plus vive”.

¹⁴ No original: “sur la côte, au loin, une grande bâtisse emplissait le ciel, pareille à une énorme grange aux traits noirs et durs, au-dessus de laquelle coulaient des fleuves silencieux de nuées rouges”.

¹⁵ No original: “un prêtre hilare et rouge” (...) “une incompressible gaieté fendait cette face sanguine, aux joues peintes avec un rasoir, en bleu”.

¹⁶ No original: “Le temps était tiède, ce matin-là; le soleil se tamisait dans le crible remué des feuilles” (...) “qui s’apprêtait à lire son paroissien, vit les pages rosir et, par la loi des complémentaires, toutes les lettres, imprimées à l’encre noire, se teindre en vert”.

estranha era a claridade que peneirava as duas cores de seus vidros, habitados por grandes figuras de santos e santas, com o traje da Ordem, túnicas de um marrom tendendo ao violeta das ameixas de Monsieur e casacos brancos” (*idem*, 1903, p.120)¹⁷.

Essas construções, impregnadas de flagrante percepção de colorista ao longo de toda uma obra literária, dão testemunho de unidade: a preocupação em construir quadros com palavras será constante, seja qual for o período abordado. E se após tal passadela pela literatura de Huysmans parece-nos ter ficado um tanto mais evidente o colorismo de seus textos e o porquê de Trudgian tê-lo classificado como “escritor-artista”, podemos recorrer ainda ao notável capítulo “La technique du peintre” de Fernande Zayed em *Huysmans, peintre de son époque*, 1973. Ao analisar procedimentos muito próprios da pintura incorporados ao fazer literário de Huysmans, Zayed destaca no autor o senso aguçado da visão que lhe permitira realizar belos retratos, caricaturas e paisagens, plenos das oscilações da luz, ricos em movimento¹⁸ e detalhes¹⁹, e destaca sobretudo deste olho perspicaz “a importância capital conferida à cor” (ZAYED, 1973, p.28)²⁰.

Para sacramentar a eloquência desse procedimento pictórico na escrita de Huysmans, ao testemunho da própria obra, aos veredictos críticos, aliemos uma dessas raridades guardadas sob os cuidados do acervo Pierre Lambert²¹, o *Carnet vert* de Huysmans, preenchido pelo autor ao longo de vinte anos com anotações da mais variada temática²².

¹⁷ No original: “ni belle, ni laide, mais ce qui la rendait un tantinet étrange, c’était la clarté que tamisaient les deux couleurs de ses vitres, habitées par de grandes figures de saints et de saintes, en costume de l’Ordre, robes d’un brun tournant au violet de la prune de Monsieur et manteaux blancs”. Quanto às “prunes de Monsieur” (ameixas de Monsieur), eram assim chamadas porque Monsieur, irmão do rei Luís XIV, não conseguia parar de comê-las.

¹⁸ Quanto ao *movimento* em Huysmans, Zayed anotarà que “contrairement à tant d’autres écrivains qui décrivent les objets et les êtres au repos, à l’état statique, c’est-à-dire plutôt comme des abstractions que comme des réalités vivantes, chez Huysmans les descriptions ne sont jamais figées, mais en perpétuelle activité.” (*ibid.*, p.40).

¹⁹ Zayed discorre sobre a questão do *detalhe*, “seul partie de la forme que l’écrivain, excellent observateur, remarque et met en relief. L’ensemble de la plastique proprement dite, surface, volume, galbe, l’intéresse moins. Mais le détail caractéristique qui souligne la particularité et par lequel se distingue l’objet ou l’être décrit, est saisi avec une maîtrise exceptionnelle et parfois avec l’art terrible du caricaturiste. C’est même ce point qui fait de lui un peintre de la société. Il sait admirablement mettre en valeur les traits qui, à ses yeux, ont une importance picturale et néglige le reste.” (*ibid.*, p.33).

²⁰ No original: “l’importance capitale accordée à la couleur”.

²¹ Biblioteca Arsenal, BnF.

²² Trata-se de uma cópia, feita a mão pelo próprio Pierre Lambert. A apresentação do copista, datilografada, oferece uma boa visão sobre o conjunto das notas contidas no *Carnet*: “Ce carnet de notes a été utilisé par Huysmans pendant une vingtaine d’années environs, les dernières de sa vie – de 1886 à 1906. (...) ce carnet reflète parfaitement dans son ensemble, de la première à la dernière page, l’évolution même de Huysmans, avec

Dentre tantas, vejamos os trechos de lista a seguir, espécie de paleta contendo as tintas que servem de combustível à pluma do escritor:

Couleurs

Or de l'iodure de plomb cristallisé – des lamelles écailleuses d'or mat.
 Neige de la ou du styracine
 vermillon de chine du bi-iodure de mercure – des petits cristaux secs et plats
 (...)
 Rouge vif – pourpre – du bichromate d'ammoniaque.
 Bleu – outremer superbe – du sulfate de cuivre pur – de gros cristaux (...)
 couleurs excessives, nettes, minérales
 violet d'évêque des sesquichlorures de chrome.
 (...)
 vert de Schweinfurt – cendre verte
 vert tilleul [ces 2 mots au crayon] – brun de liège
 (...)
 bleu – violet, extrait de certains lichens (Lambert 75, f.17)²³

Além do *parti pris* colorista de Huysmans, essa importância capital conferida à cor sinaliza-nos já determinada postura anti-acadêmica. Algo de que trataremos mais adiante, o antigo debate seiscentista, conhecido como “querela do colorido”, ainda que sob nova roupagem, sobreviverá no século XIX, manifestando-se nas regras da Academia de Belas Artes francesa, sobretudo na exigência da correção do desenho em narrativas do gênero histórico, tão prestigiado nos Salões oficiais a serem combatidos por críticos diversos, dentre eles Huysmans. Se já no XVII havia quem defendesse a expressividade da cor nas conferências da antiga Real Academia; se em meados do XVIII, Diderot exaltava o trabalho da cor em Chardin, no XIX pós-Baudelaire de Huysmans estar ao lado dos coloristas é fundamental na resistência contra o conservadorismo acadêmico.

Desde cedo um homem de letras atento à agitação intelectual de seu tempo, questionador do olhar para o mundo e dos procedimentos adotados por ele próprio, seus confrades e seus inimigos intelectuais, Huysmans não se furtaria a tomar posição diante das querelas *fin de siècle*, tendo constantemente contribuído em importantes periódicos da

la persistance de certains thèmes [sic], de certaines préoccupations, d'une certaine tournure d'esprit, la permanence d'un même vocabulaire, avant et après la conversion.” (Lambert 75, folha 3)

²³ Tradução: “Cores// Ouro do iodeto de chumbo cristalizado – pequenas lâminas escamadas de ouro fosco.// Neve da ou do estiracáceo// Vermelhão nanquim do bi-iodeto de mercúrio – pequenos cristais secos e planos// (...)// Vermelho vivo – púrpura – bicromato de amoníaco.// Azul – ultramar esplêndido – sulfato de cobre puro – grandes cristais (...)// cores excessivas, nítidas, minerais// violeta episcopal dos sesquicloreto de cromo. (...)// verde de Schweinfurt – cinza verde// verde tília [estas duas palavras a lápis] – marrom cortiça (...)// azul – violeta, extraído de certos líquens”.

época. Destacam-se suas colaborações na *Revue Indépendante*²⁴, *Musée de Deux Mondes*, *Revue Mensuelle*, *République des Lettres*, *L'Artiste* e *L'Actualité*, estes dois últimos bruxelenses, sendo franceses os demais. Escreveu sobre variados temas, desde a defesa de Zola num artigo que ficaria conhecido como espécie de manifesto naturalista²⁵, até monografias religiosas, passando por artigos sobre ocultismo, magia negra e seus praticantes²⁶. Detenhamo-nos na crítica de arte.

Uma primeira dificuldade ao abordá-la, a mesma dificuldade que se impõe ao conjunto da obra de Huysmans, é a tentação de cair no lugar comum das reviravoltas súbitas. Por um lado, sim, são incontornáveis determinados momentos-chave do pensamento huysmansiano, a saber: no início, a radical oposição ao academismo atrelada à defesa da modernidade encontrada, em arte, na pintura impressionista, em literatura, no naturalismo zoliano; depois, a louvação de artistas como Moreau e Redon, que expressa certo afastamento dos impressionistas e do grupo de Zola e a preferência por uma estética simbolista, regada a Poe e Baudelaire, coincidindo com a publicação de *Às Avestas* e *Là-bas*; por fim, o desinteresse pela arte contemporânea e a configuração do assim chamado “naturalismo espiritualista”²⁷ levando o escritor a uma compreensão mística da pintura e consequente dedicação à arte religiosa quando de sua conversão ao catolicismo e à composição de textos como a hagiografia de *Sainte-Lydwine de Schiedam* em 1901. Por outro lado, entretanto,

²⁴ Revista em atividade de 1884 a 1889, na qual Huysmans publicou importantes textos de sua carreira, inclusive “Le nouvel Album d’Odilon Redon”, 1885, um dos artigos integrando a coletânea traduzida nesta dissertação. Para mais informações sobre a revista, ver: *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, núm.13, dez 1935, p.198-202.

²⁵ Comentarei melhor “Émile Zola et l’Assommoir” no terceiro capítulo, que sucede as traduções. O texto foi publicado em *L’Artiste*, Bruxelas, 1876.

²⁶ Sobre isso o acervo Pierre Lambert da Bnf abriga uma infinidade de documentos, dentre cartas, recortes de jornais e periódicos específicos. Há até mesmo um convite, espécie de credencial para assistir a uma missa negra. Ver, por exemplo, o Lambert 31: “Documents relatifs au satanisme e à l’occultisme”. Huysmans lerá muito a respeito e frequentará rituais a fim de se documentar para escrever seu romance *Là-bas*, em 1891. A correspondência do autor comprova como este se tornara referência no assunto. Por exemplo, neste trecho de carta enviada por um estudante a Huysmans em 22 de dezembro de 1899: “Monsieur, je dois présenter en Avril prochain devant la Faculté de Montarban une thèse de baccalauréat en théologie sur ‘Le Culte du Diable et la Superstition au Moyen Âge’. Je cherche à réunir le plus de documents possible afin de donner un travail documenté. Les lectures à faire sur ce sujet de la ‘Démonolatrie’ sont nombreuses et j’ai pensé que, mieux que personne, vous pourriez m’indiquer les ouvrages vs [sic] paraissant les plus dignes d’être consultés au point de vue de la vérité historique” (Lambert 33, Bnf Arsenal).

²⁷ A expressão “naturalismo espiritualista” aparece no primeiro capítulo do romance *Là-bas*. Mas não se restringe a este capítulo. Terá importância capital na última fase dos escritos huysmansianos. Já existem atualmente apontamentos no sentido de identificar em grupos de escritores *fin de siècle* voltados a um retorno da espiritualidade a constituição de um movimento literário ainda pouco explorado. A tese é sustentada por Dominique Millet-Gérard, organizador de *Le Naturalisme spiritualiste en Europe* (Paris: Classiques Garnier, 2012). Neste trabalho, não exploro ainda este aspecto. Apesar de adotar uma perspectiva histórica da trajetória huysmansiana, detenho-me sobretudo em seus escritos sobre os Salões, tanto que a maior parte dos textos traduzidos lhes diz respeito.

isolar esses momentos e falar sobre transformações absolutas parece menos interessante do que encararmos as complexidades e contradições próprias do todo da obra. Onde se desdobra naturalmente a segunda dificuldade: a busca por evidenciar o que pode haver de novo e a um só tempo aquilo que permanece a cada manifestação das predileções e dos ódios suscitados no ácido espírito crítico de Huysmans.

Expostas essas duas dificuldades que nos acompanham ao longo da jornada, voltemo-nos ao itinerário crítico de Huysmans. Quando da publicação do primeiro artigo na *Revue mensuelle* em 1867, é em tom auspicioso que a edição do periódico apresenta o jovem de 19 anos, autor de “Des paysagistes contemporains”:

Oferecemos, sobre os paisagistas contemporâneos, certa facécia de um jovem crítico, que não nos parece carecer nem de verve nem de boa apreciação. Ei-la tal qual nos foi enviada (*Revue mensuelle*, 1867, p.307)²⁸

Apesar do intervalo separando da estreia precoce o próximo artigo sobre arte de que se tem notícia até então²⁹, “*La Cruche cassée de Greuze*” (*Musée de deux mondes*, outubro de 1875), tinha razão o autor daquelas despretensiosas linhas de 1867. Os termos por ele usados, “spèce de boutade”, “verve”, “bonne appréciation” serão constantes nos juízos sobre arte de Huysmans. Durante o período mais intenso de sua atividade crítica (1876-1887), englobando sua produção mais combativa no acompanhamento dos Salões – oficiais e independentes –, Huysmans se destacará pelo tom chistoso, pela parcialidade eschachada nos julgamentos e pela firmeza com que ataca ou defende obras, artistas e posturas estéticas observados. Alguns exemplos:

Quando o alto lugar que este pintor deveria ocupar na arte contemporânea será reconhecido? Quando se compreenderá que este artista é o maior que possuímos hoje na França? Não sou profeta, mas se o julgo pela inépcia das classes esclarecidas que, após terem por muito tempo aviltado Delacroix, sequer desconfiam que Baudelaire é o poeta de gênio do século XIX, que ele supera a quilômetros de distância todos os outros, inclusive Hugo, e que a obra-prima do romance moderno é a *Educação sentimental* de Gustave Flaubert – e todavia a literatura é pretensamente

²⁸ No original: “Nous donnons, sur les paysagistes contemporains, une espèce de boutade d’un jeune critique, qui ne nous paraît manquer ni de verve ni de bonne appréciation. La voici telle qu’elle nous a été remise.”

²⁹ No artigo “La critique d’art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie” (publicação *on-line* na revista *Textimage* que resume sua tese de doutorado, defendida em 2013 e ainda não publicada), Aude Jeannerod lembra não existir ainda nenhuma edição satisfatória da crítica de arte de Huysmans. A maior parte das publicações até então baseia-se nas coletâneas de crítica *L’Art Moderne*, *Certains* e *Trois Primitifs*. A edição mais completa, com textos antes inéditos em volume, é a de Patrice Locmant (Bartillat, 2006), mas contém ainda importantes lacunas. Segundo Jeannerod, é preciso esperar “le projet des *OEuvres complètes*, en préparation aux éditions Classiques Garnier”, que “entend combler cette lacune en éditant notamment certains textes restés inédits en volume – tels les deux articles publiés dans *La Chronique Illustrée*, à propos de l’exposition des oeuvres d’Antoine-Louis Barye et d’Isidore Pils, et les trois articles de la *Gazette des amateurs*, sur Vélasquez, Signol et les impressionnistes”. Ver JEANNEROD, 2013, p.1.

a arte mais acessível às massas! – posso acreditar que esta verdade que sou o único a escrever hoje em dia sobre Degas provavelmente só será reconhecida, tal que, num período ilimitado de anos. (HUYSMANS, 1882, p.136)³⁰

Não quero recriminar nem atacar a administração cujos pueris regulamentos conduziram a tal estado de coisas. Não obstante, devo dizê-lo, pois este grito está em todas as bocas: jamais tamanha incompetência e tamanha incapacidade administrativa se viram tão gloriosamente alinhadas, jamais. O Salão de 1880 é um tumulto, uma barafunda, um caos completo, agravados ainda pelos incomparáveis disparates da nova classificação. Sob pretexto de democracia, tem-se fustigado os desconhecidos e os pobres. Tal é a inovação consentida pelo senhor Turquet. (HUYSMANS, 1881, p.144)³¹

Estamos diante de uma crítica incisiva. Até um mesmo pintor não raro será alvo de apreciações diferentes, como no caso de Gervex. Em 1878, Huysmans, comentando a obra *Rolla* deste artista, escreverá: “Minha opinião é que Gervex fez um quadro muito bom” e que sua obra “evoca em mim lembranças do grande e divino poeta, Charles Baudelaire” (*L’Artiste*, 1878, p.52)³², enquanto no Salão de 1880: “É triste dizer, Gervex, que se tornou, assim como Lepage, um falso moderno, já teve seu tempo de certa tenacidade; em suma, não obstante a covardia adquirida de Cabanel, ele tinha talento” (*La Réforme*, 1880, p.662)³³.

Autor de uma crítica dinâmica, Huysmans jamais se propôs elaborar tratados estéticos ou um sistema coeso de filosofia da arte. Seu *modus operandi* privilegiará as sensações provocadas pela contemplação da obra e não definições escolásticas do que seja arte. Segundo Jacqueline Lichtenstein, em sua obra crítica, Huysmans assume para si o que deveria ser a real tarefa da estética, ou seja:

refletir sobre a *aisthesis*, interrogar-se sobre a natureza das sensações percebidas pelo espectador diante da arte. A força de Huysmans é que ele jamais concebe as sensações de uma maneira a priori, abstrata, teórica (...) é a obra ela mesma, a obra que tem diante dos olhos que o guia. No lugar de fazer o que faz a estética filosófica desde Kant, isto é, pensar a sensibilidade desconectando-a inteiramente da sensação, Huysmans trabalha realmente a questão da estética no sentido próprio do termo. (LICHTENSTEIN, 2005, p.131-132)³⁴

³⁰ Texto original no *corpus* traduzido.

³¹ Texto original no *corpus* traduzido.

³² No original: “Mon opinion, c’est que M. Gervex a fait là un très bon tableau” (...) “évoque en moi des souvenirs du grand et divin poète, Charles Baudelaire”

³³ No original: “Cela est triste à dire, M. Gervex qui est devenu, ainsi que M. Lepage, un faux moderne, avait dans le temps une certaine crânerie; en somme, malgré ses veuleries acquises chez Cabanel, il avait du talent”.

³⁴ No original: “réfléchir sur l’*aisthesis*, s’interroger sur la nature des sensations perçues par le spectateur devant l’oeuvre d’art. La force de Huysmans, c’est qu’il ne rend jamais compte des sensations d’une manière a priori, abstraite, théorique. (...) c’est l’oeuvre elle même, l’oeuvre qu’il a sous les yeux qui le guide. Au lieu de faire ce que fait l’esthétique philosophique depuis Kant, c’est-à-dire de penser la sensibilité en la déconnectant entièrement de la sensation, Huysmans travaille vraiment sur la question de l’esthétique au sens propre du terme.”

As recentes reflexões da tese de doutorado de Aude Jeannerod, defendida em 2013, vêm corroborar as afirmações de Lichtenstein, uma vez que para Jeannerod “Huysmans possui menos um *pensamento* estético do que um *sentimento* estético; a emoção prevalece sobre o intelecto, que pode então sempre ser posto em questão”; assim, “não é preciso espantar-se ao encontrar incoerências e contradições em seus julgamentos estéticos” (JEANNEROD, 2013, p.2)³⁵.

Essa ideia de “sentimento estético” bem poderia dialogar com os apontamentos de Nicolas Valazza noutro também recente estudo: *Crise de plume et souveraineté du pinceau*, publicado em 2013 pela Classiques Garnier. Não é novidade reconhecer o nascimento da crítica de arte, tal qual será amplamente explorada ao longo do XIX, com os *Salões* de Diderot. Mas Valazza irá além: interrogando as obras de Diderot, Balzac, Baudelaire, Zola, Huysmans e Proust, analisará na escrita sobre arte desses autores uma série de silêncios e ímpetos da palavra diante da pintura. Esse novo gênero emergente, a crítica de arte, será a um só tempo contestador e herdeiro de certa tradição. Noutras palavras, Huysmans não é de modo algum uma figura solitária na condição de escritor artista, e escritor crítico de arte, nesse século de Zola e *L'Oeuvre* (1885), Balzac e o *Chef d'oeuvre inconnu* (1831), Goncourt e sua *Maison d'un artiste* (1881), de Baudelaire e seus Salões, e de um sem número de outros ilustres desconhecidos do mundo das letras... O século de Huysmans abriga vozes conflitantes acerca de procedimentos pictóricos e concepções do que seja apreciável em arte. Tais vozes, assim como a do próprio Huysmans, guardadas suas singularidades, não se limitam à redoma do século, elas dialogam com antigas discussões.

A crítica de arte do XIX está intimamente ligada à quebra de um paradigma renascentista. Ora empreendêsemos uma viagem genealógica e tão logo o esforço oitocentista de Lessing (1998)³⁶ em redefinir as fronteiras entre o pictórico e o literário nos levaria a buscar as origens de uma suposta equivalência vigente entre as artes. E nos veríamos então transitando pela antiguidade clássica, fosse olhando de relance para a *Poética* de

³⁵ No original: “Huysmans a moins une *pensée* esthétique qu’un *sentiment* esthétique; l’émotion prime sur l’intellection, qui peut donc toujours être remise en question” (...) “il ne faut donc pas s’étonner de rencontrer des incohérences et des contradictions dans ses jugements esthétiques.”

³⁶ Buscando quebrar a analogia absolutizante, Lessing restabelecerá as fronteiras entre pintura e poesia, evidenciando as diferentes ferramentas a que cada qual estaria sujeita: “A pintura [...] somente pode utilizar um único momento de uma ação e, portanto, deve escolher o mais significativo, o mais sugestivo do que aconteceu no momento anterior e no que se seguirá. A poesia, em suas imitações graduais, pode utilizar apenas um único atributo dos corpos e deve escolher aquele que propicie a imagem mais vívida possível do corpo que exerce essa ação” (Capítulo XVI).

Aristóteles e suas ponderações acerca das artes miméticas, fosse ao nos determos diante da máxima de Simônides de Céos: “a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala”. Passando dos gregos aos latinos, topariamos nalgum momento com a pedra fundamental do que se tem tomado já há algum tempo por um grande equívoco renascentista de consequências mais ou menos desastrosas no domínio das artes plásticas. Trata-se do trecho a seguir, remetido por Horácio em sua *Epístola aos Pisões* em 20 a.C.:

ut pictura poesis; erit quae, si proprius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens placebit.³⁷

O equívoco viria de uma apropriação indevida do “ut pictura poesis”, do “como a poesia, a pintura” horaciano, retirado de seu contexto original, a saber, o de uma comparação pontual visando aconselhamentos exclusivamente sobre a escrita nos quais não há referência ao *fazer* pictórico ou literário propriamente, mas apenas o traçar um paralelo levando em conta sobretudo a recepção de uma e outra arte, seja pelo público, seja pela crítica. O elã renascentista³⁸, de elevar a pintura de uma categoria menor de “mero artesanato” ao respeitável estatuto de “arte liberal” (até então ocupado apenas pelas artes da linguagem), é que teria engendrado no “ut” casual o peso de um “tanto quanto”, de um “assim como” absoluto na relação desse “pictura” com esse “poesis” pareados na sentença de Horácio, dando-se assim início à consolidação daquilo que Valazza (2013) chamará de “regime do *ut pictura poesis*”, e que Jacqueline Lichtenstein (2005) definirá como um regime caracterizado, de um lado, pela consequência “positiva” de elevação da pintura a uma nova categoria pela comparação com as consagradas artes da linguagem, mas de outro lado, pela submissão das artes pictóricas às regras de um discurso preestabelecido. Dito de outro modo, pelo prisma dessa superinterpretação renascentista, o mesmo “ut” que confere prestígio servirá também ao engessamento de procedimentos pictóricos:

³⁷ “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais de perto; outra, se te pões mais de longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra dez vezes repetida, agradará sempre.” (tradução de Jaime Bruna).

³⁸ Exemplo deste ímpeto teríamos em Leonardo da Vinci: “O privilégio concedido pela Idade Média a certas artes verbais como a poesia e a retórica modificou-se gradualmente na Renascença de modo a admitir, no mesmo pé de igualdade, as artes visuais, como a pintura e a escultura. Como consequência, mudou a posição social do artista, uma vez que se evidenciou o caráter científico de seu trabalho. Entre as manifestações influentes nessa concepção que se desenvolvia, coloca-se Leonardo da Vinci que, comparando pintores e poetas, defendia a ideia de que a pintura e a escultura eram artes teóricas, tentando desfazer a antiga concepção do caráter artesanal, ou ‘ofício manual’ das duas artes” (GONÇALVES, 1989, p.179).

“Ut pictura poesis”, interpretada da maneira que melhor convinha às ideias dos críticos, tornou-se um emblema e conduziu várias polémicas naquele período. Como a dominante era o processo imitativo, acreditava-se que os modelos para as duas artes deveriam ser encontrados nos clássicos, e sugeriam os temas históricos e heróicos que envolviam a natureza humana, ideal ou heróica. A apreciação das obras se baseava nestes elementos temáticos, além do rigor formal de imitação que deveria respeitar, o mais possível, as várias técnicas utilizadas pela arte clássica. (GONÇALVES, 1989, p.179)

Tem-se, pois, o paradigma de que falávamos mais acima. O mesmo paradigma que direcionará a Real Academia de pintura do seiscentos e setecentos no contexto francês. Nesse sentido, o pedido de Nicolas Poussin (1594-1665)³⁹ a seu conselheiro Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), em carta de 1639, nos dá o tom do que serão os preceitos acadêmicos em voga no XVII e dos quais os debates em séculos vindouros serão mais ou menos tributários: “leia a história e o quadro, a fim de saber se cada elemento é apropriado ao tema” (apud BLUNT, 1989, p.45)⁴⁰.

A criação da “Académie royale de peinture et de sculpture” na França em 1648 dará continuidade à ambivalência na apropriação renascentista da fórmula horaciana: de um lado, legitima a luta pelo reconhecimento da arte, de outro, a instauração de seus métodos de ensino e suas conferências, embora fomentasse vigorosas discussões, terá na *hierarquia dos gêneros* a régua principal para medida da arte que convém e a confirmação do pólo autoritário em sua ambiguidade.

Em relação à profícuca discussão sobre arte promovida pela instituição acadêmica, destaca-se a “querela do colorido”, conhecido debate entre poussinistas e rubenistas – os primeiros, defensores da primazia do desenho em relação à cor, via obras de Nicolas Poussin; no segundo grupo, os defensores da supremacia da cor em relação ao desenho, via pinturas de Rubens –, ocorrido durante as *Conférences de l’Académie Royal de peinture et de sculpture*, sobretudo entre os anos de 1671 e 1677. Tomando como paradigmas antagônicos esses dois artistas, os debatedores das conferências se dividiram entre a correção clássica do desenho de Poussin e a expressividade da cor de Rubens. Dois dos principais atores nesse debate na antiga Real Academia francesa foram Charles Le Brun, partidário do desenho como medida para o belo, e Philippe de Champaigne, partidário da cor como forma

³⁹ Nicolas Poussin: “Pintor francês, atuante principalmente em Roma. É considerado não só o maior pintor francês do século XVII, como também a mola-mestra da tradição clássica na pintura francesa” (OXFORD, 2007, p.423).

⁴⁰ No original: “lisez l’histoire et le tableau”⁴⁰, afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet”.

maior de expressão em arte. Vejamos excertos dos discursos da Académie Royale, o primeiro de Charles Le Brun, o segundo de Philippe de Champaigne:

Como uma das maiores dificuldades da pintura é a de bem compor todos os contornos, Rafael teve o cuidado de apresentá-los precisos e corretos em suas obras, a exemplo dos excelentes pintores da antiguidade, que eram tão exatos ao delinear até os menores membros dos corpos, a fim de que se visse melhor a figura, sendo certo que é a circunscrição das linhas (é necessário que me sirva desta palavra) que dá a conhecer a verdadeira forma do corpo. (CONFÉRENCES, 2003, p.62)⁴¹

esse corpo mais parece um corpo destituído de sangue e de vida, os personagens que o carregam fazem ver por suas ações e pela cor de sua carne o quanto são animados, e o esforço que fazem para sustentar o peso desse corpo. (CONFÉRENCES, 2003, p.70)⁴²

Junto da correção clássica do desenho, que começa a ser parcialmente questionada somente nas conferências; acima de paisagens e naturezas mortas, consideradas inferiores; acima da pintura de gênero e dos retratos, intermediários, reinava na Real Academia a *pintura de história*⁴³, cujas narrativas preestabelecidas, como vimos no exemplo de Poussin, inundavam a pintura de discursos de legitimação. A esse respeito, ouçamos novamente as reflexões de Jacqueline Lichtenstein:

Concebida sob o modo de uma representação narrativa, a imagem pictural vem inserir-se numa rede de discursos que a determinam duplamente, na natureza de seu processo e na análise de seu produto. De um lado, o conjunto dos textos referenciais que tramam a representação pictural e definem sua verdade; de outro, o conjunto dos comentários que vêm determinar seu valor e assegurar sua excelência atestando sua conformidade. (LICHTENSTEIN, 1989, p.163-164)⁴⁴

Somente com o advento dos Salões iniciados no Louvre em 1725 e as exposições abertas se sucedendo é que esse regime do *ut pictura poesis* seria posto em

⁴¹ No original: “Comme une des plus grandes difficultés de la peinture est de bien former tous les contours, Raphaël a été soigneux de les rendre précis et corrects dans ses ouvrages à l'exemple des excellents peintres de l'antiquité, qui étaient si exacts à profiler jusqu'aux moindres membres des corps, afin que l'on en vît mieux la figure, étant certain que c'est la circonscription des lignes (il faut que je me serve de ce mot) qui donne connaissance de la véritable forme du corps”.

⁴² No original: “ce corps ressemble bien à un corps dépourvu de sang et de vie, les figures qui le portent font voir par leurs actions et par la couleur de leur chair combien elles sont animées, et la peine qu'elles ont à soutenir la pesanteur de ce corps”.

⁴³ A pintura de história compreende: história profana e sagrada, mitologia e alegoria. Alain Mérot, em prefácio à edição das *Conférences* lembra que a pintura de história estava no topo da hierarquia dos gêneros “car elle réclame du peintre toutes les qualités réunies: aussi bien celles qui relèvent de l'habileté manuelle à ‘peindre’ que de l'ingéniosité de l'esprit qui invente et compose. Le tableau de chevalet, dans son isolement et sa cohérence, est préféré au décor monumental qui, pour être perçu, suppose un grossissement des effets et moins de subtilité dans la pensée. Cette réduction impérieuse du champ et des moyens de la peinture a justement permis aux connaisseurs et aux savants de mener à son propos leurs complexes analyses” (CONFÉRENCES, 2003, p.20).

⁴⁴ No original: “Conçue sur le mode d'une représentation narrative, l'image picturale vient s'insérer dans un réseau de discours qui la déterminent doublement, dans la nature de son procès et dans l'analyse de son produit. D'une part, l'ensemble des textes référentiels qui trament la représentation picturale et définissent sa vérité; de l'autre, l'ensemble des commentaires qui viennent déterminer sa valeur et assurer son excellence en attestant sa conformité”.

questão. A emergência de um tipo de discurso sobre arte a ser largamente explorado no XIX acontece, pois, com Diderot. Assim, contraposto àquele emblemático pedido de Poussin, poderíamos mencionar, para introduzir uma nova fase que principia nas relações entre a pintura e o verbo, outra também icônica solicitação. Em 1759, por ocasião do Salão daquele ano, Friedrich Melchior Grimm⁴⁵ encomendará a Diderot seu primeiro *compte rendu* de exposição. O primeiro de uma série que se estende até o “Salão de 1781”. Série que, inicialmente de circulação restrita, terá ampla divulgação no XIX. Outros escritores tomarão a pluma empunhada por Diderot e darão novos passos na história da crítica de arte, dentre eles notadamente Baudelaire, mais adiante Huysmans.

Se antes o discurso era prescritor e julgador, “leia... a fim de saber se cada elemento é apropriado ao tema”, com Diderot teria surgido a possibilidade de colocar-se diante de uma paisagem ou natureza morta sem questionar sua justeza ou incoerência⁴⁶ em relação ao que prescreviam os mitos ou a história. Surgia a possibilidade de fruir, até mesmo silenciar, e de submeter a escrita a dizer essa fruição e dizer esse silêncio diante da obra ou, se quisermos, de sentir esteticamente. Vale lembrar: surgia a possibilidade. As relações dessa “crise de plume” com essa “souveraineté du pinceau” assim nomeadas por Valazza tenderão a ser muito mais dinâmicas e contraditórias do que inequívocas e absolutas.

É preciso levar em conta o caráter ambivalente dessa crítica nascente. O mesmo Diderot que silencia extasiado diante de uma natureza morta de Chardin, “detemo-nos diante de um Chardin, como por instinto, como um viajante cansado de seu caminho vai sentar-se, quase sem se dar conta, no lugar que lhe oferece silêncio, água, sombra e frescor”

⁴⁵ Homem de letras e diplomata bávaro que viveu entre 1723 e 1807, Grimm foi responsável, de 1753 a 1773, pela *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, um periódico manuscrito e de circulação restrita, que fugia à censura e permitia uma crítica mais livre.

⁴⁶ Importante lembrar que seguimos aqui mais ou menos de perto o caminho de Valazza (2013), para quem Diderot seria uma espécie de marco zero na crítica de arte. Entretanto, é preciso estarmos cientes, e o próprio Valazza em sua obra não negligencia esse aspecto, de que várias foram as manifestações surgidas no XVII no grupo dos eventos sinalizadores de novos discursos surgindo a partir de uma forte autodeterminação da arte. Por um lado, “L’on décèlera les premiers signes de cette souveraineté dans quelques natures mortes peintes par Chardin, telles qu’elles sont envisagées par Diderot dans ses Salons” (VALAZZA, 2013, p.14), mas por outro lado “Comme l’a montré Thomas Crow, l’ouverture du Salon à un public de plus en plus étendu à partir de 1737 entraîne un décloisonnement progressif du monde de l’art, impliquant une libération du discours qui s’y rapporte” (*Ibid.*, p.24); e, ao comentar o ensaio de La Font de Saint-Yenne, que provocou a ira dos acadêmicos, considerará que “ainsi prend naissance la critique d’art: par la prise de parole d’un amateur qui, situé en marge de l’institution académique, s’autorise à formuler un jugement sur les oeuvres au nom d’un public jusqu’alors exclu du débat esthétique” (*ibid.*, p.25).

(DIDEROT, 2008, p.390)⁴⁷; o mesmo Diderot que faz apelos à diversidade, escrevendo que um Salão, para agradá-lo, deve conter

Toda sorte de gostos, um coração sensível a todos os encantos, uma alma suscetível a uma infinidade de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que responda à variedade dos pincéis; poder ser grande ou voluptuoso com Deshayes, simples e verdadeiro com Chardin, delicado com Vien, patético com Greuze, produzir todas as ilusões possíveis com Vernet. (DIDEROT, 2008, p.292)⁴⁸

...é aquele Diderot que não será ainda capaz de se desvencilhar de certo moralismo autoritário noutros juízos críticos:

Mas qual, o pincel já não foi suficiente e por muito tempo consagrado ao deboche e ao vício? não deveríamos estar já satisfeitos de vê-lo concorrer, enfim, com a poesia dramática em nos tocar, em nos instruir, em nos corrigir e em nos convidar à virtude? Coragem, meu amigo Greuze! Produza moral com a pintura, e faça sempre assim. (DIDEROT, 2008, p.232)⁴⁹

Com Baudelaire (1821-1867) e sua conhecida “modernidade”, teremos novamente de usar adversativas. Estamos na transição entre duas eras, em meio a uma modernidade paradoxal. Em seu *Salão de 1846*, o autor critica a necessidade de fazer analogias a todo custo para legitimar uma pintura:

Tem-se frequentemente comparado Delacroix a Victor Hugo. Tinha-se o poeta romântico, faltava o pintor. Essa necessidade de encontrar a qualquer custo equivalentes e análogos nas diferentes artes ocasiona frequentemente estranhos deslizes. (BAUDELAIRE, 1975, p.430)⁵⁰

Mas logo adiante, “Victor Hugo tornou-se um pintor em poesia; Delacroix, sempre respeitoso para com seu ideal, é frequentemente, à sua revelia, um poeta em pintura” (*ibid.*, p.432)⁵¹; engajado na busca pelo novo em arte, Baudelaire elege Constantin Guys como pintor da vida moderna, mas dá de ombros para a incipiente pintura dos recusados pelo Salão

⁴⁷ No original: “on s’arrête devant un Chardin, comme d’instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s’asseoir, sans presque s’en apercevoir, dans l’endroit qui lui offre (...) du silence, des eaux, de l’ombre et du frais”

⁴⁸ No original: “Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à toutes les charmes, une âme susceptible d’une infinité d’enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet.”

⁴⁹ No original: “Quoi donc, le pinceau n’a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? Courage, mon ami Greuze! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela.”

⁵⁰ No original: “On a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d’étranges bévues”.

⁵¹ No original: “M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture”

oficial de 1863⁵², nada tendo escrito de substancial sobre artistas como Manet e Cézanne, que expunham então suas obras renegadas pelo júri oficial.

Chegamos, pois, às décadas de 60, 70 e 80 do XIX. Ao núcleo, portanto, do debate acerca das experimentações de pintores que abandonaram seus ateliês em troca do *plein air* e dos jogos da luz. A proliferação de periódicos, uns mais efêmeros que outros, fará pulularem artigos sem cessar. Ao menos até fins da década de 1870 será ainda pungente a dicotomia Academia *versus* Modernidade.

Émile Zola ergue-se, em seus artigos, como grande defensor dos recusados pelos júris oficiais e a cada texto crítico destila seu ódio por uma arte que não seja “um pedaço da criação visto através de um temperamento”:

Quantas sociedades, quantas obras diversas, e as sociedades se transformarão eternamente. Mas os impotentes não querem expandir o quadro; elaboraram a lista das obras já produzidas, e assim obtiveram uma verdade relativa da qual fizeram uma verdade absoluta. Não criem, imitem. E eis porque odeio as pessoas imbecilmente graves e as pessoas imbecilmente alegres, os artistas e os críticos que querem estupidamente fazer da verdade de ontem a verdade de hoje. Eles não compreendem que nós avançamos e que as paisagens mudam.

Eu os odeio. (ZOLA, 1991, p.40)⁵³

Entretanto, após anos de luta, Zola não conterà seu desencanto com a pintura moderna. Em tom melancólico, desesperançado em relação à arte, escreve sobre o Salão de 1895, insatisfeito com os rumos tomados pelo moderno que defendeu caminhando já para a desfiguração:

Mas o momento em que minha surpresa vai à cólera é quando constato a demência a que pôde conduzir, em trinta anos, a teoria dos reflexos. Logo uma das vitórias ganhas por nós, os precursores! Muito justamente, sustentávamos que a iluminação dos objetos e figuras não é simples (...) nada é mais delicado de captar e dar a ver que essa decomposição e esses reflexos, esses jogos do sol que, sem deformá-las, banham as criaturas e as coisas. Ademais, uma vez que se insista, uma vez que o raciocínio se envolva disto, chega-se rapidamente à caricatura. E são realmente

⁵² Sobre os Recusados: “Après avoir refusé la moitié des envois, le jury, de plus en plus sévère au début des années 1860, souleva l’indignation en 1863. Pour permettre au public de juger lui-même, le gouvernement de Napoléon III organisa une exposition de huit cents oeuvres refusées – dont les tableaux de Manet, Pissarro, Whistler et Jongkind – dans une salle voisine du Salon. Ce Salon des Refusés valut au jury du Salon officiel une éclatante adhésion du public. L’expérience montra que des expositions libres étaient des solutions au monopole du Salon officiel, et conduisit finalement à rendre ce dernier obsolète” (EITNER, 2007, p.495).

⁵³ No original: “Autant de sociétés, autant d’oeuvres diverses, et les sociétés se transformeront éternellement. Mais les impuissants ne veulent pas agrandir le cadre; ils ont dressé la liste des oeuvres déjà produites, et ont ainsi obtenu une vérité relative dont ils font une vérité absolue. Ne créez pas, imitez. Et voilà pourquoi je hais les gens bêtement graves et les gens bêtements gais, les artistes et les critiques qui veulent sottement faire de la vérité d’hier la vérité d’aujourd’hui. Ils ne comprennent pas que nous marchons et que les paysages changent. // Je les hais.”

obras desconcertantes, essas mulheres multicolores, essas paisagens violetas e esses cavalos em laranja que nos apresentam. (ZOLA, 1991, p.470)⁵⁴

Retomando a reflexão a partir das considerações de Jacqueline Lichtenstein, parece-nos que, com a emergência da crítica de arte, iniciara-se um contexto de novas relações entre o pincel e o verbo: a pintura rumo para sua autodeterminação, não mais se submetendo àquela inundação de discursos descrita pela autora de *La couleur éloquente*; a escrita passará gradualmente de prescritora e juíza a fruidora de arte. Entretanto, serão perceptíveis ainda algumas renitentes manifestações de resquícios daquele “regime” do *ut pictura poesis* renascentista ao longo do XIX francês. Ele habitará tanto na Academia e nos Salões, com seus júris, sua formação clássica já caricatural, suas regras imbuídas de saudosismo, quanto nas obras dos pintores oficiais e, de maneira que particularmente nos interessa, numa determinada parcela da crítica, mais conservadora e pretendendo, ainda, no lugar de fruir, ditar regras à arte.

Sobre o Salão e suas exposições, no início elas eram organizadas anualmente. De 1737 até a Revolução aconteciam a cada dois anos, tendo sido retomada, depois, a partir de 1863, a periodicidade anual. O sistema de seleção por júri foi introduzido em 1748. Por tratar-se da única exposição pública a realizar-se na Paris da época, o Salão acabava por representar uma espécie de monopólio oficial da arte pela Academia. Por isso o XIX seria pródigo em insurgências mais progressistas, as exposições paralelas, rivalizando com o Salão acadêmico. Em 1881 o governo deixaria de subsidiar o evento, que passaria a ser organizado pela “Société des Artistes Français”, criada para este fim; o júri do ano seguinte era eleito a cada ano pelos expositores. Permanecendo em geral hostil às ousadias da pintura moderna, o Salão começaria a perder prestígio e influência diante do grande número de exposições independentes.

Já a Academia de Belas-Artes, herdeira da antiga Real Academia, desde Bonaparte, esteve quase sempre a serviço dos interesses do Estado, obedecendo-lhe o conservadorismo estético e, muitas vezes, representando-lhe as glórias obtidas⁵⁵, algo que se

⁵⁴ No original: “Mais où ma surprise tourne à la colère, c’est lorsque je constate la démente à laquelle a pu conduire, en trente ans, la théorie des reflets. Encore une des victoires gagnées par nous, les précurseurs! Très justement, nous soutenions que l’éclairage des objets et de figures n’est point simple (...) rien n’est plus délicat à saisir et à rendre que cette décomposition et ces reflets, ces jeux du soleil où, sans être déformées, baignent les créatures et les choses. Aussi, dès qu’on insiste, dès que le raisonnement s’en mêle, en arrive-t-on vite à la caricature. Et ce sont vraiment des oeuvres déconcertantes, ces femmes multicolores, ces paysages violets et ces chevaux orange qu’on nous donne.”

⁵⁵ Atestam esse caráter de submissão da arte as gigantescas e numerosas cenas históricas de batalhas expostas no palácio de Versailles, quase todas encimando legendas do tipo “Bataille vaincue par...”. A esse respeito, notar

enfatizou sob o domínio de Napoleão III, entre 1852 e 1870. Curiosamente também a resistência artística começaria a ganhar força no mesmo período. Em seu documentadíssimo *Les Salons au XIXe siècle: Paris, capitale des arts*, Dominique Lobstein menciona a figura do “artista contestador”, identificando seu nascimento com Horace Vernet⁵⁶ (1789-1863), primeiro a expor num pequeno ateliê, refutando assim, após ter sido recusado, o poder absoluto do júri oficial (LOBSTEIN, 2006, p.105).

Intrigantes as observações de Lobstein. Se partimos a outro título do mesmo autor, *Impressionismo* (2010), aí encontraremos sim uma grande ênfase no caráter contestatório do célebre movimento artístico, mas nos depararemos também com certa desromantização da “modernidade” nesse gesto de recusa aos dogmas acadêmicos. Lobstein, em vez de isolar o impressionismo, seus atores e seus defensores numa heroica luta contra a vilã Academia, procura alertar-nos para o caráter muito mais de continuidade do que de novidade nessas exposições paralelas concorrendo abertamente com os Salões oficiais a partir de meados da década de 1870.

Se fora significativa, embora ainda tímida, aquela primeira atitude de Vernet, outras manifestações, segundo o autor, seriam dignas de nota: Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), descontente com o corpo de jurados do Salão de 1834, deixaria por muitos anos de submeter seus quadros aos eventos oficiais; em 1859, uma exposição coletiva, reunindo os excluídos pelo Salão daquele ano, abrigava, dentre outros artistas, obras de James Whistler (1834-1903) e Henri Fantin-Latour (1836-1904). Se tais eventos não ganharam tanta notoriedade, afirmará Lobstein, é por não terem encontrado a pena de um autor erudito para mencioná-los. Diferentemente do que ocorreu, por exemplo, com uma das primeiras manifestações de artistas contra os jurados⁵⁷, defendida por Charles Baudelaire (1821-1867) no *Corsaire-Satan* de 1846:

também as observações de Lorenz Eitner em *La Peinture au XIXe siècle en Europe*: “Bonaparte réalisa, à grande échelle, le programme de propagande artistique ébauché dans ses grandes lignes par la Révolution. Jeune général, pendant la campagne d’Italie en 1796, il s’entoura d’artistes qui avaient pour tâche de garder témoignage de ses campagnes et de glorifier sa personne. (...) il réorganisa complètement les institutions artistiques démantelées par la Révolution. L’ancienne Académie royale et l’École d’art officielle furent restaurées sous des noms différents (Institut de France et École des beaux-arts). Les artistes furent mobilisés, d’une manière quasi militaire, pour des travaux d’intérêt national (c’est-à-dire napoléonien)” (EITNER, 2007, p.22).

⁵⁶ Ironicamente, um pintor acadêmico francês conhecido por retratar cenas de batalha.

⁵⁷ Exposição engenhosamente organizada em Paris por um grupo de artistas e cujo livreto continha o seguinte título: “Explicação das obras de pintura expostas na Galeria de Belas-Artes, localizada no Boulevard Bonne-Nouvelle, n. 22, em favor do montepio de auxílios e pensões da Sociedade dos Artistas, 11 de janeiro de 1846”

Uma vez a cada mil anos, aparece uma nova ideia espiritual. Desse modo, devemos nos dar por felizes porque o ano de 1846 se encontra dentro dos limites de nossas existências; porque o ano de 1846 deu aos sinceros entusiastas pelas belas-artes o prazer de apreciar dez quadros pintados por David e onze por Ingres. As nossas exposições oficiais, realizadas a cada ano, turbulentas, ruidosas, violentas e agitadas, não podem dar ideia de como se realizou a exposição que descrevo, calma, gentil e séria, como um gabinete de trabalho.

Destacando a importância atribuída por Lobstein à figura do crítico de arte enquanto catalisador da estética contemporânea, é momento de estacionarmos por um instante em 1863, ano que nos revela evento central de eclosão de manifestações contestatórias, sejam elas críticas ou pictóricas: o primeiro Salão dos Recusados!

Num contexto de crescente insatisfação com os responsáveis pela admissão de obras ao Salão de cada ano, em 1863 a quantidade de artistas recusados foi tão grande e seus protestos tão veementes que Napoleão III ordenou a realização de uma exposição especial em Paris, o *Salon des Refusés*. A ironia no gesto imperial inscrevia-se no *livret* do Salão, “Sua majestade, desejando deixar ao público que julgue a legitimidade destas reclamações, decidiu que as obras de arte então recusadas fossem expostas numa outra parte do Palais de l’Industrie”, e escancarava-se na inscrição encimando os trabalhos: “Obras não admitidas ao concurso de recompensas” (apud LOBSTEIN, 2006, p.183).

Apesar da indiscutível hipocrisia e o enorme público que fizera questão de ir conferir e ridicularizar os trabalhos expostos, o evento acabou contribuindo para o já crescente desgaste do prestígio oficial. Alguns dos futuros ícones da pintura moderna como James Whistler e Fantin-Latour figuravam entre os recusados, mas não podemos deixar de chamar a atenção para o acontecimento mais marcante do evento: Manet se fazia presente e o nu naturalista de seu *Déjeuner sur l’herbe*⁵⁸, após ter escandalizado o júri do Salão oficial, horrorizava o público visitante do evento paralelo. A figura do “artista contestador” será aqui reforçada por Émile Zola, que desde então defenderá a modernidade do *Déjeuner sur l’herbe* e outras obras do mesmo artista, chegando a afirmar em artigo de 1866 que

os pintores, sobretudo Édouard Manet, um pintor analista, não têm essa preocupação do tema, que atormenta a multidão antes de tudo; o tema, para eles, é um pretexto para pintar, ao passo que para a multidão só o tema existe. Assim, seguramente, a mulher nua do *Déjeuner sur l’herbe* aí está somente para fornecer ao artista a ocasião de pintar um pouco de carne. É preciso ver no quadro, não um almoço sobre a relva, mas a paisagem toda, com seu vigor e sutilezas, seus primeiros planos tão

(LOBSTEIN, 2010, p.16, tradução de William Lagos). Dominique Lobstein bem observa que ninguém se oporia a uma obra de caridade e aberta, além do mais, fora do período habitual de apresentação das exposições do Salão oficial.

⁵⁸ À época, a tela foi exposta com título “*Bain*”.

amplos, tão sólidos, e seus fundos de tão fina delicadeza; essa carne firme modelada sob grandes porções de luz (ZOLA, 1989, p.41)⁵⁹.

Desde então, paralelamente ao desenvolver de seus preceitos e de seus romances naturalistas⁶⁰, teremos na crítica de Zola um espaço privilegiado para analisar a defesa do movimento impressionista, principalmente através de seus escritos sobre os Salões⁶¹. O terreno é fértil, o debate contestatório, como vimos, vem sendo construído há algum tempo e frutificará uma densa e contumaz crítica de arte. E não apenas aquela saída da pena de Zola.

Aproximando-nos da leitura dos textos de Huysmans, produzidos logo na sequência desse cenário artístico que procuramos reconstituir, não poderíamos deixar de, ao menos brevemente, apresentar o outro lado, uma crítica mais voltada aos Lepage, Cabanel, Bonnat e Bouguereau dos cimácios oficiais do que aos ditos “independentes”.

Paul Mantz (1821-1895) parece-nos um bom exemplo para iniciar tal apresentação. Reconhecido *salonnier* da *Gazette des Beaux-Arts*, seria diretor de Belas-Artes em 1881 e 1882. Apesar de arrogar-se defensor do progresso da arte, em seu “Salon de 1847” deixará claro que para ele certas regras eternas, tais como proporção e harmonia, devem ser respeitadas, e seria um direito do crítico protestar contra a quebra desses princípios básicos. Sobre o acadêmico Jean-Léon Gérôme e seu *Intérieur grec*, afirma com entusiasmo no *L'Événement* em 1850 que “é o desenho, é a beleza que o inspira: é do ponto de vista do desenho e da beleza que é preciso estudá-lo”⁶². E em 1863, enquanto Zola defende o recusado Manet, Mantz, nas páginas da *Gazette des Beaux-Arts*, estará a louvar a harmonia dos contornos na *Vénus* de Alexandre Cabanel, exposta no Salão oficial: “sabidamente ritmada em sua atitude”, ela “apresenta curvas bem realizadas e de um bom gosto; o colo é jovem e vivaz;

⁵⁹ No original: “Les peintres, surtout Édouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du Déjeuner sur l'herbe n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueur et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère ; c'est cette chair ferme modelée à grands pans de lumière”.

⁶⁰ Em *Le naturalisme et ses genres* (1995), David Baguley revisa a história do movimento e, ao analisar o método de Zola, faz sóbria distinção entre as ideias e os romances de Zola, concluindo que o naturalismo teria se consolidado muito mais em função dos romances publicados do que por conta do famigerado discurso cientificista.

⁶¹ Alguns dos textos de Zola dedicados à crítica de arte: *Mon Salon* (1866), *Une exposition: les peintres impressionnistes* (1877); *Nouvelles artistiques et littéraires* (1879); *Le Naturalisme au Salon* (1880).

⁶² No original: “c'est le dessin, c'est la beauté qui l'inspirent: c'est au point de vue du dessin et de la beauté qu'il faut l'étudier”.

o quadril tem curvas perfeitas, a linha geral desenrola-se harmoniosamente” (MANTZ, 1863, p.482)⁶³.

E o mesmo Bastien-Lepage que, veremos logo mais, será mordazmente ironizado nos textos de Huysmans por pertencer à trupe dos “falsos modernos”, em 1879 receberá no *Le Figaro* largos elogios do crítico Albert Wolff (1839-1891), que o considera “um garoto pela idade, um mestre pelo talento”. Para Wolff, Lepage “parece indicar à pintura a via definitiva pela qual deve seguir após o combate por tanto tempo sustentado entre o mais raso realismo e as bobagens de convenção?”. Fica clara a alusão pejorativa aos procedimentos impressionistas quando poucas linhas adiante vem o comentário sobre Manet: “quanto mais tenta forçar seus quadros, mais os cansa; seu olho apenas percebe os grandes planos da natureza, mas quando quer penetrar em sua intimidade, turva-se” (WOLFF, 1879, p.97)⁶⁴. Mesmo no dia seguinte à morte do pintor, novamente no *Le Figaro*, a ironia impera no diminuto legado conferido pelo crítico ao grande ícone da pintura independente:

Com Édouard Manet desaparece uma das mais interessantes personalidades artísticas desses tempos; certas obras superiores, concebidas fora de toda preocupação revolucionária, saídas da pura chama do artista, permanecerão. Manet não teve a satisfação de ver uma de suas telas no Luxemburgo; o futuro o vingará alocando o *Bon Bock* e o *Enfant à l'Épée* no Louvre. Morrer aos cinquenta anos e deixar atrás de si duas excelentes páginas dignas de serem recolhidas dentre as manifestações da pintura francesa é glória suficiente para um artista. (WOLFF, 1883, p.346)⁶⁵

Outro conservador de destaque nesse debate é Henri Delaborde. Já tendo sido laureado com algumas medalhas por sua pintura histórica, a partir dos anos 1850, por conta de problemas de saúde, inicia sua atividade crítica. Defensor do desenho de Ingres e da arte de Cabanel, acredita, assim como Claude Vignon (1828-1888), que o papel do crítico é dirigir o gosto do público e acha o júri acadêmico muito democrático (EHRARD, 2010, p.167). Mas acompanhando essas personalidades pouco desconhecidas chegaremos a nomes como Jules Claretie (1840-1913) e Georges Lafenestre (1837-1919), cujos juízos anunciam já novas

⁶³ No original: “savamment rythmée dans son attitude” (...) “présente des courbes heureuses et d’un beau goût; la gorge est jeune et vivante; la hanche a des rondeurs parfaites, la ligne générale se déroule harmonieusement”.

⁶⁴ No original: “un enfant par l’âge, un maître par le talent” (...) “semble indiquer à la peinture la voie définitive où elle doit entrer après le combat si longtemps soutenu entre le plus plat réalisme et les niaiseries de convention” (...) “plus il essaie de pousser ses tableaux, plus il les fatigue; son oeil n’aperçoit que les grands plans de la nature, mais quand il veut pénétrer dans son intimité, il se trouble”.

⁶⁵ No original: “Avec Édouard Manet disparaît une de plus intéressantes personnalités artistiques de ce temps; les quelques oeuvres supérieures, conçues en dehors de toute préoccupation révolutionnaire, sorties de la pure flamme de l’artiste, resteront. Manet n’a pas eu la satisfaction de voir une de ses toiles au Luxembourg; l’avenir le vengera en plaçant le *Bon Bock* e l’*Enfant à l’Épée* au Louvre. Mourir à cinquante ans et laisser derrière soi deux excellentes pages dignes d’être recueillies parmi les manifestations de la peinture française, c’est assez de gloire pour un artiste.”

tendências na pintura moderna, tanto a acadêmica quanto a independente. Se na antiga Real Academia do XVII o debate se dava no antagonismo poussinistas *versus* rubenistas; se esse antagonismo sobrevive de certa forma no XIX, agora com os coloristas louvando Delacroix e os partidários do desenho enaltecendo Ingres, lembra-nos Nicole Dubreuil-Blondin em *La Promenade du critique influent*, que a tendência a partir dos anos 1870 será buscar a harmonia da cor com o desenho (BLONDIN, 2010, p.102). Das antigas heranças, permanecerá nos Salões oficiais a soberania da pintura de história e seus grandes formatos de acordo com a hierarquia dos gêneros, mas mesmo esta já demonstrando certa fragilidade nalguns julgamentos auspiciosos embora conservadores. É o caso, pois, dos ilustres desconhecidos supracitados. Em seus respectivos comentários sobre Manet e Ferdinand Humbert (1842-1934), ambos chegam a reconhecer o talento dos pintores, mas reprovam-nos pelo tema que abordam:

Manet tem evidentemente como *parti pris* espantar as pessoas e disparar um tiro de revólver na orelha dos palermas. Ora agrupa num almoço sobre a relva jovens rapazes trajados em vestimentas modernas e algumas mulheres absolutamente nuas, ora pinta uma estranha e esverdeada cortesã, sua *Olympia* (...) São maneiras de conceber a pintura que não me entram no cérebro, nem mesmo nos olhos, não obstante eu não desconheça as qualidades (...) do artista. (CLARETIE, 1872, p.204)⁶⁶

Humbert é certamente um homem talentoso, muito talentoso, perdido até hoje nas regiões malsãs onde a imaginação, superexcitada por curiosidades indignas, adquire o hábito de viver em meio às coisas baixas. Ora, cada um de nós é mais ou menos tributável das faculdades que recebeu diante de seus contemporâneos e diante de seu país. É exprimir, acredito, o pensamento de todos aqueles que amam a arte com um amor sincero, afirmar que marchando nessa via escandalosa um artista da qualidade de Humbert falta para com os deveres que lhe impõe seu talento. (LAFENESTRE, 1873, p.489-490)⁶⁷

Esse realismo exacerbado, considerado baixo por Claretie, Lafenestre e outros, o realismo do “vício” para Huysmans, será o realismo exaltado pela parcela mais libertária da crítica, que continua a insurgir-se contra o ranço acadêmico, presente ainda, como vimos, na hierarquia dos gêneros, mas também num júri bastante conservador ao escolher as obras do Salão oficial a cada ano. Com posicionamentos semelhantes ao de Huysmans, temos: Fernand

⁶⁶ No original: “M. Manet a évidemment un parti pris d’étonner les gens et de tirer un coup de revolver à l’oreille des badauds. Tantôt il groupe dans un déjeuner sur l’herbe des jeunes gens costumés de vêtements modernes et des femmes absolument nues, tantôt il peint une étrange et verdâtre courtisane, son *Olympia* (...) Ce sont des façons de concevoir la peinture qui ne m’entrent point dans le cerveau, ni même dans les yeux, quoique je ne méconnaisse point les qualités (...) de l’artiste.”

⁶⁷ No original: “M. Humbert est certainement un homme doué, très bien doué, égaré jusqu’à ce jour dans des régions malsaines où l’imagination, surexcitée par des curiosités indignes, prend l’habitude de vivre au milieu des choses basses. Or chacun de nous est plus ou moins comptable des facultés qu’il a reçues devant ses contemporains et devant son pays. C’est exprimer, je crois, la pensée de tous ceux qui aiment l’art d’un amour sincère, d’affirmer qu’en marchant dans cette voie scandaleuse un artiste du mérite de M. Humbert manque aux devoirs que lui impose son talent.”

Desnoyers (1828-1869), desde o Salão dos Recusados de 1863 clamando pela extinção do júri, “Essa grave e eterna questão do júri e mesmo do julgamento não será nunca resolvida? Nós a veremos eternamente plantada diante de nós. Ela nos entediara sempre...?” (DENOYERS, 1863, p.2)⁶⁸; Armand Silvestre (1837-1901), grande admirador de Delacroix e apoiador do “grupo de artistas que o público conhece pelo nome de impressionistas, e que ocupará mais espaço do que se imagina na história da pintura contemporânea” (SILVESTRE, 1879, p. 53)⁶⁹; Edmond Duranty (1833-1880), desde o Salão de 1859, julgando com ferocidade Gérôme e Cabanel, cujas obras o impelem a protestar por “Menos quadros, mas um tanto mais de pintores!” (DURANTY, 1859)⁷⁰. Por sua vez, Georges Rivière (1855-1943), quando da exposição independente de 1877, fará o elogio a Renoir, Monet e Berthe Morisot, afirmando sobre o primeiro destes que certamente tem o direito de “ficar orgulhoso de seu *Bal*, jamais esteve tão inspirado; é uma página histórica”⁷¹, sentenciando de maneira emblemática:

Renoir e seus amigos compreenderam que a pintura histórica não era a ilustração mais ou menos engraçada dos contos do passado; abriram uma via que outros seguirão certamente. Que aqueles que desejam fazer pintura histórica façam a história de sua época, em vez de sacudir a poeira dos séculos passados. Que nos importam os reis de operetas pavoneados com uma túnica azul ou amarela, portando um cetro na mão e uma coroa na cabeça! Quando, pela centésima vez, vos mostrarem Saint Louis exibindo a justiça debaixo de um carvalho, estaremos nós muito mais avançados? Quais documentos os artistas que se sujeitam a similares elucubrações legam aos séculos futuros para a história de nossa época? (RIVIÈRE, 1877, p.3)⁷²

Seguindo, pois, a subdivisão cronológica de *La Promenade du critique influent*, o engajamento de Huysmans – aliado àquela figura do “artista contestador” analisada por Dominique Lobstein – acontecerá num período de efervescente dinamização do debate sobre arte. De acordo com Blondin (2010), entre 1861 e 1878 situam-se alguns dos acontecimentos mais marcantes para a história da arte moderna: Manet, o impressionismo e a

⁶⁸ No original: “Cette grave et éternelle question du jury et même du jugement ne sera donc jamais résolue? Nous la verrons éternellement plantée devant nous. Elle nous ennuiera toujours...?”

⁶⁹ No original: “groupe d’artistes que le public connaît sous le nom d’impressionnistes, et qui occupera plus de place qu’on ne l’imagine dans l’histoire de la peinture contemporaine”.

⁷⁰ No original: “Moins de tableaux, mais un peu plus de peintres!”

⁷¹ No original: “être fier de son *Bal*⁷¹, jamais il n’a été mieux inspiré; c’est une page d’histoire”.

⁷² No original: “M. Renoir et ses amis ont compris que la peinture historique n’était pas l’illustration plus ou moins drolatique des contes du passé; ils ont ouvert une voie que d’autres suivront certainement. Que ceux qui veulent faire la peinture historique fassent l’histoire de leur époque, au lieu de secouer la poussière des siècles passés. Que nous importent les rois d’opérettes affublés d’une robe bleue ou jaune, portant un sceptre à la main et une couronne sur la tête! Lorsque, pour la centième fois, on vous montrera Saint Louis rendant la justice sous un chêne, en serons-nous beaucoup plus avancés? Quels documents les artistes qui se livrent à de pareilles élucubrations apportent-ils aux siècles futurs pour l’histoire de notre époque?”

proliferação, como nunca antes, de exposições paralelas aos Salões, graças ao apoio de importantes galerias, como a Durand-Ruel e a Giroux & Cie. Esses acontecimentos, concomitantes com crescimento de uma imprensa a todo vapor, abrem espaço para que se consolidem, entre os anos de 1879 e 1889, tanto uma crítica mais liberal – dado o desprestígio paulatino dos Salões oficiais –, quanto um mercado de arte organizado num sistema livre e concorrencial. Ora, o período mais combativo da crítica de Huysmans concentra-se justo na transição dessas fases: os Salões que reunirá na coletânea *L'Art moderne* em 1883 foram todos escritos entre 1879 e 1882. Depois disso, continuará ainda com suas resenhas de Salões até 1887, mas será cada vez mais difícil frequentar eventos nos quais “todos os paisagistas fazem a mesma paisagem” (HUYSMANS, 2006, p.294)⁷³. De certa forma, parece não mais haver sentido, tornara-se mesmo enfadonho o embate contra um oficialismo já desprestigiado. Onde se compreende melhor um dos motivos que levaria ao desengajamento de Huysmans. Sua próxima coletânea de escritos sobre arte, *Certains* (1889) atestará sua preferência agora por escrever não mais acerca de um grupo num contexto de luta, mas sim monografias dos pintores aos quais convém ainda admirar, semelhantemente ao que fará o personagem des Esseintes em *Às Avesas*, enumerando as sensações advindas da contemplação de um Moreau, um Bresdin, um Luyken ou um Redon. Algum engajamento, se quisermos, persiste neste debate – e Luiz Antônio Amaral (2009) fala já a respeito –, mas de outra natureza e noutro momento da experiência estética do olhar huysmansiano, mais atraído pela realidade interna dos sonhos do que pela realidade externa do impressionismo. Mergulhará tão profundamente nessa outra maneira de encarar a modernidade, pela repulsa, que sua escrita sobre arte, diante do Cristo de Grünewald, não será mais que transposição do silêncio. Se antes a obra de arte suscitava o fervor do debate, agora o “sentimento estético” de que falava Jeannerod será quase absoluto.

Em meio a tantos nomes pelos quais passamos, alguns consagrados enquanto críticos de arte, outros desenterrados da poeira de periódicos do XIX, a fortuna crítica vem destacando há algum tempo a atuação de Joris-Karl Huysmans. É o caso recente do já citado Nicolas Valazza, mas também de outros. Para Claude Monet “jamais se escreveu tão bem e de maneira tão elevada sobre os artistas modernos”⁷⁴; Félix Fénéon afirmou que “seus livros de crítica são, por sua segurança nos vereditos e sua firme execução, os únicos já feitos sobre a

⁷³ No original: “tous les paysagistes font le même paysage”.

⁷⁴ No original: “Jamais on a si bien, si hautement écrit sur les artistes moderne.”

arte moderna”⁷⁵; em 2012 todo um boletim da *Société J.-K. Huysmans* foi dedicado à sua crítica de arte, contendo artigos como “Huysmans et la représentation du corps chez Rembrandt” (Aude Jeannerod) e “Huysmans et Forain” (André Guyaux); já nas décadas de 1970 e 1980 tínhamos o apelo de estudiosos indicando a necessidade de se debruçar sobre a crítica de arte huysmansiana:

Há muitas razões pelas quais os historiadores da arte deveriam incluir em seu estudo particular a figura de Joris-Karl Huysmans (...): ele foi um dos primeiros críticos a falar favoravelmente de Gauguin, quando este exibiu seu *Étude de nu* em 1881, e foi ele também quem deu um estimulante empurrão no movimento Decadente em 1884 com seu romance *À Rebours*, que contém, entre outras fantasias, grandessíssimos elogios a Gustave Moreau e Odilon Redon. (BROOKNER, 1971, p.145)⁷⁶

Ainda que não seja mais preciso sublinhar a importância de J.-K. Huysmans como crítico de arte, podemos nos impressionar com as incertezas que subsistem quando pretendem apreciar em seu conjunto a qualidade de seus julgamentos. Os numerosos autores que escreveram sobre esse assunto apoiam-se em alguns textos famosos – as melhores páginas de *L'Art moderne* e de *Certains*, em geral – sem estudar a totalidade dos artigos redigidos por Huysmans e sem procurar seguir uma evidente evolução. (LETHÈVE, 1980, p.33)⁷⁷

Poderíamos ainda citar um poeta e crítico nosso contemporâneo, Patrick McGuinness, professor de literatura francesa em Oxford, afirmando em prefácio a uma recente edição de *Às Avestas* que “Huysmans foi um dos melhores críticos de arte de sua geração” (McGUINNESS, 2011, p.25); poderíamos mencionar a inclusão de um texto de Huysmans, *Les danseuses de Degas*, na extensa coletânea *Les plus beaux textes de l'histoire de l'art* (2009) do crítico belga Pierre Sterckx...

Enfim, os esforços, tanto os daqueles de outrora quanto desses mais recentes, no sentido de realçar a notoriedade da crítica huysmansiana, indicam um caminho, pelo qual, aliás, pesquisadores contemporâneos nossos, tais como Pedro Paulo Catharina e Luiz Antonio Amaral⁷⁸, têm buscado percorrer. Pois gostaria de me colocar ao lado daqueles que

⁷⁵ No original: “Ses livres de critique sont, pour leur sûreté de verdict et leur ferme exécution, les seuls qui aient été faits sur l'art moderne.”

⁷⁶ No original: “There are many reasons why art historians should annex for their private study the figure of Joris-Karl Huysmans (...): he was one of the first critics to speak favourably of Gauguin, when the latter exhibited his *Nude sewing* in 1881, and he gave a rousing send-off to the Decadent movement in 1884 with his novel *À Rebours*, which contains, among other fancies, highly coloured elogios of Gustave Moreau and Odilon Redon.”

⁷⁷ No original: “Bien que l'importance de J.-K. Huysmans comme critique d'art ne soit plus à souligner, on peut être frappé des incertitudes qui subsistent quand on veut apprécier dans son ensemble la qualité de ses jugements. Les nombreux auteurs qui ont écrit sur ce sujet s'appuient le plus souvent sur quelques textes fameux – les meilleurs pages de *L'Art moderne* et de *Certains*, en général – sans étudier la totalité des articles rédigés par Huysmans et sans chercher à suivre une évidente évolution.”

⁷⁸ Autores respectivamente de *Quadros literários fin-de-siècle, um estudo de Às Avestas de Joris-Karl Huysmans* (2005) e *J.-K. Huysmans: expressão do decadentismo francês* (2009), ambos trabalhos de acadêmicos

acreditam que a voz de Huysmans merece atenção em meio a tantas vozes no debate *fin de siècle*. Por isso o interesse em retomá-la, traduzi-la, comentá-la, oferecendo uma visão global de um percurso estético indicador de questões essenciais para compreender o XIX francês e seus desdobramentos na história da crítica de arte, ou da “escrita sobre arte”, se preferirmos.

Com a palavra, M. Joris-Karl Huysmans...

TRADUÇÕES



View of Deventer Seen, Salomon van Ruysdael. 1657. Óleo sobre tela. 52x76cm. London, National Gallery.



La Buveuse, Pieter de Hooch
1658
Óleo sobre tela
Paris, Louvre

PAISAGISTAS CONTEMPORÂNEOS_APRESENTAÇÃO

Estreia do jovem Huysmans enquanto homem de letras colaborador de periódicos, “Des paysagistes contemporains” apareceu sob a rubrica “Beaux-Arts” da *Revue Mensuelle*, em 25 de novembro de 1867. A revista, que trazia como subtítulo “Science – Littérature – Beaux-Arts – Arts – Industrie – Commerce – Finances – Faits divers”, circulou por apenas dois anos, do início de 1866 a dezembro de 1867, sendo sempre lançada no dia 25 de cada mês, e era dirigida por “M. L. Le Hir, docteur en droit, chevalier de la Légion d’honneur”, conforme capa do periódico. À época iniciando seus incompletos estudos de direito [o último recibo de inscrição conservado data de janeiro de 1870, cf. BARASCUD, 2011, p.81] e já funcionário público no Ministério do Interior, Huysmans se lança então como crítico de arte. O registro da estreia quase se perdeu no tempo. Foi Pierre Lambert quem encontrou o artigo durante suas pesquisas, tendo-o publicado no *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, núm. 27, 1954, p.93.

Além da perene estima do autor pela pintura holandesa; além do auspicioso elogio ao trabalho do paisagista Diaz com a cor e os jogos de luz, esse primeiro breve texto revela também alguma surpresa em quem já tenha tido algum contato com a escrita sobre arte huysmansiana: a exaltação de artistas acadêmicos como Meissonnier, Gérôme e Cabanel que, mais adiante, como se verá nos textos seguintes da coletânea, serão alvos da ironia mordaz de Huysmans em seu ataque à pintura oficialista da Academia de Belas-Artes.

Para a tradução, foi utilizado o texto original, consultado no acervo da Biblioteca Nacional Francesa, que abriga dois volumes com todos os números da *Revue Mensuelle*. “Des paysagistes contemporains” encontra-se no volume II, p.307-308.

BELAS ARTES. – *Paisagistas contemporâneos*

Oferecemos, sobre os paisagistas contemporâneos, certa facécia de um jovem crítico, que não nos parece carecer nem de verve nem de boa apreciação. Ei-la tal qual nos foi enviada.

“Os pintores de paisagem, diziam-me ultimamente, estão bastante degenerados desde que a Escola holandesa levou esse gênero de pintura à perfeição. Sem absolutamente esperar que vejamos renascerem um dia gênios tão luminosos quanto Ruysdaël, Berghem, Stanevelt Van Artois, Hobbema e nosso imortal Claude Gelée, que compreenderam a paisagem como Rembrandt os interiores escuros, que iluminava com fulgurantes raios, como Brauwer as tabacarias, Van Goyen o mar em repouso, Van den Velde as ondas em cólera⁷⁹, não posso crer que um dos mais nobres ramos da pintura não irá rever ainda alvorecer uma era nova de glória e prosperidade.

“Os artistas holandeses provaram na Exposição universal⁸⁰ ser mesmo os filhos desses grandes mestres de quem a poeira dos séculos não conseguiu arrefecer as radiantes obras-primas. E a própria França, embora fraca nesse gênero, apresentou alguns quadros que não destorariam da rica coleção que expôs.

“Felicitamo-nos, aliás, em constatar que se a França, nessa liça cortês, não esteve, quanto à paisagem, nos primeiros lugares, também não deixou de vencer, noutros gêneros, não somente os Países-Baixos, mas ainda todos os seus outros rivais.

⁷⁹ **Ruysdaël**: Jacob van Ruysdaël (ou “Ruisdael”, 1628/9-82), renomado paisagista nascido em Haarlem. **Berghem**: provavelmente Nicolaes Ber[c]hem (1620-83), paisagista holandês que trabalhou sobretudo em Haarlem e que será citado mais adiante no texto. **Stanevelt Van Artois**: provavelmente a coincidência de dois erros ortográficos, “t” em lugar de “w” e a falta de uma vírgula, juntou os nomes do paisagista francês de origem holandesa Herman Swanevelt (1603/4-55) e do pintor flamengo Jacques d’Art(h)ois (1613-86), que exerceu suas atividades em Bruxelas, tendo-se especializado em grandes paisagens florestais, frequentemente completadas por outros artistas, especialmente David Teniers (1610-1690). **Hobbema**: Meindert Hobbema (1638-1709), pintor neerlandês nascido em Amsterdã. Claude Gel(l)ée (1600-82), francês célebre por revolucionar a pintura de paisagem na Inglaterra, influenciaria artistas como Richard Wilson (1713/14-82) e William Turner (1775-1851). **Rembrandt**: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-69). **Brauwer**: provavelmente Adriaen Br[o]uwer (1605/6-38), pintor flamengo conhecido por suas atividades em Haarlem e em cujas obras típicas figuram camponeses brigando e bebendo. **Van Goyen**: Jan van Goyen (1596-1656), holandês, um dos principais iniciadores da pintura realista de paisagem nos Países Baixos. **Van de Velde**: provavelmente o holandês Willem van de Velde (1611-93), pintor que se destacou por suas cenas marítimas. As deduções são do próprio tradutor. As datas e informações biográficas de artistas diversos, a menos que se indique algo diferente, baseiam-se sempre no OXFORD, 2007 (ver bibliografia final).

⁸⁰ Exposição universal de 1867, realizada de primeiro de abril a 3 de novembro, no Champs-de-Mars.

“Ela tem notadamente em Meissonnier⁸¹ um sucessor não degenerado dos mais bem-sucedidos pintores de *bambochades*⁸²; Meissonnier, disse Arsène Houssaye⁸³, é um holandês com estilo: não se poderia, na minha opinião, fazer em mais breves termos, um elogio mais completo e tão merecido.

“Não falarei do estudo do nu.

“Poucos países apresentaram pinturas de gênero; poucos, aliás, poderiam ter produzido rivais dignos de se comparar a Gérôme e Cabanel⁸⁴.

“A pintura de paisagem não morreu na França, Courbet, Corot, Rousseau, Diaz⁸⁵ e alguns outros deram testemunho de que à falta de talentos excepcionais, nosso país nutria rebentos dos quais tinha, com justiça, o direito de se orgulhar.

“Não posso pensar em Diaz sem lembrar uma discussão em que vi envolverem-se dois connaisseurs sobre as obras deste artista: é o deus da cor, dizia um. – O deus da cor! exclamava seu interlocutor indignado. – Nenhum, replicou o outro, tomou a Watteau⁸⁶, com tanto sucesso, seu atraente colorido; nenhum excede tão bem quanto esse pintor em fazer pulular o sol nas florestas, e em dourar as árvores que desenha tão bem.

“Não nos cabe, neste breve apanhado, avaliar a obra de Diaz: limitar-nos-emos, a fazer-lhe, como todos o fazem, a reprimenda por não se dignar pintar seus personagens. As figuras mal aparecem, é uma camada espessa dando algo entre o amarelo de Nápoles e o rosa.

⁸¹ Ernest Meissonier (1815-91): grande expoente da pintura acadêmica francesa, Meissonier foi o primeiro a receber a Grande Cruz da Legião de Honra.

⁸² Quadro ou desenho representando cenas campestres grotescas ou burlescas. Cf. “Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales” (*on-line*, daqui por diante abreviado por CNRTL).

⁸³ Arsène Houssaye: pseudônimo de Arsène Housset (1814-1896), homem de letras francês, também conhecido sob o pseudônimo de Alfred Mousse.

⁸⁴ Jean-Léon Gérôme (1824-1904) e Alexandre Cabanel (1823-89). Ambos expoentes da pintura acadêmica francesa, serão alguns anos depois acridamente criticados por Huysmans e outros defensores da pintura moderna. O primeiro, além de também escultor, foi grande defensor da tradição acadêmica e inimigo das tendências progressistas em arte, tendo-se oposto à aceitação pelo estado do legado do impressionista Gustave Caillebotte (1848-94). E Cabanel, ganhador do Prix de Rome de 1845, realizou diversas obras encomendadas pelo imperador Napoleão III.

⁸⁵ Gustave Courbet (1819-77): conhecido como líder do realismo de meados do XIX, estudou com diversos mestres menores em Ornans, Besançon e Paris, mas, evitando as escolas oficiais, teria a base de sua formação na imitação das obras de naturalistas como Caravaggio e Velázquez. Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Théodore Rousseau (1812-67). Narcisse-Virgile Diaz de la Peña (1807-76): francês de Bordéus, filho de pais espanhóis, conheceu Rousseau na Escola de Barbizon, onde tornou-se paisagista.

⁸⁶ Jean-Antoine Watteau (1684-1721): O Oxford classifica-o como “o maior pintor francês de sua época” e “um dos personagens-chave da arte rococó”, bastante independente do academismo vigente em seu tempo.

– Mas os paisagistas, dir-me-ão, não são obrigados a produzir com talento as figuras humanas: “Ruysdaël mesmo delegava a pintura dos personagens que povoam seus quadros a Berghem, Wouwermans e Lingelback”⁸⁷. Concordo: Melhor seria então que Diaz recorresse aos préstimos de um artista notável neste gênero, melhor seria sobretudo que se desse ao trabalho de (e estou convencido, poderia) descer até o homem.

⁸⁷ Philips Wouwerman(s) (1619-68) holandês de Haarlem, teria sido aluno de Frans Hals (1581/5-1666). Johannes Lingelbach (1622-1674), conhecido por suas “bambochades”.

BEAUX-ARTS. – *Des paysagistes contemporains*

Nous donnons, sur les paysagistes contemporains, une espèce de boutade d'un jeune critique, qui ne nous paraît manquer ni de verve ni de bonne appréciation. La voici telle qu'elle nous a été remise.

“Les peintres de paysage, me disait-on dernièrement, sont bien dégénérés depuis que l'École hollandaise a porté ce genre de peinture à sa perfection. Sans absolument espérer que l'on voie jamais renaître des génies aussi lumineux que Ruysdaël, Berghem, Stanevelt Van Artois, Hobbema et notre immortel Claude Gelée, qui ont compris le paysage comme Rembrandt les intérieurs sombres, qu'il illuminait d'éblouissants rayons, comme Brauwer les tabagies, Van Goyen la mer au repos, Van den Velde les flots en courroux, je ne puis croire qu'une des plus nobles branches de la peinture ne reverra plus poindre une ère nouvelle de gloire et de prospérité.

“Les artistes hollandais ont prouvé à l'Exposition universelle qu'ils étaient bien les fils de ces grands maîtres dont la poussière des siècles n'a pu ternir les éclatants chefs-d'oeuvre. Et la France elle-même, bien que faible en ce genre, a présenté quelques tableaux qui ne déparaient pas la riche collection qu'elle a exposée.

“Nous sommes d'ailleurs heureux de constater que si la France, dans cette lice courtoise, n'a pas, quant au paysage, été placée aux premiers rangs, elle n'en a pas moins vaincu, en d'autres genres, non seulement les Pays-Bas, mais encore tous ses autres rivaux.

“Elle a notamment, en Meissonier, un successeur non dégénéré des plus heureux peintres de *bambochades*; Meissonnier, a dit Arsène Houssaye, est un hollandais avec du style: on ne pouvait, à mon sens, faire en termes plus courts, un éloge plus complet et mieux mérité.

“Je ne parlerai pas de l'étude du nu.

“Peu de pays ont présenté des peintures de genre; peu d'ailleurs eussent pu produire des rivaux dignes de se mesurer avec Gérôme et Cabanel.

“La peinture de paysage n’est pas morte en France, Courbet, Corot, Rousseau, Diaz et quelques autres ont témoigné qu’à défaut de talents hors-ligne, notre pays nourrissait des rejetons dont il avait à juste titre le droit de s’enorgueillir.

“Je ne puis penser à M. Diaz sans me rappeler une discussion que j’entendis s’engager entre deux connaisseurs sur les oeuvres de cet artiste: c’est le dieu de la couleur disait l’un. – Le dieu de la couleur! s’écriait son interlocuteur indigné. – Aucun, répliqua l’autre, n’a dérobé aussi hereusement à Watteau son attrayant coloris; aucun n’excelle aussi bien que ce peintre à faire ruisseler le soleil dans les forêts, et à dorer les arbres qu’il dessine si bien.

“Il ne nous appartient pas, dans ce léger aperçu, d’apprécier l’oeuvre de M. Diaz: nous nous bornerons à lui faire comme tout le monde, le reproche de ne pas daigner peindre ses personnages. Les figures apparaissent à peine, c’est une couche épaisse tirant entre le jaune de Naples et le rose. – Mais, me dira-t-on, les paysagistes ne sont pas tenus de produire avec talent les figures humaines: “Ruysdaël faisait bien peindre les personnages qui peuplent ses tableaux par Berghem, Wouwermans et Lingelback”. J’en conviens: Mieux vaudrait alors que M. Diaz empruntât le concours d’un artiste distingué en ce genre, mieux vaudrait surtout qu’il se donnât la peine (il le pourrait, j’en suis convaincu) de descendre jusqu’à l’homme.



Nana, Édouard Manet
1877
Óleo sobre tela, 264x115cm
Kunsthalle Hamburg, Hambourg

A NANA DE MANET_APRESENTAÇÃO

Segundo Pierre Lambert, “La *Nana* de Manet” pertence tanto à história da arte quanto à história do Naturalismo. É assim que o autor apresenta, no *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* (núm. 50, 1965, p.350) a segunda aparição do artigo publicado originalmente no periódico bruxelense *L’Artiste*, em 18 de maio de 1877.

Lambert tem razão, trata-se de um verdadeiro jogo de espelhos reverberando referências entre arte e literatura, conforme veremos no comentário final, após as traduções. Sobre *L’Artiste*, “courrier hebdomadaire artistique – littéraire – musical”, um dos editoriais de estreia do periódico nos faz pensar imediatamente no Huysmans militante da modernidade impressionista:

L’Artiste veut être l’écho des ses tendances [modernistas], et le *reporter* loyal du mouvement littéraire, musical, artistique, – contemporain. Pleins d’ardeur et de foi, nous marcherons bravement par la grande voie moderne: la seule qui puisse mener au Vrai, au Beau! NATURALISME, MODERNITÉ! voilà les mots de ralliement des Peintres, des Musiciens et des Poètes... (*L’Artiste*, 1876, p.2).

Huysmans era amigo do diretor de *L’Artiste*, Théodore Hannon, escritor belga hoje quase desconhecido. No mesmo periódico eram constantes as colaborações dos naturalistas Émile Zola e Henry Céard. A tradução a seguir baseia-se no texto original de 1877, consultado no acervo da Biblioteca Arsenal, administrado pela Biblioteca Nacional Francesa. A edição em que figura o texto “La *Nana* de Manet” encontra-se na coleção de documentos do “Folio Lambert 6” do acervo Pierre Lambert.

A Nana de Manet

O quadro de Manet que o júri do Salão de 1877 recusou admitir, e por unanimidade de votos, acaba de ser exposto nas vitrines da galeria Giroux⁸⁸.

Desnecessário acrescentar que, dia e noite, amontoam-se diante dessa tela e que ela suscita os gritos indignados e os risos de uma horda abestalhada pela contemplação das persianas que os Cabanel, Bouguereau, Toulmouche⁸⁹ e outros creem necessário pinturar e dispor sobre a cimalha na primavera de cada ano.

O tema do quadro, ei-lo: Nana, a Nana de *L'Assommoir*⁹⁰, maquia o rosto com pó de arroz. Um cavalheiro a observa.

Declaro antes de tudo que reconheço nesta nova obra de Manet singulares falhas, também vejo nela o quê de canhestro na execução, tão insultado por esses amáveis pintores que inflam princesas em balões para suspendê-las no teto acetinado das alcovas com estas etiquetas imbecis: “primeiro arrebatamento, dias felizes, posso entrar?, devaneio”, mas vejo também o que pintor algum dentre os não impressionistas soube ainda realizar: a rapariga!

Dar a ver o movimento exasperante das ancas⁹¹ que se contorcem, dar a ver a licenciosidade desses olhares inundados, fazer sentir o odor da carne que se move sob a cambraia, dar a ver o luxo dos panos íntimos entrevistados, exprimir as prostrações, as excitações, a bestialidade alegre ou a resignação fatigada das raparigas, nada disso foi

⁸⁸ Trata-se da antiga Maison Alphonse Giroux, que foi aberta em Paris no ano de 1799 e a partir de 1838 seria chamada de Alphonse Giroux et Cie. A galeria passaria por vários donos até encerrar suas atividades em 1885.

⁸⁹ Huysmans inicia seu ataque aos ícones da Academia... Cabanel (ver nota 84). Adolphe Bouguereau (1825-1905): após ganhar o Prix de Rome de 1850, o francês tornou-se conhecido por sua pintura de temas religiosos e mitológicos (por exemplo, seu *Nascimento de Vênus*, 1879) tradicionalmente acadêmica. Embora hoje venha sendo retomada e reavaliada sua obra, o artista tornou-se de tal forma símbolo do anti-moderno que a seu respeito o *Dicionário Oxford de Arte* diz que “foi por muitos condenado como um ‘mestre na hierarquia da mediocridade’ (J.-K. Huysmans) e como um opositor de todas as ideias progressistas” (OXFORD, 2007, p.74). Auguste Toulmouche (1829-1890): pintor francês nascido em Nantes, condecorado com a Legião de honra.

⁹⁰ “A Taberna”.

⁹¹ Apesar de em francês, “hanches” remeter mais imediatamente ao termo “quadris”, tanto que, ao falar do Cristo de Grünewald, Huysmans usará a mesma palavra, aqui, como estamos no contexto da luta pelo impressionismo a partir de um escritor então considerado naturalista, e como o termo “ancas” é largamente utilizado no Brasil por escritores naturalistas (Aluísio Azevedo, por exemplo), dei preferência a esta opção.

conquistado por esses milhares de pintores que a escola de Belas-Artes solta, em dias de infelicidade, nas ruas da capital.

Mas voltemos ao quadro de Manet. Nana está em pé, destacando-se do fundo em que uma garça passa, roçando as ramas carmíneas de peônias gigantes; ela usa espartilho, ombros e braços estão nus; as cadeiras inflam-se sob a anágua branca; as pernas, apertadas em meias de seda cinzas, bordadas no peito do pé com uma flor cintilante, perdem-se, sem vincos, nas mules de salto alto, de um violeta intenso. Nana ergue o braço e aproxima do rosto, acima do qual pulula a revolta cabeleira cor de palha, a borla que vai empoá-lo e cobrir com seu pó aromatizado pela ilanga⁹² as minúsculas pintas douradas que salpicam sua pele.

Como em certas telas japonesas, o cavalheiro sai da moldura, está escondido num divã, as pernas cruzadas, a bengala entre os dedos, nessa atitude do homem que mede displicentemente a mulher enquanto lentamente ela se apronta. – Ele manteve seu chapéu, sente-se em casa – por ora ao menos. – Nana não tem por que se incomodar; seu amante nada mais deve ignorar, aliás, das alegrias que lhe prometiam as roupas de guerra na primeira noite em que a encontrara. Caso não temesse ferir a pudicícia dos leitores, eu diria que o quadro de Manet cheira a cama desfeita, cheira, numa palavra, àquilo que quis representar, a cabotina e a leviana.

Observação profunda: as meias que pessoas sem dúvida pouco habituadas ao despir-se enfático das prostitutas acham inverossímeis e dificilmente produzíveis, são absolutamente verdadeiras; são essas meias de trama cerrada, essas meias que reluzem surdamente e se fabricam, acredito, em Londres.

A aristocracia do vício se reconhece atualmente pela roupa íntima; a mais desprezível histriona arvora vestimentas berrantes, porém a verdadeira opulência eclode mais na renda dos camisetes, e nas meias, e nas botinas graciosamente trabalhadas, do que nos vestidos ornados de penduricalhos e chapéus sobrepostos de plumas e pássaros. Acrescentarei ainda que a cobiça, o sonho, o ideal das raparigas do povo que, após terem por muito tempo patinado sobre o esterco das ruas, puderam saltar, um belo dia, sobre a pluma dos leitões, é conquistar seu vestuário e deitar neste tecido. – A seda, eis a marca de fábrica das cortesãs que se vendem caro.

⁹² Planta de cujas flores se extrai essência aromática para a produção de perfumes.

Nana chegou então, no quadro do pintor, ao topo invejado por suas semelhantes e, inteligente e corrompida que é, ela compreendeu que a elegância das meias e das sapatilhas era, seguramente, um dos adjuvantes mais preciosos que as mulheres da vida inventaram para seduzir os homens.

Seria pueril negá-lo. As meias em azul com ligas amarelo citrus, as meias cerejas, as meias pretas bordadas de ramagens brancas, as meias em xadrez carmesim e enxofre, as meias em malva ou flor de pêssago, diáfanas e deixando discretamente transparecer o rosa da pele ou espessas e desenhando somente o contorno desconcertante da panturrilha, tanto quanto as pedras engastadas, os panos bem claros, o ruge da China, o branco pérola, o azul miosótis, tanto quanto os cremes almiscarados e o kajal⁹³ do Oriente, as pimentas alongadas, os vermelhos picantes, os temperos incendiários, são hábeis em despertar o torpor dos estômagos lassos.

Manet estava absolutamente certo de nos representar em sua Nana uma das mais perfeitas amostras desse tipo de raparigas que seu amigo e nosso caro mestre, Émile Zola, nos descreverá num de seus mais próximos romances⁹⁴. Manet a apresentou tal qual ela inevitavelmente será, com seu vício complicado e sábio, sua extravagância e seu luxo das libertinagens.

Algumas observações sobre o charme maquiado das mulheres me pareceram necessárias para explicar os detalhes do quadro e a volúpia artista que emite. Passo agora à execução da obra em si.

Como disse mais acima, Manet está longe de ser um pintor irrepreensível, mas sua Nana é incontestavelmente uma das melhores telas que jamais assinou. O braço envolto em ouro, a mão que detém a borla de cisne, uma pequena mão amaciada por cremes e munida de unhas amendoadas, cuidadosamente limadas, são, em todos os aspectos, encantadores; as pernas estão firmes, percebemos sob o invólucro brilhante que as recobre a carne e não a estopa. A única reprimenda que faço a Manet, assim como à maior parte dos impressionistas,

⁹³ “khol” no original, “kajal” em português, a palavra é de origem árabe. Trata-se de um cosmético usado principalmente pelas mulheres do Oriente Médio, Norte de África, África subsaariana e Sul da Ásia, para escurecer as pálpebras e como máscara de olhos.

⁹⁴ Nesse período Huysmans já se correspondia com Zola, portanto costumavam compartilhar por carta suas investidas literárias. Em 1880 será publicado por Émile Zola o romance *Nana*, nono volume da série *Les Rougon Macquart. L'Assommoir* (1876), em que Nana aparece pela primeira vez e sobre o qual Huysmans escreve no mesmo semanário bruxelense *L'Actualité*, é o sétimo volume desta série.

é o abuso do branco giz, do vermelho sujo, do preto brutalmente chapados; a cabeça de Nana deixa a desejar, a junção do pescoço é medíocre; mas todo o corpo, dos ombros aos pés, é absolutamente bom. O cavalheiro sentado, o “voyant”, é igualmente perfeito; quanto aos acessórios, são pincelados com uma espessura que os Desgoffe⁹⁵ e outros perfeccionistas muito devem invejá-lo! A poltrona, o vestido azul desarranjado e aleatório sobre uma cadeira, a azaleia que, vermelha, viceja em seu vaso, todos os pequenos móveis da alcova, enfim, são executados com um vigor e uma bravura realmente notáveis!

Tal como se apresenta, com seus defeitos e suas qualidades, essa tela vive e é superior a muitas das lamentáveis leviandades que se abateram sobre o salão de 1877; eu me pergunto, será realmente preciso por muito tempo ainda que, para ser admitido neste templo de bricabraques, um artista seja julgado por senhores ultrapassados que pensam que um pintor se “faz distinto” quando se preserva de simplesmente oferecer o ser humano ou a natureza assim como seu temperamento os fez enxergar?

⁹⁵ Alexandre Desgoffe (1805-1882): pintor e decorador, o parisiense obteve diversas medalhas em exposições oficiais, chegando a cavaleiro da Legião de honra em 1857. Participou da decoração de importantes construções, tais como o Hôtel de Ville, a Biblioteca Nacional Francesa e a igreja Saint-Pierre-du-Gros-Cailou.

La *Nana* de Manet

Le tableau de Manet que le jury du Salon de 1877 a refusé d'admettre, à l'unanimité des voix, vient d'être exposé aux vitrines de la maison Giroux.

Inutile d'ajouter que, matin et soir, l'on s'entasse devant cette toile et qu'elle soulève les cris indignés et les rires d'une foule abêtie par la contemplation des stores que les Cabanel, Bouguereau, Toulmouche et autres croient nécessaire de barbouiller et d'exposer sur la cimaise, au printemps de chaque année.

Le sujet du tableau, le voici: Nana, la Nana de *L'Assommoir*, se poudre le visage d'une fleur de riz. Un monsieur la regarde.

Je déclare tout d'abord que je reconnais, dans cette nouvelle oeuvre de M. Manet de singulières défaillances, j'y retrouve également cette gaucherie d'exécution tant insultée par ces aimables peintres qui soufflent des princesses en baudruche et les suspendent au plafond satiné des boudoirs avec ces étiquettes imbéciles: "premier trouble, jours heureux, puis-je entrer ?, rêverie", mais j'y vois aussi ce qu'aucun des peintres non impressionnistes n'a encore su faire: la fille!

Rendre l'attitude irritante des hanches qui se tortillent, rendre la polissonnerie des regards noyés, faire sentir l'odeur de la chair qui bouge sous la batiste, rendre le luxe des dessous entrevus, exprimer les prostrations, les énervements, la bestialité joyeuse ou la résignation fatiguée des filles, tout cela n'a pu être réussi par ces milliers de peintres que l'école des Beaux-Arts lâche, en des jours de malheur, sur le pavé de la capitale.

Mais revenons-en au tableau de Manet. Nana est debout, se détachant sur un fond où une grue passe, effleurant les touffes cramoisies de pivoines géantes; elle est en corset, les épaules et les bras sont nus, la croupe renfle sous le jupon blanc, les jambes serrées dans des bas en soi grise, brochés sur le coup de pied, d'une fleur éclatante, se perdent, sans plis, dans des mules à hauts talons, d'un violet intense. Nana lève le bras et approche de son visage, sur lequel foisonne sa tignace couleur de paille, la houppe qui va le nuer et couvrir de sa poussière embaumée par l'ihlang les minuscules points d'or qui mouchètent sa peau.

Comme dans certains tableaux japonais, le monsieur sort du cadre, il est enfoui dans un divan, les jambes croisées, la canne entre les doigts, dans cette attitude de l'homme

qui détaille nonchalamment la femme quand lentement elle se harnache. — Il a gardé son chapeau, il est comme chez lui — pour l'instant du moins. — Nana n'a point à se gêner; son amant ne doit plus rien ignorer d'ailleurs des joies que lui ont promises ses toilettes de bataille, le premier soir qu'il la rencontra. Si je ne craignais de blesser la pudibonderie des lecteurs, je dirais que le tableau de M. Manet sent le lit défait, qu'il sent en un mot ce qu'il a voulu représenter, la cabotine et la drôlesse.

Observation profonde: les bas que des personnes peu habituées sans doute aux déshabillés emphatiques des filles, trouvent invraisemblables et durement rendus, sont absolument vrais; ce sont ces bas à la trame serrée, ces bas qui luisent sourdement et se fabriquent, je crois, à Londres.

L'aristocratie du vice se reconnaît aujourd'hui au linge ; la plus piètre histrionne arbore des toilettes tapageuses, mais la véritable opulence éclate plus dans la dentelle des chemisettes et dans les bas et dans les bottines mignonnement ouvrés, que dans les robes ornées de fanfreluches et les chapeaux surmontés de panaches et d'oiseaux. J'ajouterai encore que la convoitise, que le rêve, que l'idéal des filles du peuple qui, après avoir longtemps piétiné sur le fumier des rues ont pu sauter, un beau jour, sur la plume des lits, est de se tailler des vêtements et de coucher dans cette étoffe. — La soie, c'est la marque de fabrique des courtisanes qui se louent cher.

Nana est donc arrivée, dans le tableau du peintre, au sommet envié par ses semblables et, intelligente et corrompue comme elle est, elle a compris que l'élégance des bas et des mules était, à coup sûr, l'un des adjuvants les plus précieux que les filles de joie aient inventés pour culbuter les hommes.

Il serait puéril de le nier. Les bas d'azur à jarretière citron, les bas cerise, les bas noirs brodés de ramages blancs, les bas à damier cramoisi et soufre, les bas mauve ou fleur de pêcher, diaphanes et laissant discrètement percer le rose de la peau ou épais et dessinant seulement le contour troublant du mollet, sont aussi bien que les pierres serties, que les gazes très claires, que le fard de Chine, le blanc de perle, le bleu myosotis, aussi bien que les pâtes musquées et le kh'ol d'Orient, les poivres longs, les rouges piments, les sauces incendiaires, habiles à réveiller la torpeur des estomacs lassés.

Manet a donc eu absolument raison de nous représenter dans sa Nana, l'un des plus parfaits échantillons de ce type de filles que son ami et que notre cher maître, Émile Zola,

va nous dépeindre dans l'un de ses plus prochains romans. Manet l'a fait voir telle que forcément elle sera avec son vice compliqué et savant, son extravagance et son luxe des paillardises.

Ces quelques observations sur les attraits maquillés des femmes m'ont semblé nécessaires pour expliquer les détails du tableau et l'artiste volupté qui s'en dégage. Je passe maintenant à la facture de l'oeuvre même.

Ainsi que je l'ai dit plus haut, Manet est loin d'être un peintre irréprochable, mais sa Nana est incontestablement l'une des meilleures toiles qu'il ait jamais signées. Le bras cerclé d'or, la main qui tient la houppe de cygne, une petite main assouplie par les crèmes et armée d'ongles en amande, soigneusement limés, sont, de tous points, charmants, les jambes sont fermes, on sent sous l'enveloppe brillante qui les couvre, la chair et non l'étoffe. Le seul reproche que je fasse à M. Manet, ainsi qu'à la plupart des impressionnistes, c'est l'abus des blancs crayeux, des rouges sales, des noirs brutalement plaqués; la tête de Nana n'est pas heureuse, l'attache du cou médiocre, mais tout le corps, depuis l'épaule jusqu'aux plantes, est absolument bien. Le Monsieur assis, le "voyant" est également parfait; quant aux accessoires, ils sont brossés avec une largeur que les Desgoffe et autres léchotteurs devraient bien lui envier! Le divan, la robe bleue, jetée, au hasard des plis, sur une chaise, l'azalée qui s'épanouit, rouge, dans son cachepot, tous les petits meubles du boudoir enfin, sont enlevés avec une vigueur et une bravoure vraiment remarquables!

Telle qu'elle est, avec ses qualités et avec ses défauts, cette toile vit et elle est supérieure à beaucoup des lamentables gaudrioles qui se sont abattues sur le salon de 1877; je me demande si vraiment il faudra, pendant longtemps encore, que pour être admis dans ce temple du bric-à-brac, un artiste passe par le jugement des messieurs vieillissants qui s'imaginent qu'un peintre "fait distingué" quand il se garde de rendre simplement l'être humain ou la nature, ainsi que son tempérament les lui a fait voir?



Examen de danse, Edgar Degas
1880
Pastel, 63x48cm
Denver Art Museum

La classe de danse, Edgar Degas. 1871-74. Óleo sobre tela. 85x75cm, Paris, Orsay.



EXPOSIÇÃO DOS INDEPENDENTES EM 1880 [DEGAS]

APRESENTAÇÃO

A seguir, de seu “L’Exposition des Indépendants en 1880”, o trecho que Huysmans dedicou a Edgar Degas. Inédito até entrar na coletânea compondo *L’Art moderne* (Paris: Charpentier, 1883), é o texto que traz a eleição de Degas como “pintor da vida moderna”, em clara referência a Baudelaire. Caso semelhante ao de outros textos inéditos até *L’Art moderne*, curioso que Huysmans tenha escrito essas considerações acerca de uma exposição ocorrida em 1880 e elas só tenham vindo a lume em 1883, mas não foram encontrados até o momento indícios de publicações anteriores. A tradução foi feita com base na segunda edição de *L’Art moderne* (Paris: Stock Editeur, 1903, p.126-139).

Estamos no contexto da quinta exposição dos impressionistas, realizada em Paris durante o mês de abril de 1880, Rue de Pyramides. Participaram Marie e Félix Bracquemond, Gustave Caillebotte, Mary Cassatt, Edgar Degas, Louis Forain, Paul Gauguin, Armand Guillaumin, Albert Lebourg, Léopold Levert, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Jean-François Rafaëlli, Henri Rouart, Charles Tillot, Eugène Vidal, Victor Vignon e Federico Zandomeneghi.

Exposição dos Independentes em 1880 [Degas]⁹⁶

Passo agora diante da frouxa e alvacenta pintura de Madame Bracquemond⁹⁷, diante do retrato de Edmond de Goncourt, executado pelo Sr. Bracquemond⁹⁸, um retrato feito à Holbein, mas de uma dureza excessiva, principalmente nas carnes, cujos poros são grãos de mármore, um retrato interessante, todavia, pela captura do artista em seu interior, no meio de suas coleções de obras preciosas; e, deixando de lado uma série de águas-fortes em papel chinês destinadas a enfeitar um bufê, curiosas, é verdade, mas quase absolutamente tiradas dos álbuns de Oku-Sai⁹⁹, faço minha parada, enfim, na sala onde brilham os Degas.

Não me lembro de ter provado uma comoção semelhante à que senti em 1876 na primeira vez que me vi face a face com as obras desse mestre¹⁰⁰. Para mim, cuja atenção jamais se havia voltado senão aos quadros da escola holandesa, na qual encontrava a satisfação de minhas necessidades de realidade e de vida íntima, foi uma verdadeira possessão. O moderno que eu procurava em vão nas exposições da época e que apenas em fragmentos se manifestava aqui e acolá, surgia-me inteiro, de uma só vez. Num jornaleco, cultivado por Bachelin-Deflorenne, a *Gazette des amateurs*¹⁰¹, no qual então me iniciava, escrevi estas linhas:

“Degas expõe duas telas representando dançarinas da Opéra: três mulheres em saias de tule amarelas estão entrelaçadas; ao fundo, o cenário se ergue e deixa entrever os

⁹⁶ Sobre as designações “impressionistas”, “independentes”, “intransigentes”, Huysmans escreve o seguinte, em nota ao seu “Salon de 1879”: “Il me fallait néanmoins séparer ces peintres des peintres officiels. Aussi, les ai-je indifféremment désignés par les épithètes, usitées, compréhensibles, connues, d’impressionnistes, d’intransigeants ou d’indépendants; ce parti pris me permettait seul de me confiner dans le petit cadre que je m’étais tracé: montrer simplement la marche parallèle, pendant ces dernières années, des salons indépendants et des salons officiels, et mettre au jour les conséquences qui ont pu en résulter, au point de vue de l’art” (HUYSMANS, 1903, p.13). Lembrar que o evento a ser denominado “Salon des Indépendants”, exposições anuais organizadas em Paris pela Société des Artistes Indépendants, também em oposição ao Salão oficial, somente terá início no ano de 1884.

⁹⁷ Marie Bracquemond.

⁹⁸ Félix Bracquemond.

⁹⁹ O texto em francês traz a grafia antiga de “Hokusai”.

¹⁰⁰ Quando da segunda exposição dos impressionistas, na Rue Le Peletier, Paris, abril de 1876.

¹⁰¹ Mais especificamente a revista *Le Bibliophile français. Gazette illustrée des amateurs de livres, d’estampes et de haute curiosité*, periódico parisiense publicado pela Librairie Bachelin-Deflorenne e cuja existência durou de 1868 a 1879. Alguns de seus números estão disponíveis *on-line* na “Gallica” (Bnf).

colãs¹⁰² rosas do corpo de baile; essas três mulheres estão eretas sobre os quadris e sobre suas pontas com uma prodigiosa verdade.

“Nada de carnaduras empastadas e factícias, mas verdadeiras carnes um tanto desbotadas pela camada de cremes e pós. É de uma realidade absoluta e é verdadeiramente belo. Recomendo igualmente, no quadro que a este sobrepõe, o torso da mulher inclinada à frente e dois desenhos sobre papel rosa, em que uma bailarina vista de costas e outra que amarra o sapato são executadas com agilidade e vigor pouco comuns.”

A alegria que provei, ainda tão garoto, cresceu depois a cada uma das exposições onde figuraram os Degas.

Um pintor da vida moderna havia nascido, e um pintor que não derivava de ninguém, que não lembrava nenhum outro, que apresentava um sabor de arte completamente novo, processos de execução completamente novos. Lavadeiras em seu trabalho, dançarinas nos ensaios, cantoras de café-concerto, salas de teatro, cavalos de corrida, retratos, comerciantes de algodão na América, mulheres saindo do banho, trajes de alcovas e camarins, todos esses temas tão diversos foram tratados por este artista que é lembrado, não obstante, apenas como pintor de dançarinas!

Este ano, os balés predominam, no entanto, e este homem de um temperamento tão fino, de um nervosismo tão vibrante, cujo olho é tão curiosamente perseguido e preenchido pela figura humana em movimento no lume artificial do gás ou na luz pálida dos cômodos iluminados pela triste claridade dos pátios, se superou, se é possível.

Vejam esse exame de dança¹⁰³, uma dançarina encurvada que amarra um cordão e outra, a cabeça sobre o estômago, que arqueia sob a juba ruiva um nariz curvo. Perto delas, uma colega em traje urbano, bem à populaça, com as bochechas peneiradas de sardas, a cabeleira desgrenhada contida sob um chapelete erizado de plumas vermelhas, e uma mãe qualquer, de barrete, chale florido, com cara de velha zeladora, tagarelam durante os entreatos. Que verdade! Que vida! Como todas essas figuras estão no ar, como a luz banha precisamente a cena, como a expressão dessas fisionomias, o tédio de um trabalho mecânico penoso, o olhar circunspecto da mãe cujas esperanças excitam-se enquanto o corpo da filha se

¹⁰² Prefiro o aportuguesamento de “collant”, cujo uso é mais ligado à dança e ao teatro do que “maiô”, que remete imediatamente a traje de banho em português.

¹⁰³ Trata-se do pastel *Examen de danse*.

desdobra, a indiferença das colegas por fadigas que também conhecem são salientados, anotados, com uma perspicácia de analista a um só tempo cruel e sutil.

Outro de seus quadros é lúgubre. No imenso cômodo onde se ensaia, jaz uma mulher: o maxilar sobre os punhos, uma estátua do aborrecimento e do cansaço, enquanto uma colega, as saias de trás bufando sobre o encosto da cadeira em que ela está sentada, olha, estupefata, os grupos que se esbaldam ao som de um violino magro¹⁰⁴.

Mas ei-las retomando as suas contorções de clowns. A pausa termina, a música retumba, o suplício dos membros recomeça e, nesses quadros onde os personagens são frequentemente recortados pela moldura, como em certas imagens japonesas, os exercícios se aceleram, as pernas se erguem em cadência, as mãos se aferram às barras que correm ao longo da sala, enquanto a ponta dos sapatos bate freneticamente no tablado e os lábios sorriem automáticos. A ilusão torna-se tão completa, quando o olho se fixa nessas saltadoras, que todas ganham vida e arquejam, que os gritos da professora parecem ouvir-se, atravessando o cortante alarido da *pochette*¹⁰⁵: “Calcanhares à frente, quadris para dentro, firmem os punhos, quebrem-se”, e a este último comando, vem o grande desfecho: o pé sobrelevado, carregando o tufo das saias, apoia-se, crispado, na mais alta barra.

A seguir, a metamorfose está completa. As girafas que não podiam se envergar, as elefantas cujas juntas recusavam-se a dobrar, estão agora domadas e amansadas. O tempo de aprendizagem terminou e eis que aparecem, em público, no palco, e dão piruetas, rodopiam, avançam e recuam sobre as pontas, sob lampejos de gás, em meio a jatos de luz elétrica, e aqui uma vez mais, Degas, à espera de que elas voltem a ser assistentes¹⁰⁶, quiromantes ou andarilhas, apanha-as inteiramente vivas, diante da rampa, agarra-as no ar enquanto saltam ou fazem reverência dos dois lados, enviando com as mãos beijos ao público.

A observação é de tal forma precisa que, nessas séries de meninas, um fisiologista poderia fazer um curioso estudo do organismo de cada uma delas. Aqui, a machona que se refina e cujas cores desfalecem sob o miserável regime do queijo italiano e

¹⁰⁴ Pela descrição, Huysmans refere-se a *La leçon de danse*.

¹⁰⁵ Instrumento musical comum no século XIX e que servia para marcar o ritmo em aulas de dança.

¹⁰⁶ Solução um tanto genérica para o termo “ouvreuse” que, nas artes do espetáculo, designa a funcionária encarregada de conduzir os espectadores a seus lugares, após ter verificado seus bilhetes (cf. CNRTL). Algo como o “lanterninha” ou “vaga-lume” do cinema para nós atualmente. O autor reforça o quanto o trabalho de Degas enfatiza o palco, que transforma essas moças quando são a atração principal, mas logo a seguir, já passando pelas coxias, são seres absolutamente normais, sofridas até, exploradas pelo árduo trabalho diário.

do litro a doze¹⁰⁷; ali as anemias originais, as deploráveis linfas de meninas alojadas nos sótãos, exauridas pelos exercícios do ofício, esgotadas pelos precoces treinos ainda muito novas; e acolá ainda as meninas nervosas, secas, cujos músculos avultam sob o colã, verdadeiras cabritas construídas para saltar, verdadeiras dançarinas, com molas de aço, com tendões de ferro.

E quão encantadoras, entre elas, encantadoras de uma beleza especial, feita de sem-vergonhice popularesca e de graça! Quão sedutoras, quase divinas, entre essas desmazeladinhos que passam roupa ou carregam, entre essas cantoras que bocejam, de luvas pretas, entre esses saltimbancos que se elevam no céu de um circo!

E depois, que estudo dos efeitos da luz! – destaque, nesse sentido, um camarote, em pastel, um camarote vazio contíguo ao palco, com o vermelho cereja de uma divisória à metade suspensa e o fundo púrpura mais escuro do papel de parede; um perfil de mulher se inclina no balcão, acima, olhando os cães que latem; o tom das bochechas aquecidas pelo calor da sala, do sangue que subiu às maçãs do rosto, cujo encarnado, ardendo nas orelhas ainda, atenua-se nas têmporas, é de uma singular exatidão no raio de luz que as atinge¹⁰⁸.

A exposição de Degas compreende, este ano, uma dezena de peças; citei já várias delas, indicarei ainda dois esplêndidos desenhos, dos quais uma cabeça de mulher que seria absolutamente digna de figurar perto dos desenhos da escola francesa, no Louvre, mas vou me deter, por alguns minutos, diante do retrato do saudoso Duranty¹⁰⁹.

Escusado será dizer que Degas evitou os fundos imbecis caros aos pintores, as cortinas em escarlate, verde oliva, azul amistoso, ou as manchas em borra de vinho, verde escuro e cor de cinza, que são monstruosos insultos à verdade, pois afinal seria preciso, ao contrário, pintar a pessoa a quem se retrata em sua casa, na rua, num cenário real, onde seja, exceto no meio de uma camada polida de cores vazias.

Duranty está ali: em meio a suas estampas e seus livros, sentado diante da mesa, e seus dedos afilados e nervosos, seu olho penetrante e debochado, sua expressão

¹⁰⁷ Tradução literal de “litre à douze” no original: tipo de vinho barato.

¹⁰⁸ Descrição de *Étude de loge au théâtre*.

¹⁰⁹ A obra é *Portrait de M. Duranty*. O retratado é Louis Émile Edmond Duranty (1833-1880), importante romancista e crítico de arte da época. Também defensor do realismo e do impressionismo, foi co-fundador da revista *Réalisme*, que circulou entre julho de 1856 e maio de 1857 e cujos números podem ser acessados *on-line* na “Gallica” (Bnf).

galhofeira e aguda, seu desdém de comediante inglês, seu risinho seco na piteira do cachimbo repassam diante de mim à vista desta tela na qual o caráter desse curioso analista é tão bem realizado.

É difícil com a pena oferecer uma vaga ideia que seja da pintura de Degas; ela encontra seu equivalente apenas na literatura; se uma comparação entre essas duas artes fosse possível, eu diria que a execução de Degas me lembra, sob variados pontos de vista, a execução literária dos irmãos de Goncourt.

Terão sido, uns e outros, os mais refinados e primosoros artistas do século.

Da mesma forma que, para tornar visível, quase palpável, o exterior da besta humana, no meio onde ela se agita; para desmontar o mecanismo de suas paixões; explicar as marchas e os intervalos de seus pensamentos, a aberração de suas devoções, a natural eclosão de seus vícios; para exprimir a mais fugidia de suas sensações, Jules e Edmond de Goncourt tiveram de forjar uma incisiva e poderosa ferramenta, criar uma paleta nova de tons, um vocabulário original, uma nova língua; do mesmo modo, para exprimir a visão dos seres e das coisas na atmosfera que lhes é própria, para mostrar os movimentos, as posturas, os gestos, os jogos da fisionomia, os diferentes aspectos dos traços e dos trajes de acordo com os arrefecimentos ou as exaltações das luzes, para traduzir efeitos incompreendidos ou julgados impossíveis de pintar até então, Degas teve de fabricar para si um instrumento a um só tempo ténue e amplo, flexível e firme.

Teve também de fazer empréstimos a todo o vocabulário da pintura, combinar os diversos elementos da essência do óleo, da aquarela e do pastel, da têmpera e do guache, forjar neologismos de cores, romper a ordenação em voga dos temas.

Pintura audaciosa e singular atirando-se ao imponderável, ao sopro que levanta a gaze¹¹⁰ sobre os colãs, ao vento que sobe dos *entrechats*¹¹¹ e folheia os tules sobrepostos das saias, pintura erudita e não obstante simples, empenhando-se nas posições mais complexas e arrojadas do corpo, no trabalho e no relaxamento dos músculos, nos efeitos os mais imprevistos da perspectiva, ousando, a fim de dar a exata sensação do olho que segue miss

¹¹⁰ Gaze: tecido fino e transparente, de seda ou algodão.

¹¹¹ *Entrechat*: em dança, pequeno salto acompanhado de uma ou mais batidas com os pés.

Lola, escalando pendurada pelos dentes até o alto da sala Fernando, fazer pender para um lado só o teto do circo¹¹².

Depois, que definitivo abandono de todos os procedimentos de sombra e relevo, de todas as velhas imposturas de tons procurados na paleta, de todas as escamotagens ensinadas há séculos! Que nova aplicação, desde Delacroix, da mistura ótica, isto é, do tom ausente da paleta e obtido sobre a tela pela aproximação de dois outros.

Aqui, no retrato de Duranty, placas de rosa quase vivo sobre a fronte, verde na barba, azul no veludo do colarinho da casaca; os dedos são feitos de um amarelo guarnecido de violeta episcopal. De perto, são garatujas, uma hachura de cores que se martelam, se trituram, parecem usurparem-se; alguns passos e tudo isso se harmoniza e se funde em tom preciso de carne, de carne que palpita, que vive, como ninguém, na França de hoje, sabe mais fazer.

O mesmo vale para as dançarinas. Aquela de que falei mais acima, a ruiva que inclina sobre seu colo um bico de águia, tem o pescoço sombreado de verde e os entornos da panturrilha delimitados por violeta; de perto, o colã é uma acrasia de lápis rosa; à distância, é coton esticado sobre uma perna que se enrijece.

Pintor algum, desde Delacroix, a quem estudou amplamente e que é seu verdadeiro mestre, compreendeu como Degas, o casamento e o adultério das cores; ninguém atualmente possui um desenho tão preciso e tão profuso, um viço de colorido tão delicado; não há quem tenha, numa arte diferente, o primor que os de Goncourt inserem em sua prosa; não há quem tenha assim fixado, num estilo deliberado e pessoal, a mais efêmera das sensações, a mais fugaz das sutilezas e nuances.

Uma questão pode se colocar agora. Quando o alto lugar que este pintor deveria ocupar na arte contemporânea será reconhecido? Quando se compreenderá que este artista é o maior que possuímos hoje na França? Não sou profeta, mas se o julgo pela inépcia das classes esclarecidas que, após terem por muito tempo aviltado Delacroix, sequer desconfiam que Baudelaire é o poeta de gênio do século XIX, que ele supera a quilômetros de distância todos os outros, inclusive Hugo, e que a obra-prima do romance moderno é a *Educação sentimental* de Gustave Flaubert – e todavia a literatura é pretensamente a arte mais acessível às massas! – posso acreditar que esta verdade que sou o único a escrever hoje

¹¹² A obra em questão é *Miss Lola au Cirque Fernando*.

em dia sobre Degas provavelmente só será reconhecida, tal que, num período ilimitado de anos.

Pode-se dizer, contudo, que uma mudança se produziu na atitude do público que dava as costas outrora às exposições dos intransigentes, sem levar em conta os esforços perdidos, os estragos do daltonismo e as outras afecções do olho, sem perceber que os casos patológicos não são risíveis, mas simplesmente interessantes de estudar. Agora percorre o público tranquilamente as salas, desconcertando-se e irritando-se ainda diante das obras cuja novidade o confunde, sem mesmo suspeitar o insondável abismo que separa o moderno tal que o concebem Degas e Caillebotte e aquele que fabricam os senhores Bastien-Lepage e Henri Gervex, mas, em suma, malgrado sua original estupidez, ele se detém, observa, espantado e um tanto pungido até, pela sinceridade que exalam essas obras.

Pode-se mesmo acrescentar hoje que o riso dos visitantes iria de preferência a certas telas desgarradas nesta exposição, a medíocres telas, nem impressionistas nem modernas; e desejo, nesse sentido, que o grupo se depure e varra mais que depressa esses frutos secos fugidos, não se sabe por quê, dos salões oficiais.

É preciso esperar também que ao mesmo tempo em que se efetua o distanciamento dos não-valores, novos talentos surjam e venham juntar-se ao grupo. Toda a vida moderna está por ser estudada ainda; penosamente uma ou outra dessas múltiplas faces têm sido percebidas e registradas. Tudo está por fazer: as pompas oficiais, os salões, os bailes, os recônditos da vida familiar, da vida artesã e burguesa, as lojas, os mercados, os restaurantes, os cafés, os balcões de bar, enfim, toda a humanidade, qualquer que seja a classe social a que pertença e qualquer que seja a função desempenhada, em casa, nos hospícios, nos cabarés¹¹³, no teatro, nos parques, nas ruas pobres ou nesses vastos bulevares cujos americanizados ares são o quadro imprescindível às necessidades de nossa época¹¹⁴.

¹¹³ No original “bastringues”. Escolha por “cabarés” a partir de “Bastringue: Bal de guinguette. Populaire. // guinguette: Nom qu’on donne aux cabarets des environs de Paris et d’autres villes, et où le peuple va boire et se réjouir les jours de fête” (LITRÉE *on-line*, ver bibliografia final). Em *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, cita-se outra aplicação do termo “bastringue” pelo autor em *Les Soeurs Vatar*: “[Une fille qui respecte sa parentelle] ne va pas au bal Grados, c’est une infamie que ce pince-cul-là!!! - Bastringue de la dernière catégorie” (CRESSOT, 1975, p.403).

¹¹⁴ Huysmans alude aqui às reformas levadas a cabo por Georges Haussmann sob o regime de Napoleão III. Sobre isto, ver *Les plaisirs et le jours: l’impressionnisme* (HERBERT, 1988), em que o autor, a partir de uma abordagem social do movimento, discorre sobre a “demolição da velha Paris” e a explosão industrial com todo o frisson da construção de pontes, estradas de ferro, avenidas, cafés e bulevares.

Depois, se alguns dos pintores que nos ocupam têm, aqui e ali, reproduzido vários dos episódios da existência contemporânea, que artista nos dará agora a imponente grandeza das cidades usineiras, seguirá a via aberta pelo alemão Menzel, entrando nas imensas ferrarias, nos saguões das estradas de ferro que Claude Monet já tentou, é verdade, pintar, mas sem conseguir libertar de suas incertas abreviações a colossal amplitude das locomotivas e das estações; que paisagista dará a ver a terrificante e grandiosa solenidade dos altos-fornos ardendo noite adentro, das gigantescas chaminés coroadas em seu topo de fogos pálidos?

Todo o trabalho do homem batalhando nas manufaturas, nas fábricas; toda essa febre moderna que apresenta a atividade da indústria, toda a magnificência das máquinas, isso está ainda por se pintar e será pintado desde que os modernistas realmente dignos deste nome consintam em não esmorecer e em não se mumificar na eterna reprodução de um mesmo tema.

L'Exposition des Indépendants en 1880 [Degas]

Je passe maintenant devant la molle et blanchâtre peinture de M^{me} Bracquemond, devant le portrait d'Edmond de Goncourt, exécuté par M. Bracquemond, un portrait traité à la Holbein, mais d'une dureté excessive dans les chairs surtout dont les pores sont des grains de marbre, un portrait intéressant toutefois par la saisie de l'artiste dans son intérieur, au milieu de ses collections d'oeuvres précieuses; et, négligeant une série d'eaux-fortes sur chine destinées à orner un service de table, curieuses, il est vrai, mais presque absolument tirées des albums d'Okou-Saï, je fais halte enfin dans la salle où rayonnent les Degas.

Je ne me rappelle pas avoir éprouvé une commotion pareille à celle que je ressentis, en 1876, la première fois que je me fus mis en face des oeuvres de ce maître. Pour moi qui n'avais jamais été attiré que vers les tableaux de l'école hollandaise où je trouvais la satisfaction de mes besoins de réalité et de vie intime, ce fut une véritable possession. Le moderne que je cherchais en vain dans les expositions de l'époque et qui ne perçait, çà et là, que par bribes, m'apparaissait tout d'un coup, entier. Dans une feuille de chou, cultivée par M. Bachelin-Deflorenne, la *Gazette des amateurs*, où je débute alors, j'écrivis ces lignes :

“M. Degas expose deux toiles représentant des danseuses de l'Opéra: trois femmes en jupes de tulle jaune se tiennent enlacées; au fond, le décor se soulève et laisse entrevoir les maillots roses du corps de ballet; ces trois femmes sont campées sur les hanches et sur leurs pointes avec une prodigieuse vérité.

“Point de charnures crémeuses et factices, mais de vraies chairs un peu défraîchies par la couche des pâtes et des poudres. C'est d'une réalité absolue et c'est vraiment beau. Je recommande également, dans le tableau qui surmonte celui-ci, le torse de la femme penchée en avant et deux dessins sur papier rose, où une ballerine vue de dos et une autre qui rattache son soulier, sont enlevées avec une souplesse et une vigueur peu communes.”

La joie que j'éprouvai, tout gamin, s'est depuis accrue à chacune des expositions où figurèrent les Degas.

Un peintre de la vie moderne était né, et un peintre qui ne dérivait de personne, qui ne ressemblait à aucun, qui apportait une saveur d'art toute nouvelle, des procédés d'exécution tout nouveaux. Blanchisseuses dans leurs boutiques, danseuses aux répétitions, chanteuses de café-concert, salles de théâtre, chevaux de course, portraits, marchands de coton en Amérique, femmes sortant du bain, effets de boudoirs et de loges, tous ces sujets si divers ont été traités par cet artiste qui est réputé cependant n'avoir jamais peint que des danseuses!

Cette année, les ballets dominent pourtant, et cet homme d'un tempérament si fin, d'un nervosisme si vibrant, dont l'oeil est si curieusement hanté et rempli par la figure humaine en mouvement dans la lumière factice du gaz ou dans le jour blafard des pièces éclairées par la triste lueur des cours, s'est surpassé, s'il est possible.

Voyez cet examen de danse, une danseuse pliée qui renoue un cordon et une autre, la tête sur l'estomac, qui bombe sous une crinière rousse un nez busqué. Près d'elles, une camarade en tenue de ville, au type populacier, aux joues criblées de son, à la tignasse refoulée sous un caloquet hérissé de plumes rouges, et une mère quelconque, en bonnet, en châle à ramages, une trogne de vieille concierge, causent pendant les intermèdes. Quelle vérité! quelle vie! comme toutes ces figures sont dans l'air, comme la lumière baigne justement la scène, comme l'expression de ces physionomies, l'ennui d'un travail mécanique pénible, le regard scrutant de la mère dont les espoirs s'aiguisent quand le corps de sa fille se décarcasse, l'indifférence des camarades pour des lassitudes qu'elles connaissent, sont accusés, notés avec une perspicacité d'analyste tout à la fois cruel et subtil.

Un autre de ses tableaux est lugubre. Dans l'immense pièce où l'on s'exerce, une femme gît, la mâchoire dans ses poings, une statue de l'embêtement et de la fatigue, pendant qu'une camarade, les jupes de derrière bouffant sur le dossier de la chaise où elle est assise, regarde, abêtie, les groupes qui s'ébattent, au son d'un violon maigre.

Mais les voici maintenant qui reprennent leurs dislocations de clowns. Le repos est fini, la musique regrince, la torture des membres recommence et, dans ces tableaux où les personnages sont souvent coupés par le cadre, comme dans certaines images japonaises, les exercices s'accélèrent, les jambes se dressent en cadence, les mains se cramponnent aux barres qui courent le long de la salle, tandis que la pointe des souliers bat frénétiquement le plancher et que les lèvres sourient, automatiques. L'illusion devient si complète, quand l'oeil

se fixe sur ces sauteuses, que toutes s'animent et pantellent, que les cris de la maîtresse semblent s'entendre, perçant l'aigre vacarme de la pochette : "Avancez les talons, rentrez les hanches, soutenez les poignets, cassez-vous", alors qu'à ce dernier commandement, le grand développé s'opère, que le pied surélevé, emportant le bouillon des jupes, s'appuie, crispé, sur la plus haute barre.

Puis, la métamorphose s'est accomplie. Les girafes qui ne pouvaient se rompre, les éléphantines dont les charnières refusaient de plier, sont maintenant assouplies et brisées. Le temps d'apprentissage est terminé et les voilà qui paraissent, en public, sur la scène, qui pirouettent, voltigent, avancent et reculent sur les pointes, dans des coups de gaz, dans des jets de lumière électrique, et ici encore, M. Degas, en attendant qu'elles deviennent ouvreuses, chiromanciennes ou marcheuses, les pique, toutes vives, devant la rampe, les attrape à la volée pendant qu'elles bondissent ou font la révérence des deux côtés, envoyant avec les mains des baisers au public.

L'observation est tellement précise que, dans ces séries de filles, un physiologiste pourrait faire une curieuse étude de l'organisme de chacune d'elles. Ici, l'hommasse qui se dégrossit et dont les couleurs tombent sous le misérable régime du fromage d'Italie et du litre à douze ; là les anémies originelles, les déplorables lymphes des filles couchées dans les soupentes, éreintées par les exercices du métier, épuisées par de précoces pratiques, avant l'âge ; là encore les filles nerveuses, sèches, dont les muscles saillent sous le maillot, de vraies biquettes construites pour sauter, de vraies danseuses, aux ressorts d'acier, aux jarrets de fer.

Et combien sont charmantes, parmi elles, charmantes d'une beauté spéciale, faite de salauderie populacière et de grâce ! Combien sont ravissantes, presque divines, parmi ces petits souillons qui repassent ou portent du linge, parmi ces chanteuses qui bâillent, en gants noirs, parmi ces saltimbanques qui s'élèvent dans le ciel d'un cirque !

Puis, quelle étude des effets de la lumière ! – je signale à ce point de vue, une loge, au pastel, une loge vide touchant à la scène, avec le rouge cerise d'un écran à moitié levé et le fond purpurin plus sombre du papier de tenture ; un profil de femme se penche, au balcon, au-dessus, regardant les cabots qui jappent ; le ton des joues chauffées par la chaleur de la salle, du sang monté aux pommettes, dont l'incarnat, ardent aux oreilles encore, s'atténue aux tempes, est d'une singulière exactitude dans le coup de lumière qui les frappe.

L'exposition de M. Degas comprend, cette année, une dizaine de pièces; j'en ai cité déjà plusieurs, je désignerai encore deux superbes dessins, dont une tête de femme qui serait absolument digne de figurer près des dessins de l'école française, au Louvre, et je vais m'arrêter, pendant quelques minutes, devant le portrait du regretté Duranty.

Il va sans dire que M. Degas a évité les fonds imbéciles chers aux peintres, les rideaux écarlates, vert olive, bleu aimable, ou les taches lie de vin, vert brun et gris de cendre, qui sont de monstrueux accrocs à la vérité, car enfin il faudrait pourtant peindre la personne qu'on portait chez elle, dans la rue, dans un cadre réel, partout, excepté au milieu d'une couche polie de couleurs vides.

M. Duranty est là, au milieu de ses estampes et de ses livres, assis devant sa table, et ses doigts effilés et nerveux, son oeil acéré et railleur, sa mine fouilleuse et aiguë, son pincé de comique anglais, son petit rire sec dans le tuyau de sa pipe, repassent devant moi à la vue de cette toile où le caractère de ce curieux analyste est si bien rendu.

Il est difficile avec une plume de donner même une très vague idée de la peinture de M. Degas; elle ne peut avoir son équivalent qu'en littérature; si une comparaison entre ces deux arts était possible, je dirais que l'exécution de M. Degas me rappelle, à bien des points de vue, l'exécution littéraire des frères de Goncourt.

Ils auront été, les uns et les autres, les artistes les plus raffinés et les plus exquis du siècle.

De même que pour rendre visible, presque palpable, l'extérieur de la bête humaine, dans le milieu où elle s'agit, pour démonter le mécanisme de ses passions, expliquer les marches et les relais de ses pensées, l'aberration de ses dévouements, la naturelle éclosion de ses vices, pour exprimer la plus fugitive de ses sensations, Jules et Edmond de Goncourt ont dû forger un incisif et puissant outil, créer une palette neuve des tons, un vocabulaire original, une nouvelle langue; de même, pour exprimer la vision des êtres et des choses dans l'atmosphère qui leur est propre, pour montrer les mouvements, les postures, les gestes, les jeux de la physionomie, les différents aspects des traits et des toilettes selon les affaiblissements ou les exaltations des lumières, pour traduire des effets incompris ou jugés impossibles à peindre jusqu'alors, M. Degas a dû se fabriquer un instrument tout à la fois ténu et large, flexible et ferme.

Lui aussi a dû emprunter à tous les vocabulaires de la peinture, combiner les divers éléments de l'essence et de l'huile, de l'aquarelle et du pastel, de la détrempe et de la gouache, forger des néologismes de couleurs, briser l'ordonnance acceptée des sujets.

Peinture audacieuse et singulière s'attaquant à l'impondérable, au souffle qui soulève la gaze sur les maillots, au vent qui monte des entrechats et feuillette les tulles superposés des jupes, peinture savante et simple pourtant, s'attachant aux poses les plus compliquées et les plus hardies du corps, aux travaux et aux détentes des muscles, aux effets les plus imprévus de la perspective, osant, pour donner l'exacte sensation de l'oeil qui suit miss Lola, grimant à la force des dents jusqu'aux combles de la salle Fernando, faire pencher tout d'un côté le plafond du cirque!

Puis quelle définitive désertion de tous les procédés de relief et d'ombre, de toutes les vieilles impostures de tons cherchés sur la palette, de tous les escamotages enseignés depuis des siècles! Quelle nouvelle application depuis Delacroix du mélange optique, c'est-à-dire du ton absent de la palette, et obtenu sur la toile par le rapprochement des deux autres.

Ici, dans le portrait de Duranty, des plaques de rose presque vif sur le front, du vert dans la barbe, du bleu sur le velours du collet d'habit; les doigts sont faits avec du jaune bordé de violet d'évêque. De près, c'est un sabrage, une hachure de couleurs qui se martèlent, se brisent, semblent s'empiéter; à quelques pas, tout cela s'harmonise et se fond en ton précis de chair, de chair qui palpite, qui vit, comme personne, en France, maintenant ne sait plus en faire.

Il en est de même pour ses danseuses. Celle dont j'ai parlé plus haut, la rousse qui penche sur sa gorge un bec d'aigle, a le cou ombré par du vert et les tournants du mollet cernés par du violet; de près, le maillot est un écrasis de crayon rose; à distance, c'est du coton tendu sur une jambe qui muscle.

Aucun peintre, depuis Delacroix qu'il a étudié longuement et qui est son véritable maître, n'a compris, comme M. Degas, le mariage et l'adultère des couleurs; aucun actuellement n'a un dessin aussi précis, et aussi large, une fleur de coloris aussi délicate; aucun n'a, dans un art différent l'exqu Coast mettent dans leur prose; aucun n'a ainsi fixé, dans un style délibéré et personnel, la plus éphémère des sensations, la plus fugace des finesses et des nuances.

Une question peut se poser maintenant. Quand la haute place que ce peintre devrait occuper dans l'art contemporain sera-t-elle reconnue? Quand comprendra-t-on que cet artiste est le plus grand que nous possédions aujourd'hui en France? Je ne suis pas prophète, mais si j'en juge par l'ineptie des classes éclairées qui, après avoir longtemps honni Delacroix, ne se doutent pas encore que Baudelaire est le poète de génie du XIX^e siècle, qu'il domine de cent pieds tous les autres, y compris Hugo, et que le chef-d'oeuvre du roman moderne est *l'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, – et pourtant la littérature est soi-disant l'art le plus accessible aux masses! – je puis croire que cette vérité que je suis le seul à écrire aujourd'hui sur M. Degas ne sera probablement reconnue telle que dans une période illimitée d'années.

On peut dire cependant qu'un changement s'est produit dans l'attitude du public qui se tordait jadis aux expositions des intransigeants, sans tenir compte des efforts ratés, des ravages du daltonisme et des autres affections de l'oeil, sans s'apercevoir que les cas pathologiques ne sont pas risibles, mais simplement intéressants à étudier. Maintenant il parcourt paisiblement les salles, s'effarant et s'irritant encore devant des oeuvres dont la nouveauté le déroute, ne soupçonnant même pas l'insondable abîme qui sépare le moderne tel que le conçoivent M. Degas et M. Caillebotte et celui que fabriquent MM. Bastien-Lepage et Henri Gervex, mais en somme, malgré son originelle bêtise, il s'arrête, regarde, étonné et poigné quand même un peu par la sincérité que ces oeuvres dégagent.

On peut même ajouter aujourd'hui que le rire des visiteurs irait de préférence à certaines toiles égarées dans cette exposition, à de médiocres toiles ni impressionnistes, ni modernes; et je souhaite, à ce propos, que le groupe se dépure et balaye au plus vite ces fruits secs échappés, on ne sait pourquoi, des salons officiels.

Il faut bien espérer aussi qu'en même temps que s'effectuera l'éloignement des non-valeurs, de nouveaux talents surgiront et viendront se joindre au groupe. Toute la vie moderne est à étudier encore; c'est à peine si quelques-unes de ses multiples faces ont été aperçues et notées. Tout est à faire: les galas officiels, les salons, les bals, les coins de la vie familière, de la vie artisanale et bourgeoise, les magasins, les marchés, les restaurants, les cafés, les zincs, enfin, toute l'humanité, à quelque classe de la société qu'elle appartienne et quelque fonction qu'elle remplisse, chez elle, dans les hospices, dans les bastringues, au théâtre, dans les squares, dans les rues pauvres ou dans ces vastes boulevards dont les américaines allures sont le cadre nécessaire aux besoins de notre époque.

Puis, si quelques-uns des peintres qui nous occupent ont, çà et là, reproduit plusieurs des épisodes de l'existence contemporaine, quel artiste rendra maintenant l'imposante grandeur des villes usinières, suivra la voie ouverte par l'Allemand Menzel, en entrant dans les immenses forges, dans les halls de chemin de fer que M. Claude Monet a déjà tenté, il est vrai, de peindre, mais sans parvenir à dégager de ses incertaines abréviations la colossale ampleur des locomotives et des gares; quel paysagiste rendra la terrifiante et grandiose solennité des hauts fourneaux flambant dans la nuit, des gigantesques cheminées, couronnées à leur sommet de feux pâles?

Tout le travail de l'homme tâchant dans les manufactures, dans les fabriques; toute cette fièvre moderne que présente l'activité de l'industrie, toute la magnificence des machines, cela est encore à peindre et sera peint pourvu que les modernistes vraiment dignes de ce nom consentent à ne pas s'amoindrir et à ne pas se momifier dans l'éternelle reproduction d'un même sujet.



Les Foins,
Jules Bastien-Lepage
1877
Óleo sobre tela, 160x195cm
Paris, Orsay

Jeanne d'Arc, Lepage. Óleo sobre tela. 254x279cm. New York,
Metropolitan Museum of Art.



SALÃO OFICIAL EM 1880_APRESENTAÇÃO

O Salão oficial de 1880 foi aberto em primeiro de maio no Palais de l'Industrie (Champs-Élysées). O conjunto das crônicas reunidas em *L'Art moderne* (1883) havia sido antes publicado seriadamente em *La Réforme littéraire*, sob o título “Le Salon de 1880”, entre 15 de maio e primeiro de julho de 1880: cap. I, 15 mai; cap.II, 1 jun; cap. III, 15 jun; cap. IV, 1 jul. Depois disso, foi retomado, com pequenas alterações, em *L'Art moderne*.

Traduzo a seguir os capítulos I e II da série de artigos, fazendo-o com base na segunda edição de *L'Art moderne* (Paris: Stock Editeur, 1903, p.143-160). No primeiro texto veremos a acentuação dos ataques ao júri e Huysmans zombará já da pintura de história, comentando-a de maneira cômica, ridicularizando-a. No segundo, contraporá aos rotineiros pintores de história a obra de Gustave Moreau, que revisita mitos e momentos de outros tempos, mas ressignificando-os de uma maneira muito própria.

Salão oficial em 1880

I

Lamento pelos infelizes pintores que não estão nem livres do júri de admissão nem *hors-concours*¹¹⁵. Tem-se empilhado suas telas ao acaso, de qualquer jeito, umas sobre as outras, nas salas de refugio e depósitos do fundo, a tais alturas que seria preciso um telescópio para encontrá-las. Por outro lado, todos os medalhões¹¹⁶ compartilharam os bons lugares; espalham-se descaradamente sobre os cimácios, formando algo como pequenos salões isolados, recepções de velhas viúvas afortunadas no meio desse entreposto onde, na renitente estupidez dos expositores, algumas obras brilham, a raros intervalos, testemunhando que um verdadeiro artista existe, destinado a ser, durante anos ainda, execrado pelos particulares que dirigem a pintura na França.

Não quero recriminar nem atacar a administração cujos pueris regulamentos conduziram a tal estado de coisas. Não obstante, devo dizê-lo, pois este grito está em todas as bocas: jamais tamanha incompetência e tamanha incapacidade administrativa se viram tão gloriosamente alinhadas, jamais. O Salão de 1880 é um tumulto, uma barafunda, um caos completo, agravados ainda pelos incomparáveis disparates da nova classificação. Sob pretexto de democracia, tem-se fustigado os desconhecidos e os pobres. Tal é a inovação consentida pelo senhor Turquet¹¹⁷.

Mas deixemos isto, os pintores também quase não merecem que os apoiemos. Eles imploram constantemente a ajuda e supervisão do Estado em vez de o mandarem a todos os diabos, de rejeitarem essas criancices a que chamam menções e medalhas, de experimentarem, enfim, o caminhar com as próprias pernas. Que se livrem disso, afinal, como puderem! Mas não é assunto meu; vou me limitar a examinar simplesmente as obras.

¹¹⁵ Em vez de recorrer a aproximativos em português tais como “fora de competição” ou “fora de questão”, que soam estranho, preferi manter o termo francês já incorporado à fala cotidiana e a diversos dicionários vernáculos. “Nem livres do júri ... nem *hors-concours*” pode parecer redundante, mas Huysmans refere-se primeiramente aos que mesmo estando sob julgamento têm já garantida a simpatia dos jurados.

¹¹⁶ No original “gros bonnets”, o mesmo que “personagens importantes”, “figurões” (cf. CNRTL).

¹¹⁷ Edmond-Henri Turquet (1836-1914): figura atuante no cenário político francês da época. Além de ter sido deputado de Aisne entre 1876 e 1889, em diversas ocasiões teve altos cargos de confiança em secretarias governamentais ligadas às Belas Artes entre os anos de 1879 e 1886. Em 1880, além de deputado de Aisne, ocupa o cargo de sub-Secretário para a instrução pública e de Belas Artes.

É bastante difícil, dada a espantosa desordem que reina nas salas, de se fazer uma ideia mais precisa de seu conjunto. À primeira vista, parece constituir uma loja de acessórios, uma filial do Museu de Luxemburgo, um armazém onde todas as presunçosas misérias das escolas se amontoam.

Cinquenta quadros ou menos merecem nossa atenção. De escolha própria, no meio desse imenso pandemônio de telas, também os refrãos¹¹⁸ costumeiros eu os deixaria de lado. Qual a vantagem, afinal, em recolher esses milhares de emblemas que dão continuidade, sem cessar, a todas as ladainhas, todas os ramerrões ancorados nos cérebros de nossos desbastadores, de pais a filhos, de alunos a alunos, desde séculos?

Ó não! A mediocridade age, desta vez, com um tanto mais de fúria. Os mesmos pintores refazem, com o mesmo procedimento, suas obras do ano passado. Aqui estão os Fortunystas¹¹⁹, os Casanova, Gay e outros que recomeçam, sem acréscimo de talento, seus bonecos trajados de cores vistosas, colados sem ar em lambris dourados ou em jardins que avançam em desordem, do fundo do quadro, ao primeiro plano; logo ali estão os pintores de gênero, os vaudevilistas da arte, os Loustaunau, os Lobreichon, todos os industriais da butique a treze!¹²⁰ Em toda parte, eis os alunos de Cabanel e Bouguereau, que igualam, se é que não ultrapassam, em nulidade, seus deploráveis mestres. Acrescentemos ainda as virgens e as nudezas dos pintores de história, as Charlotte Corday e os Marat¹²¹, que afluem, uns mais cômicos que os outros, este ano, e teremos o resumo quase exato dos objetos expostos, em 1880, no bazar oficial de vendas.

¹¹⁸ Opção por “refrões” baseada no sentido de lugar comum encontrado em: “*Ponts-neufs*, n.m. Chanson populaire sur un air fort connu, ainsi nommée parce qu’elle se chantait et se débitait sur le Pont-Neuf de Paris. Chanter un pont-neuf. Il sait tous les ponts-neufs qui courent les rues. Figurément, il signifie Rengaine, lieu commun” (CNRTL).

¹¹⁹ O mesmo que “discipulos de Fortuny”, de acordo com *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans: contribution à l’Histoire de la Langue Française pendant le dernier quart du XIXe siècle* (CRESSOT, 1938, p.251). Mariano Fortuny y Carbo (ou Fortuny y Marsal, 1838-74): pintor espanhol que desenvolveu suas atividades principalmente em Roma. Apesar do alto valor de mercado de suas obras, sobretudo pinturas anedóticas, atacavam-nas por serem superficiais.

¹²⁰ Tradução literal de “boutique à treize”, baseando-me em: “Populairement, la boutique à treize, boutique ambulante, ou petit bazar où l’on vend divers objets de peu de valeur cotés au même prix, et souvent à sept ou treize sous. Bien qu’on n’eût trouvé sur sa personne ou dans son bagage que des miroirs à deux sous, des images d’Épinal, de la sucrerie commune et tout un stock de fanfreluches et de bimbeloteries de la boutique à treize. (Pr. DEVIELLE, *l’Événement*, 7 nov. 1874)” (CNRTL).

¹²¹ Huysmans zomba da repetição temática da pintura histórica, no caso referindo-se ao célebre assassinato do revolucionário radical Jean-Paul Marat (1743-1793) por Charlotte Corday (1768-1793). Retratando este episódio, certamente a obra mais conhecida é *A morte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David (1748-1825), pintor oficial de Napoleão.

Resta-nos procurar agora as poucas obras de talento perdidas, a maior parte, nas alturas, sob o céu de musselina do teto.

Certamente não é no vestíbulo que as descobriremos. Ali estão penduradas as telas pintaroladas sob encomenda, sem dúvida; dentre outras, uma *Martyre*¹²², de Becker, grosseiramente jogada embaixo das escadas por algum boçal, uma pintura fraca sob sua aparente energia, mas não tão grotesca ao menos quanto esse retrato do mesmo pintor, representando o *Général de Gallifet*, tal que um bufão de fardas, à frente de um fundo sombrio.

A sala quadrada está ocupada, todo um lado, por um imenso cenário de papel de parede, a *Bataille de Gründwald*. O amálgama mais inusitado que se poderia sonhar. Parece algum cromo¹²³ mal-acabado em que os laranjas embaralharam-se com os vermelhos e os amarelos com os azuis; sucedem-se as cores mais violentas e estridentes, montando umas sobre as outras, engolindo as figuras, que vão desaparecendo nesta cacofonia de tons. Resumindo: um amontoado de fulares crus, uma pilha de tecidos e brasões lançados desordenadamente aos montes por toda parte; nada vive nesta tela. Matejko¹²⁴ põe a perder em vão as bisnagas e tubos de tintas caras.

No quadro logo em frente a essa batalha estende-se a *Grève des mineurs*, de Roll. Este é um daqueles artistas nos quais precisamos nos deter, pois sua obra denota um temperamento. Roll expôs, em 1879, uma *Ronde de Bacchantes*, turbulenta e ousada¹²⁵; este ano, oferece-nos uma tela moderna plena de qualidades e defeitos, mas uma tela dele próprio e bem à sua maneira, o que é, sem sombra de dúvida, o maior elogio que eu lhe poderia fazer. Na busca por seu caminho, esse pintor se livrou das memórias obsessivas que o perseguiram na *Inondation* e em suas *Bacchantes*. Desse ponto de vista, ele está em progresso ainda.

Assim está posta sua greve: homens e mulheres amontoados; à esquerda, perto das lúgubres construções de tijolos das carvoarias, a tropa chegando; à direita, um soldado apeou do cavalo e laça um mineiro, ao passo que outro, montado, perfila sua alta silhueta sob um

¹²² *Martyre chrétienne e Portrait du general marquis de Gallifet, commandant le 9^e corps d'armée.*

¹²³ “chromo” no original. Remete às *chromolithographies* (cromolitografias) muito populares no XIX. O termo é pejorativo quando se refere a uma obra de arte.

¹²⁴ Jan Matejko (1838-1893): pintor polonês nascido em Cracóvia, conhecido por pintar cenas históricas polonesas, das quais sua *Bataille de Gründwald* (1877).

¹²⁵ *La Fête de Silène.*

céu lúgubre. A cena está habilmente arranjada. Uma mulher situada, em meio aos homens, perto de uma carroça, os braços erguidos, segura apertado a criança que carrega, e observa, apavorada, estupefata pela miséria, compreendendo que aos sofrimentos cotidianos outro mais terrível vai se ajuntar: a prisão do marido, seu ganha pão¹²⁶. Apenas uma figura me estraga esse quadro, a do mineiro melodramático sentado no carvão, a cabeça sobre os punhos. Roll havia evitado a ênfase humanitária em que eu temia, com tal tema, vê-lo afundar-se; seus soldados, realizando tranquilamente a néscia tarefa a eles confiada, estavam excelentes; por que diabo é que se deveria ter assim sacrificado às necessidades da cena, alocando esse inútil carvoeiro, em cartaz, em destaque, no primeiro plano?

Sob esta reserva, e apesar do desenho um tanto apático em alguns momentos, a *Grève* de Roll é valorosa. Ele ousou pintar, sem cold-cream e extrato de cereja¹²⁷, a gente pobre. Ouvirá dizer de si que realiza uma pintura “ordinária” e que lhe falta bom gosto. Ficará orgulhoso, espero, por ser julgado assim estupidamente.

Em contrapartida, o senhor Bastien-Lepage pode ficar bem seguro de que tais ataques não se aplicarão à sua pintura. A eterna modelo¹²⁸ que lhe serve para representar, sob a aparência de uma mulher, suas colheitas de *Pommes de terre* e seus *Foins*¹²⁹, surpreendentemente, está em pé este ano. Sou grato a Lepage por ter, gentilmente, ao menos desta vez, variado a pose. A roupa de sua Jeanne D’Arc¹³⁰ é a mesma que usa para vestir suas falsas camponesas. Não são os autênticos trapos das miseráveis, mas sim agradáveis farrapos fabricados por algum figurinista de teatro. Grévin¹³¹ até acrescentou, para a ocasião, toda sorte de afetações, cordões graciosamente esticados, franjas descosidas mas cuidadosamente ornadas, toda a velharia dos badulaques utilizados por Mignon¹³² quando entra em cena.

¹²⁶ No original “bête à pain”. Trata-se de expressão familiar cuja definição seria, segundo Cressot, simplesmente “l’homme – dans l’argot du peuple” (1975, p.375), por conta de sua função de provedor. A acepção de “mari trompé” (CNRTL) não parece convir neste caso.

¹²⁷ “cold cream” (sem itálico no original): creme hidratante para a pele; quanto ao “jus de cerise”, o extrato de cereja é um conhecido antioxidante que, pela eliminação de toxinas e impurezas, ajuda no rejuvenescimento da pele. Ou seja, para Huysmans, a obra de Roll tem o mérito de não mascarar a pobreza, mas pintá-la tal como é vista.

¹²⁸ Diz-se que a sobrinha do pintor, Marie-Adèle Robert teria sido a modelo feminina para *Foins*, *Récolte* e *Jeanne d’Arc*. Ver em HUYSMANS, 2008, p.136 a nota de Jérôme Picon.

¹²⁹ Referência às obras *Récolte des pommes de terre* e *Les Foins* (ambas de 1877) do acadêmico Jules Bastien-Lepage (1848-1884).

¹³⁰ *Jeanne d’Arc*, 1879.

¹³¹ Alfred Grévin (1827-1892): escultor, caricaturista, desenhista e criador de figurinos de teatro.

¹³² Muito provavelmente alguma atriz da época.

Assim paramentada, Jeanne se sustém, sonolenta, os olhos para o céu, esticando um braço e abrindo a mão por entre cujos dedos passa, graças a uma dessas espirituosas fantasias caras aos pintores, a folha cuidadosamente lustrada de uma pequena árvore.

Por uma ilusão de ótica sem dúvida observada em doenças mentais, essa atriz vê as figuras que estão às suas costas, três vagas figuras, uma delas, armada da cabeça aos pés e segurando uma espada, e as duas outras, envoltas em longas camisolas e encimadas por esses pequenos arcos de cobre que o dicionário de termos técnicos chama, acredito, halos ou auréolas.

Tal é a medíocre composição dessa tela, mas o que é pior, todo mundo ali está sufocado; a carência de perspectiva comum ao pintor acentuou-se ainda mais. Os planos encavalam-se uns sobre os outros; as aparições, canhestramente pintadas, não voam no ar, elas pendem como letreiros de albergue no teto da casa contígua, e sacodem ao vento presas aos paus; enfim, a execução forçada de Lepage continua, com a mesma habilidade do operário que traça a letra num só movimento¹³³. Todas essas florzinhas selecionadas, uma a uma, são pintadas, cada haste e cada risco, por uma senhorita que conhece as receitas dos pré-rafaelistas; seus cardos¹³⁴ decorativos são, aliás, seguindo suas previsões, muito admirados pelo grosso da multidão.

Talvez seja hora de dizer a verdade: a *Jeanne d'Arc*, assim como os outros quadros de Lepage, é obra de um ladino que se lança a falso naturalismo para agradar certa categoria do público e enfeita essa aparência de verdade com todo tipo de insipidez imaginável a fim de adular os demais visitantes. Tal misto de eficaz fanfarronice com velha rotina nada tem a ver com a arte sincera que apreciamos.

E poderia dizer o mesmo de Gervex. Ele escolheu um tema sensacionalista para dar um grande golpe. Enganou-se completamente, visto que em razão da assombrosa banalidade, sua obra passará despercebida. É triste dizer, Gervex, que se tornou, assim como Lepage, um falso moderno, já teve seu tempo de certa tenacidade; em suma, não obstante a covardia adquirida de Cabanel, ele tinha talento¹³⁵. Onde está? O garoto com a bola, exibido

¹³³ Quanto ao verbo: “Filer: dessiner, peindre un filet; tracer un trait. ‘Peintre en bâtiments, il [Gautruche] faisait la lettre. Il était le seul, l’unique homme à Paris qui (...) filât la majuscule à main levée’ (Goncourt, G. Lacerteux, 1864, p. 205)” (CNRTL). Portanto, “operário” aqui equivale a pintor de letras.

¹³⁴ Espécie de planta, de folhas espinhentas ou ásperas.

¹³⁵ Henri Gervex (1852-1929). Num artigo publicado em *L'Artiste* (Bruxelas, 1878), Huysmans chegou a defender a obra *Rolla* de Gervex contra as acusações que esta sofrera de baixeza e imoralidade, afirmando que

sobre uma rampa, este ano, foi pintado por Monsieur Tout-le-monde¹³⁶; poderia ser assinado pelo mais desprezível dos assistentes que trabalham pelas salas. A punição do embuste sonhado por Gervex não demorou a chegar.

tal pintura suscitara-lhe lembranças do poeta Baudelaire; entretanto, segundo o autor, o artista, posteriormente, teria se deixado levar pela onda acadêmica.

¹³⁶ “Monsieur Tout-le-monde”, literalmente “Sr. Todo-mundo”, equivalente a “um qualquer”; popularmente, algo próximo ao “Zé Ninguém” do português.

Le Salon officiel en 1880

I

Je plains les malheureux peintres qui ne sont ni exempts du jury d'admission, ni hors concours. On a empilé leurs toiles, au hasard, pêle-mêle, les unes au-dessus des autres, dans les salles de rebut et les dépotoirs du fond, à de telles hauteurs qu'il faudrait un télescope pour les découvrir. En revanche, tous les gros bonnets se sont partagé les bonnes places; ils s'étalent impudemment sur les cimaises, formant comme des petits salons isolés, des réceptions de vieilles douairières, au milieu de cette halle où, dans l'impénitente sottise des exposants, quelques oeuvres rayonnent, à de rares intervalles, témoignant qu'un véritable artiste existe, destiné à être, pendant des années encore, honni par les particuliers qui dirigent la peinture en France.

Je ne veux ni récriminer, ni attaquer l'administration dont les puérils règlements ont amené cet état de choses; mais pourtant, je dois bien le dire, car ce cri est dans toutes les bouches, jamais pareille impéritie, jamais pareille incapacité administratives ne s'étaient aussi glorieusement étalées. Le Salon de 1880, c'est une pétaudière, un fouillis, un tohu-bohu, aggravés encore par les incomparables maladresses du nouveau classement. Sous prétexte de démocratie, on a assommé les inconnus et les pauvres. Telle est l'innovation consentie par M. Turquet.

Mais laissons cela; aussi bien les peintres ne méritent guère qu'on les soutienne. Ils implorent constamment l'aide et le contrôle de l'état, au lieu de l'envoyer à tous les diables, de repousser ces enfantillages qu'on appelle les mentions et les médailles, de tâcher enfin de marcher sur leurs jambes. Qu'ils s'en tirent, après tout, comme ils pourront! Ce n'est pas mon affaire; je vais me borner à examiner simplement leurs oeuvres.

Il est assez difficile, étant donné l'étonnant désordre qui règne dans les salles, de se faire une idée bien nette de leur ensemble. Cela paraît de prime abord, constituer un magasin d'accessoires, une succursale du Musée du Luxembourg, une remise où toutes les prétentieuses pauvretés des écoles s'entassent.

Cinquante tableaux à peine méritent qu'on les regarde. Aussi négligerai-je, à dessein, dans cet immense chaos de toiles, les ponts-neufs coutumiers. A quoi bon, en effet, ramasser ces milliers d'enseignes qui continuent avec persistance tous les ressassages, toutes

les routines, ancrés dans les pauvres cervelles de nos praticiens, de pères en fils et d'élèves en élèves, depuis des siècles?

Hélas! la médiocrité fonctionne, cette fois, avec plus de rage encore. Les mêmes peintres refont, avec le même procédé, leurs oeuvres de l'an dernier. Ici, ce sont les Fortunystes, les Casanova, Gay et autres, qui recommencent, sans plus de talent, leurs petits bonshommes habillés de couleurs voyantes, collés sans air sur des lambris dorés, ou sur des jardins qui s'avancent en désordre, du fond du tableau, au premier plan; là ce sont les peintres de genre, les vaudevillistes de l'art, les Loustaunau, les Lobrichon, tous les industriels de la boutique à treize! Partout ce sont les élèves de Cabanel et de Bouguereau, qui égalent, s'ils ne dépassent, en nullité, leurs déplorables maîtres. Ajoutons-y encore les vierges et les nudités des peintres d'histoire, les Charlotte Corday et les Marat qui abondent, plus comiques les uns que les autres, cette année, et nous aurons le résumé presque exact des objets exposés, en 1880, dans le bazar officiel des ventes.

Il nous reste à chercher maintenant les quelques oeuvres de talent égarées, pour la plupart, dans les hauteurs, sous le ciel de mousseline du plafond.

Ce ne sera certes pas dans le vestibule que nous les dénicherons; là sont accrochées des toiles brossées sur commande, sans doute; entre autres une *Martyre*, de M. Becker, impoliment jetée en bas des escaliers par des malotrus, une peinture grêle sous son apparente énergie, mais pas grotesque du moins comme ce portrait du même peintre représentant le *Général de Galliffet*, campé en rodomont, sur un fond sombre.

La salle carrée est occupée, de tout un côté, par un immense décor de papier peint, la *Bataille de Gründwald*. C'est le méli-mélo le plus extraordinaire que l'on puisse rêver. Cela ressemble à une chromo mal venue où les oranges se seraient mêlés aux rouges et les jaunes aux bleus. Les couleurs les plus violentes et les plus criardes se succèdent, montant les unes sur les autres, mangeant les figures qui disparaissent dans cette cacophonie des tons. C'est, en résumé, un déballage de foulards crus, un tas d'étoffes et d'armes jetées à foison partout, sans ordre; rien ne vit dans cette toile. M. Matejko crève en pure perte les vessies et les tubes des couleurs chères.

Sur le panneau qui fait face à cette bataille, s'étend la *Grève des mineurs*, de M. Roll. Cet artiste est un de ceux auxquels il faut qu'on s'intéresse, car son oeuvre dénote un tempérament. M. Roll a exposé, en 1879, une *Ronde de Bacchantes*, turbulente et hardie; cette

année, il nous donne une toile moderne pleine de qualités et de défauts, mais une toile qui est de lui et bien à lui: ce qui est, à coup sûr, le plus bel éloge que j'en puisse faire. Tout en cherchant sa voie, ce peintre s'est dégagé des souvenirs obsédants qui le hantaient dans son *Inondation* et dans ses *Bacchantes*. A ce point de vue, il est en progrès encore.

Sa grève est ainsi posée: des hommes et des femmes sont là, en tas; à gauche, près des lugubres bâtiments en brique des charbonnages, la troupe arrive; à droite, un gendarme a mis pied à terre et garrotte un mineur, tandis qu'un autre gendarme, à cheval, profile sa haute silhouette sur un ciel lugubre. La scène est habilement agencée. Une femme placée, au milieu des hommes, près d'une charrette, les bras en l'air, tient un enfant serré sur elle et regarde, effarée, abrutie par la misère, comprenant qu'aux détresses quotidiennes une plus terrible va s'ajouter: l'arrestation de son mari, de sa bête à pain. Une seule figure me gêne ce tableau, celle du mineur mélodramatique, assis, dans le charbon, la tête sur ses poings. M. Roll avait évité l'emphase humanitaire où je craignais avec un tel sujet de le voir sombrer, ses gendarmes, accomplissant tranquillement l'inintelligente tâche qui leur est confiée, étaient excellents; pourquoi diable faut-il qu'il ait sacrifié aux besoins de la scène, en posant cet inutile charbonnier, sur l'affiche, en vedette, au premier plan?

Sous cette réserve et, en dépit d'un dessin un peu mou parfois, la *Grève* de Roll est brave. Il a osé peindre, sans cold-cream et sans jus de cerise, de pauvres gens. Il va s'entendre dire qu'il fait de la peinture "canaille" et qu'il manque de goût. Il sera fier, je l'espère, d'être jugé, bêtement, ainsi.

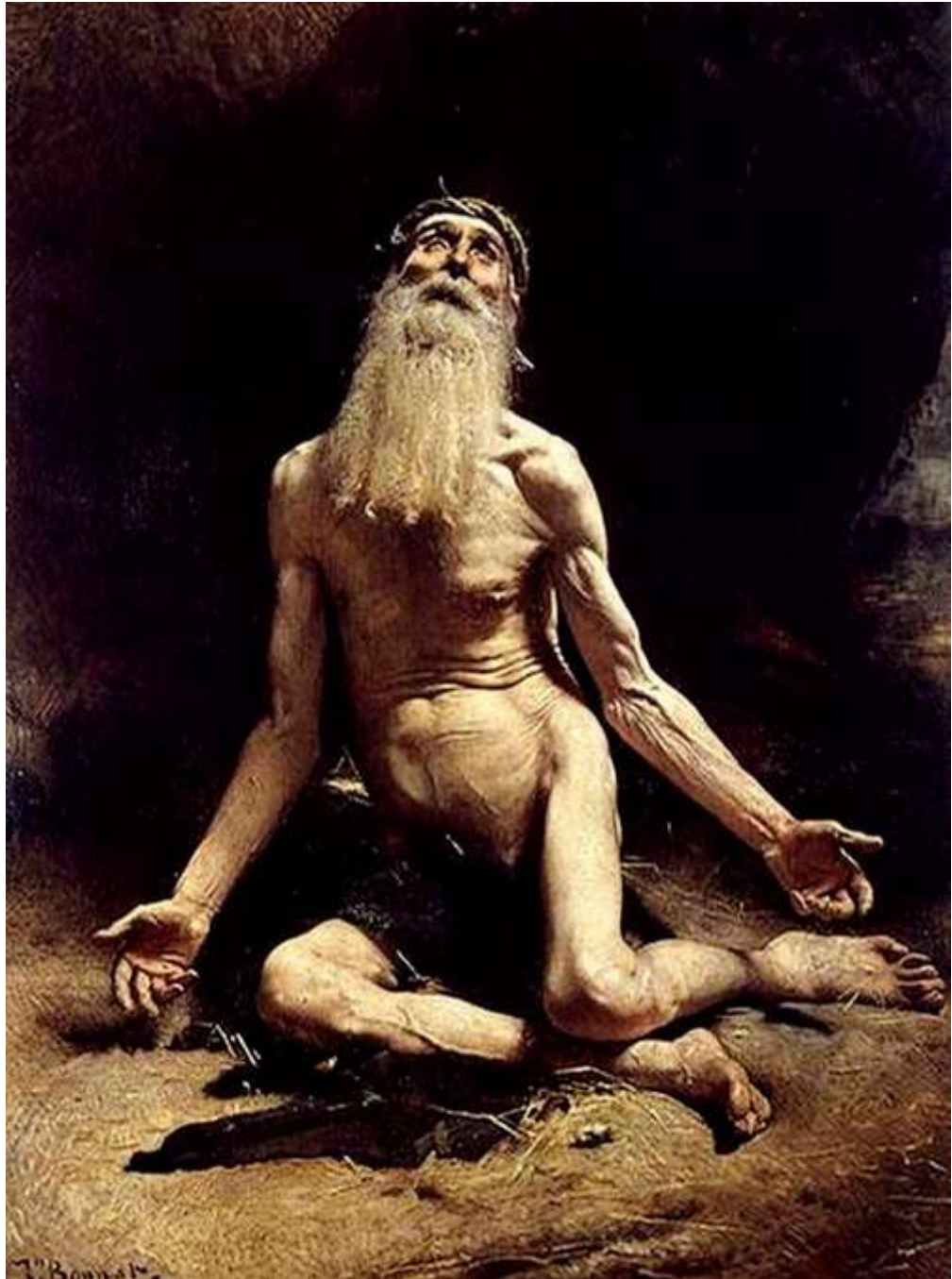
En revanche, M. Bastien-Lepage peut être bien assuré que ces attaques ne s'appliqueront pas à sa peinture. L'éternel modèle qui lui sert à représenter, sous les traits d'une femme, ses récoltes de *Pommes de terres* et ses *Foins*, est, par extraordinaire, cette année, debout. Je sais gré à M. Lepage d'avoir bien voulu, pour une fois, varier la pose. Le vêtement de sa Jeanne d'Arc est le même que celui dont il use pour habiller ses fausses paysannes. Ce ne sont pas de vraies nippes de pauvresses, mais bien de gentils haillons fabriqués par un costumier de théâtre. Grévin y a même ajouté, pour la circonstance, des mièvreries de toutes sortes, des lacets joliment détirés, des franges décousues mais soigneusement ourlées, tout le bric-à-brac des étoffes portées par Mignon lorsqu'elle entre en scène. Ainsi accoutrée, Jeanne se tient, mal endormie, les yeux au ciel, tendant un bras et ouvrant une main entre les doigts de laquelle passe, grâce à l'une de ces spirituelles fantaisies chères aux peintres, la feuille soigneusement vernie d'un petit arbre.

Par un effet d'optique sans doute observé dans les maladies mentales, cette actrice voit les figures qu'elle a dans le dos, trois vagues figures, dont une, armée de pied en cap et tenant une épée, et les deux autres, enveloppées de longues chemises de nuit et coiffées de ces petits cerceaux de cuivre que le dictionnaire des termes techniques appelle, je crois, des auréoles ou des nimbes.

Telle est la médiocre ordonnance de cette toile, mais ce qui est pis, c'est que tous ces gens sont à l'étouffée; le manque de perspective ordinaire à ce peintre s'est encore accentué. Les plans chevauchent les uns sur les autres; les apparitions, gauchement peintes, ne volent pas dans l'air, elles pendent comme des enseignes d'auberge au toit de la maison qu'elles touchent, et branlent au vent sur des tringles; enfin la facture truquée de M. Lepage continue, c'est une habileté d'ouvrier qui file, d'un trait, la lettre. Toutes ces fleurettes triées, une à une, sont peintes, brins à brins, par une demoiselle qui connaît les recettes des préraphaélites ; ses chardons décoratifs sont, d'ailleurs, suivant ses prévisions, très admirés par le gros de la foule.

Il serait peut-être temps de dire la vérité; la *Jeanne d'Arc*, comme les autres tableaux de M. Lepage, est l'oeuvre d'un matois qui essaye du faux naturalisme pour plaire à une certaine catégorie du public et qui enjolive cette apparence de vérité de toutes les fadeurs imaginables afin d'amadouer le reste des visiteurs. Ce mélange de sage fanfaronnade et de vieille routine n'a rien à voir avec l'art sincère que nous aimons.

Je pourrais en dire autant de M. Gervex. Il a choisi un sujet à sensation pour frapper un grand coup; il s'est absolument trompé, attendu qu'en raison de sa merveilleuse banalité, son oeuvre passera inaperçue. Cela est triste à dire, M. Gervex qui est devenu, ainsi que M. Lepage, un faux moderne, avait dans le temps une certaine crânerie ; en somme, malgré ses veuleries acquises chez Cabanel, il avait du talent. Où est-il? L'enfant à la balle, exhibé sur une rampe, cette année, est peint par Monsieur Tout-le-monde ; il pourrait être signé du plus piètre des praticiens qui opèrent le long des salles. La punition de l'astuce rêvée par M. Gervex ne s'est pas fait attendre.



Job, Léon Bonnat. Óleo sobre tela. 161x129cm. Paris, Orsay.

Salão oficial em 1880

II

Gustave Moreau é um artista extraordinário, único. Um místico recluso, em plena Paris, numa célula onde já não penetra nem mesmo o barulho da vida contemporânea que, não obstante, golpeia furiosamente as portas do claustro. Arrebatado pelo êxtase, ele vê resplandecer as espetaculares visões, as sanguinolentas apoteoses de outros tempos.

Após ter sido assombrado pelo Mantegna¹³⁷, e pelo da Vinci cujas perturbadoras princesas passeiam em misteriosas paisagens escuras e azuis, Moreau foi seduzido pelas artes hieráticas da Índia, por duas correntes da arte italiana e pela arte hindu; esporeado também pelas cores febris de Delacroix, concebeu uma arte muito própria, criou uma arte pessoal, nova, cujo inquietante sabor desconcerta antes de tudo.

É que de fato suas telas não parecem mais pertencer à pintura propriamente dita. Além da extrema importância que Moreau dá à arqueologia em sua obra, os métodos que emprega para tornar seus sonhos visíveis parecem emprestados aos procedimentos da velha gravura alemã, à cerâmica e à joalheria; há ali um pouco de tudo: mosaico, nielo¹³⁸, ponto de Alençon¹³⁹, o bordado paciente de tempos remotos e também a iluminura dos velhos missais e aquarelas bárbaras do antigo Oriente.

Algo ainda mais complexo e indefinível. A única analogia que poderia haver entre tais obras e outras criadas até hoje só existiria realmente na literatura. Provamos, com efeito, diante desses quadros, uma sensação quase igual àquela que sentimos ao ler certos poemas bizarros e encantadores, tais que o Sonho dedicado, nas *Flores do Mal*, a Constantin Guys, por Charles Baudelaire¹⁴⁰.

Além do que, o estilo de Moreau mais se aproximaria da língua ourivesada dos de Goncourt. Se fosse possível imaginar a admirável e definitiva *Tentação* de Gustave

¹³⁷ Andrea Mantegna (1431-1506): importante artista italiano da Renascença, nomeado em 1460 pintor da corte de Ludovico Gonzaga, em Mântua.

¹³⁸ Nielo [ou nigela], “nielle” no original: ornato ou combinação de figuras gravadas ou cavadas em ouro ou quaisquer obras de ourivesaria, cujos traços são cheios de uma certa qualidade de esmalte preto; nielo. Ver: dicionário Aulete Digital.

¹³⁹ Referência a um tipo de rendado originário da cidade de Alençon, França.

¹⁴⁰ Trata-se do “Rêve parisien”, na seção dos “Tableaux parisiens” em *Fleurs du Mal* (1857).

Flaubert, escrita pelos autores de *Manette Salomon*¹⁴¹, talvez tivéssemos o símile exato da arte tão deliciosamente refinada de Moreau.

A *Salomé* que ele havia exposto, em 1878, era de uma vida sobre-humana, desconhecida¹⁴²; as telas que nos apresenta este ano não são nem menos singulares nem menos requintadas. Uma representa *Helena*, em pé, ereta, destacando-se de um terrível horizonte borrifado de fósforo e riscado de sangue, vestida com um manto incrustado de pedras tal que um relicário; tendo à mão, assim como a Dama de Espadas dos jogos de cartas, uma grande flor; andando, os olhos abertos, arregalados, fixa, numa pose cataléptica. A seus pés jazem amontoados de cadáveres perfurados por flechas e, de sua augusta beleza loura, ela domina a carnificina, majestosa e esplêndida como a Salammbô aparecendo aos mercenários, similar a uma divindade maléfica que envenena, mesmo sem ter consciência, tudo que dela se aproxima ou tudo que ela olha e toca.

A outra tela nos mostra *Galateia* nua numa gruta, espionada pela enorme face de Polifemo. É aqui sobretudo que vão brotar os magismos do pincel desse visionário.

A gruta é um vasto porta-joias onde, sob a luz caída de um céu de lazulita, uma flora mineral peculiar cruza seus rebentos fantásticos e amalgama as delicadas guipuras de suas inverossímeis folhas. Galhos de coral, ramos de prata, estrelas do mar, vazadas como filigranas e de cor cinza, irrompem ao mesmo tempo que verdes caules suportando quiméricas e reais flores, nesta caverna, iluminada por pedras preciosas como um tabernáculo, e contendo a inimitável e radiosa joia: o corpo branco, tingido de rosa nos seios e nos lábios, da Galateia adormecida em seus longos cabelos louros.

Gostemos ou não de tais fantasias eclodidas no cérebro de um comedor de ópio, é preciso confessar que Moreau é um grande artista e prevalece hoje em dia, sem páreo algum, em meio à banal horda dos pintores de história.

E todos são no entanto grandes artistas, se leve em conta os clichês desfiados, todos os anos, na mesma época: grande artista o pintor do *Honorius*¹⁴³, esse garoto bronzeado, fantasiado com uma máscara vermelha e coroado por um diadema, espécie de moleque que

¹⁴¹ O romance *Manette Salomon*, dos irmãos Goncourt, foi publicado em 1867.

¹⁴² Trata-se da *Salomé* que Moreau apresentou para a Exposição Universal de 1878, em Paris.

¹⁴³ O pintor do quadro satirizado por Huysmans, *L'Empereur Honorius* (1880), é Jean-Paul Laurens (1838-1921).

vimos errar pelas ruas de Paris, saltando num pé só na calçada a brincar de amarelinha, ou arrastando-se sobre os joelhos para recolher, no terraço dos cafés por entre as pernas dos clientes, bitucas de cigarro e sarros de cachimbo. Grande artista, enfim, Puvis de Chavannes, que lhe é evidentemente superior, mas que continua uma brincadeira cuja duração já se tenha talvez excedido. Este trabalha no “sublime”: é uma especialidade como aquela adotada por Dubuffe, que trabalha no “belo”. Puvis de Chavannes arranja em angulosas posturas pessoas que reúne canhestramente em grupos; ele se isenta de buscar o tom justo, não dá a seus personagens, nem aos meios onde eles espalham suas pesadas anquiloses, aparência alguma de verdade e de vida, e para a crítica isso vem a ser simplicidade primitiva, afresco, genialidade decorativa, grande arte, sublime, Bornier¹⁴⁴ ou sei lá mais o quê!

Em contrapartida, de bom grado reconheço o pleno sucesso do grande esforço empreendido por Cazin¹⁴⁵. Aqui, a afetação do simples, que me incomoda tanto na obra de Chavannes, não existe mais; e nessas doces e melancólicas paisagens, florescidas por amarelas giestas e eriçadas pelas verdes agulhas dos pinheiros, as figuras atingem, por sua simplicidade, uma real grandeza. Cazin encontrou meio de fazer, com temas batidos e rebatidos há séculos, uma obra muito original, muito ousada. A bem da verdade, seus títulos mentem, pois seus personagens quase nada têm de bíblicos. A camareira egípcia Agar e seu filho Ismael são, no quadro do artista, duas figuras modernas, e não é sua situação de abandono no deserto, narrada no capítulo XXI do *Gênesis*, o que Cazin representou, mas sim a aflição de uma pobre camponesa que soluça, atônita, mãos ao rosto, enquanto o filho lhe estende o braço para abraçá-la. O *Ismael*¹⁴⁶ é, pois, uma obra contemporânea e a emoção que nos punge diante dela consiste justamente no fato de que não estamos em face de personagens lendários cujas aventuras bem pouco nos tocam, mas sim em face de uma terrível cena da vida real, contada francamente, sinceramente, por um verdadeiro artista. O *Tobias*, concebido do mesmo modo, é pintado como o *Ismael*, sem dificuldades, sem truques, numa encantadora tonalidade de cinza perolado e amarelo claro.

Quanto às outras telas pertencentes à categoria da dita pintura de história, que vantagem em comentá-las? Tendo mencionado, de Monchablon¹⁴⁷, o burlesco retrato de

¹⁴⁴ Henri de Bornier (1825-1901): autor dramático, poeta, romancista e crítico teatral francês.

¹⁴⁵ Jean-Charles Cazin (1840-1901): pintor, escultor e ceramista francês. Já havia exposto em 1876 a obra “Souvenir de dunes à Wissant” no *Salon des Refusés*.

¹⁴⁶ O título da obra é *Agar et Ismaël*.

¹⁴⁷ Xavier Alphonse Monchablon (1835-1907), pintor francês.

Victor Hugo em pé sobre uma rocha em plena tempestade, sustendo nos ombros a toga de politécnico que os enfeita; tendo falado ainda do *Jó* de Bonnat¹⁴⁸, eu seguramente terei resgatado a única flor do cesto e até mesmo sacudido o fundo¹⁴⁹.

Tal *Jó* quase passa pelo falecido Celica, o homem dos ratos, que trabalhava outrora na praça dos Inválidos. É verdade que o saudoso artista, por sua vez, assim como duas gotas d'água, se parecia com todos esses velhos modelos que vagueiam de um ateliê a outro, de Vaugirard a Clichy e de Clichy a Batignoles. A labuta rendeu a essa brava gente este ano, se o julgo pelo considerável número de quadros em que aparecem suas caras barbudas. Chamo a atenção, dentre outros, ao bonacho velhote que figura à frente do tão medíocre Cain, exposto por Cormon¹⁵⁰.

Mas voltando então a *Jó*, o velho está ajoelhado sobre dois tufos de palha, num êxtase que bem deve valer uns 5 francos a hora. Jamais o *trompe l'oeil*¹⁵¹ operou com tão pouca moderação, jamais pintura mais sofrível, mais suada, saiu da pesada espátula desse construtor de muros¹⁵² que atende por Bonnat. Isso está pintado, ruga por ruga, verruga por verruga, à frente do eterno fundo escurecido que afasta a palidez das tristes carnes clareadas pelas velas de um gás violáceo. E o que dizer do retrato de *M. Grévy*¹⁵³ em pose de cabo de vassoura, sobre o fundo escuro e ainda clareado, de cima, sem dúvida, por um batente que deixa fluir lampejos azulados sobre a fronte, sobre as mãos pintaroladas com milhares de

¹⁴⁸ Léon Joseph Florentin Bonnat (1833-1922), retratista e colecionador francês. Diversas personalidades da época foram por ele retratadas, por exemplo: Alexandre Dumas filho, Victor Hugo, Dominique Ingres, Hippolyte Taine. Nomeado professor da Escola Nacional Superior de Belas Artes em 1880, no ano seguinte foi eleito membro da Academia de Belas Artes. Em 1905, por ocasião da morte de Paul Dubois, assumiu a direção da Escola de Belas Artes, cargo que ocuparia até sua morte.

¹⁴⁹ Outro uso da expressão pelo autor, em *En Route*: “le clergé séculier ne peut être qu’un déchet, car les ordres contemplatifs et l’armée des missionnaires enlèvent, chaque année, la fleur du panier des âmes” (HUYSMANS, 1896, p.57), CNRTL.

¹⁵⁰ Fernand-Anne Piestre ou Fernand Cormon (1845-1924), pintor acadêmico francês. Não obstante o êxito na carreira (teve alunos como Matisse, Toulouse-Lautrec e Van Gogh), sua reputação não sobreviveu a sua morte.

¹⁵¹ Literalmente “engana olho”, o *trompe l'oeil* é uma técnica de ilusionismo pictórico: leva o espectador a pensar que está diante de um objeto real e não de uma representação bidimensional. Huysmans realça a inabilidade do pintor que critica.

¹⁵² Não é literal, mas foi uma solução encontrada de registro específico para classificar maus construtores. Para “hourdage” o Littré traz “Maçonage grossier de moellons et de plâtras”. “Construtor de muros” é aquele que não serve para construir casas, mas apenas para serviços grosseiros.

¹⁵³ Jules Grévy (1807-1891), político francês. Advogado de profissão, parlamentar engajado na causa republicana, presidiu a câmara dos deputados de 1871 a 1873. Quarto presidente da República Francesa (30 jan 1879 – 2 dez 1887), renunciou logo após o “escândalo das condecorações”, famigerado escândalo envolvendo o presidente e familiares numa rede de tráfico de influência.

retoques forçados, milhares de detalhes preciosistas. O retrato mais iletrado e a rubrica mais absoluta, uma habilidade manual, um cuidadoso trabalho de contramestre, e eis tudo.

A mesma opinião se pode aplicar às telas de Carolus-Duran¹⁵⁴; e este acrescenta, ainda, um labor atlético um tanto curioso. Eis o homem que, num circo, sob a aclamação da multidão, eleva halteres, ou antes, o clown que, após os hérules terem terminado seus números, parodia-os fazendo, também ele, malabares, mas com halteres ociosos e de papelão. Após a criança azul dos anos precedentes, aqui está, desta vez, uma criança vermelha, uma criança pretensiosamente colocada numa roupa escarlate, num fundo púrpura. – Vermelho sobre vermelho, tal é o exercício. Façanha realizada, sim, mas a que preço? Com uma cara de boneco sem vida, com uma algazarra de cores que se apagará em menos de um ano. Ainda mais rápido que de costume, todos esses tons vão enrijecer, virar metal os vestidos, couro as carnes, e já está feito para o retrato da dama em azul num fundo vermelho escuro. Mesmo a marca do antigo estofista desapareceu. Os vestidos que pintava destramente outrora são agora tubos de madeira e ferro. E mais, os pesos erguidos à força dos braços são muito visivelmente falsos; a limalha de ferro que recobria sua armadura de papelão desintegrou-se; será preciso mudá-las ou pintá-las de novo.

Chego agora ao retrato que, para mim, é de longe o melhor do Salão, o de Fantin-Latour¹⁵⁵. O retrato representa uma mulher vestida de preto¹⁵⁶ e sentada numa cadeira. Seu rosto nos observa, fala; é magnificamente elevado, sem alarde, sem estardalhaço; é uma pintura sólida, quase austera, algo puritana e grave como aquela de certas telas da escola moderna inglesa. Fantin-Latour realizou uma bela obra que, em razão da discrição de seu *parti-pris*, de não recorrer à paixão pelo vulgar, será infelizmente muito pouco apreciada. Propositamente deixo de lado a cena final do *Rheingold*¹⁵⁷ do mesmo pintor, e cito, para concluir este artigo, um retrato de um de seus alunos, um alemão, o senhor Schoderer¹⁵⁸, um

¹⁵⁴ Charles Émile Auguste Duran, conhecido como Carolus-Duran (1838-1917): pintor francês. Após a influência inicial de Courbet, a partir de 1870 dedicou-se principalmente a fazer retratos.

¹⁵⁵ Apesar de um tanto conservadoras as suas obras, sobretudo os rebuscados retratos, Henri Fantin-Latour (1836-1904) teve bom relacionamento com a vanguarda parisiense. Em sua *Homenagem a Delacroix* (1864), Fantin-Latour retratou a si próprio ao lado de Baudelaire, Manet, Whistler e outros. Grande admirador de Wagner, realizou diversas gravuras que ilustram suas composições.

¹⁵⁶ Trata-se do *Portrait de Mlle L. R.* – seria Louise Riesener, uma parente de Delacroix que trabalhava no ateliê de Fantin-Latour.

¹⁵⁷ *Das Rheingold* [O Ouro do Reno], ópera de Wagner, primeira das quatro que compõem a tetralogia *Der Ring des Nibelungen* [O Anel dos Nibelungos].

¹⁵⁸ Há um erro de grafia. Trata-se na verdade de Otto Scholderer, amigo e aluno de Fantin-Latour. Em *Un atelier aux Batignolles* (Latour, 1870), Scholderer é retratado ao lado de seu mestre, de Monet, Renoir e Émile Zola.

retrato de homem surgindo de um desses fundos cinzas tão estimados por Latour. É uma pintura ampla e muito viva que, não obstante a imitação um tanto voluntária do mestre, denota em Schoderer um temperamento pessoal de colorista.

Le Salon officiel en 1880

II

M. Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féériques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges.

Après avoir été hanté par le Mantegna, et par le Vinci dont les troublantes princesses passent dans de mystérieux paysages noirs et bleus, M. Moreau s'est épris des arts hiératiques de l'Inde et des deux courants de l'art italien et de l'art indou; il a, éperonné aussi par les fièvres de couleurs de Delacroix, dégagé un art bien à lui, créé un art personnel, nouveau, dont l'inquiétante saveur déconcerte d'abord.

C'est qu'en effet ses toiles ne semblent plus appartenir à la peinture proprement dite. En sus de l'extrême importance que M. Gustave Moreau donne à l'archéologie dans son oeuvre, les méthodes qu'il emploie pour rendre ses rêves visibles paraissent empruntées aux procédés de la vieille gravure allemande, à la céramique et à la joaillerie; il y a de tout là-dedans, de la mosaïque, de la nielle, du point d'Alençon, de la broderie patiente des anciens âges et cela tient aussi de l'enluminure des vieux missels et des aquarelles barbares de l'antique Orient.

Cela est plus complexe encore, plus indéfinissable. La seule analogie qu'il pourrait y avoir entre ces oeuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour n'existerait vraiment qu'en littérature. L'on éprouve, en effet, devant ces tableaux, une sensation presque égale à celle que l'on ressent lorsqu'on lit certains poèmes bizarres et charmants, tels que le Rêve dédié, dans les *Fleurs du Mal*, à Constantin Guys, par Charles Baudelaire.

Et encore le style de M. Moreau se rapprocherait-il plutôt de la langue orfévrie des de Goncourt. S'il était possible de s'imaginer l'admirable et définitive *Tentation* de Gustave Flaubert, écrite par les auteurs de *Manette Salomon*, peut-être aurait-on l'exacte similitude de l'art si délicieusement raffiné de M. Moreau.

La *Salomé* qu'il avait exposée, en 1878, vivait d'une vie surhumaine, étrange; les toiles qu'il nous montre, cette année, ne sont ni moins singulières, ni moins exquises.

L'une représente *Hélène*, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une châsse; tenant à la main, de même que la Dame de Pique des jeux de cartes, une grande fleur; marchant les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. A ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches, et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammbô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche.

L'autre toile nous montre *Galatée*, nue, dans une grotte, guettée par l'énorme face de Polyphème. C'est ici surtout que vont éclater les magismes du pinceau de ce visionnaire.

La grotte est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles!

Que l'on aime ou que l'on n'aime pas ces féeries écloses dans le cerveau d'un mangeur d'opium, il faut bien avouer que M. Moreau est un grand artiste et qu'il domine aujourd'hui, de toute la tête, la banale cohue des peintres d'histoire.

Et tous sont pourtant de grands artistes, si j'en crois les clichés débités, tous les ans, à la même époque; grand artiste le peintre de l'*Honorius*, ce gamin basané, costumé en un rouge chienlit et couronné d'un diadème, une sorte de voyou que nous avons vu errer, dans les rues de Paris, sautant à cloche-pied pour jouer, sur un trottoir, à la marelle, ou se traînant sur les genoux pour ramasser, à la terrasse des cafés entre les jambes des consommateurs, des mégots de cigares et des culots de pipe. Grand artiste enfin, M. Puvis de Chavannes, qui lui est évidemment supérieur, mais qui continue une plaisanterie dont la durée est peut-être longue. Celui-ci travaille dans le "sublime": c'est une spécialité comme celle adoptée par M. Dubuffe, qui travaille dans "le joli". M. Puvis de Chavannes campe en d'anguleuses postures des gens qu'il réunit gauchement en groupes; il se dispense de chercher le ton juste, ne donne

à ses personnages et aux milieux où ils étalent leurs lourdes ankyloses, aucune apparence de vérité et de vie, et cela devient pour la critique de la naïveté de primitif, de la fresque, de la machine décorative, du grand art, du sublime, du Bornier, du je ne sais quoi!

En revanche, je reconnais volontiers la pleine réussite du grand effort tenté par M. Cazin. Ici, l'affectation du simple, qui me choque tant dans l'oeuvre de M. De Chavannes, n'est plus; et, dans ces doux et mélancoliques paysages, fleuris par de jaunes genêts et hérissés par les vertes aiguilles des pins, les figures atteignent, par leur simplicité, à une vraie grandeur. M. Cazin a trouvé moyen de faire, avec des sujets battus et rebattus depuis des siècles, une oeuvre très originale, très hardie. A ne rien céler, ses intitulés mentent, car ses personnages ne sont guère bibliques. La chambrière égyptienne Agar et son fils Ismaël sont, dans le tableau de l'artiste, deux figures modernes, et ce n'est pas leur abandon dans le désert, raconté dans le chapitre XXI de la *Genèse*, que M. Cazin nous a représenté, mais bien la détresse d'une pauvre paysanne qui sanglote, éperdue, le visage dans les mains, tandis que l'enfant tend vers elle les bras pour l'embrasser. L'*Ismaël* est donc une oeuvre contemporaine et l'émotion qui nous poigne devant elle tient justement à ce que nous ne sommes pas en face de personnages légendaires dont les aventures nous touchent fort peu, mais bien en face d'une terrible scène de la vie réelle, racontée franchement, sincèrement, par un véritable artiste. Le *Tobie*, conçu de la même façon, est peint comme l'*Ismaël*, sans efforts, sans tricheries, dans une charmante tonalité de gris perliné et de jaune pâle.

Quant aux autres toiles appartenant à la catégorie dite de la peinture d'histoire, à quoi bon en parler? Lorsque j'aurai cité, de M. Monchablon, le cocasse portrait de *Victor Hugo*, debout sur un rocher, en pleine tempête, retenant sur ses épaules le manteau de polytechnicien dont elles sont ornées; lorsque j'aurai parlé encore du *Job* de M. Bonnat, j'aurai, à coup sûr, enlevé la fleur du panier et même remué le fond.

Ce *Job* ressemble, à s'y méprendre, à feu Celica, l'homme aux rats, qui travaillait jadis sur la place des Invalides. Il est vrai que ce regretté artiste ressemblait, à son tour, comme deux gouttes d'eau, à tous ces vieux modèles qui se promènent d'un atelier à un autre, de Vaugirard à Clichy et de Clichy aux Batignolles. L'ouvrage a donné pour ces braves gens, cette année, si j'en juge par le nombre considérable de tableaux où paraissent leurs trognes barbues. Je signale entre autres le bon birbe qui figure en tête du très médiocre Caïn, exposé par M. Cormon.

Donc, pour en revenir à Job, ce vieillard est agenouillé sur deux fétus de paille, dans une extase qui doit bien se payer 5 francs l'heure. Jamais le trompe-l'oeil n'a fonctionné avec si peu de mesure, jamais peinture plus pénible, plus suée, n'était encore sortie de la lourde truelle de ce fabricant de hourdages, qui a nom Bonnat. Cela est peint, rides à rides, verrues à verrues, sur l'éternel fond noirâtre qui repousse le blafard des tristes chairs éclairées par les bougies d'un gaz violacé. Et que dire du portrait de *M. Grévy* posé comme un manche à balai, sur le fond sombre et encore éclairé, d'en haut, sans doute, par un châssis qui laisse s'égoutter des lueurs bleuâtres sur le front, sur les mains brossées avec mille simagrées de retouches, avec mille préciosités de détails. C'est le portrait le plus illettré et la rubrique la plus absolue, c'est de l'adresse manuelle, du travail soigné de contre-maître, et voilà tout.

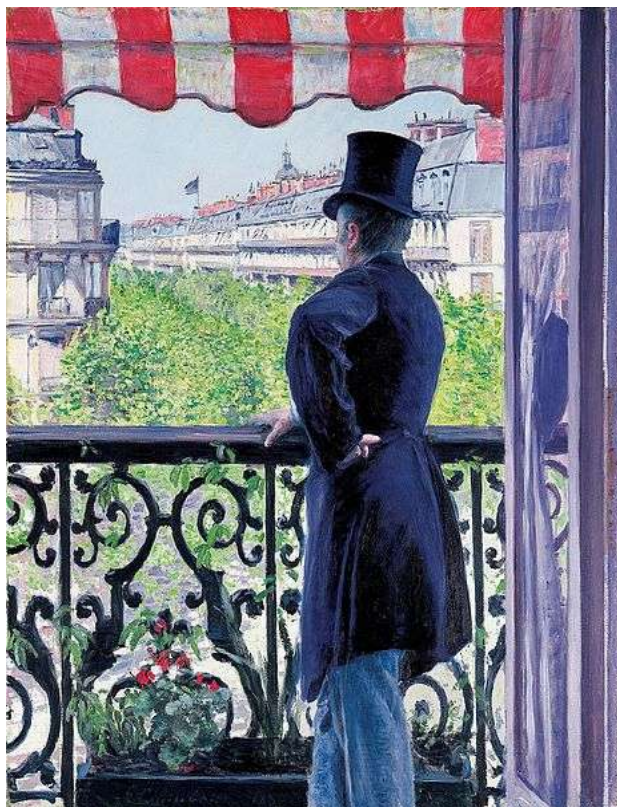
Cette opinion peut s'appliquer aussi aux toiles de *M. Carolus-Duran*; celui-ci y ajoute en plus, cependant, un labeur athlétique assez curieux. Il est l'homme qui, dans un cirque, aux acclamations de la foule, soulève des haltères, ou, plutôt, il est le clown qui, après que les hercules ont terminé leurs passes, les parodie en jonglant, lui aussi, avec des haltères, mais qui sont en carton et creux. Après l'enfant bleu des années précédentes, voici, cette fois, l'enfant rouge, un enfant prétentieusement posé dans un vêtement écarlate, sur un fond pourpre. – Rouge sur rouge, tel est l'exercice. Le tour de force est accompli, oui, mais à quel prix? Avec une figure de poupée qui ne vit pas, avec un vacarme de couleurs qui s'éteindra avant un an. Plus vite encore que de coutume, tous ces tons vont durcir, tourner au métal pour les robes, au cuir pour les chairs, et c'est déjà fait pour un portrait de dame en bleu sur fond rouge sombre. La patte même de l'ancien étoffiste n'y est plus. Les robes qu'il brossait dextrement jadis sont en bois tubulé et en fer. Allons, les poids enlevés à la force des bras sont trop visiblement faux; la limaille de fer qui recouvrait leur armature de carton s'est émietlée; il faudra les changer ou les repeindre.

J'arrive maintenant au portrait qui est, selon moi, de beaucoup, le meilleur du Salon, à celui de *M. Fantin-Latour*. Ce portrait représente une femme vêtue de noir et assise sur une chaise. La tête vous regarde, parle; c'est superbement enlevé, sans tapage et sans fracas; c'est de la peinture solide, presque austère, en quelque sorte puritaine et grave comme celle de quelques toiles de l'école moderne anglaise. *M. Fantin-Latour* a fait là une belle oeuvre qui, en raison de la discrétion et de son parti-pris de ne pas s'adresser à l'engouement du vulgaire, ne sera malheureusement que très peu goûtée. Je laisse volontairement de côté la scène finale du *Rheingold* du même peintre, et je cite, pour clore cet article, un portrait d'un

de ses élèves, un Allemand, M. Schoderer, un portrait d'homme se détachant sur un de ces fonds gris qu'affectionne M. Latour. C'est une ample peinture très vivante qui, dans l'imitation un peu voulue du maître, dénote cependant en M. Schoderer un tempérament personnel de coloriste.



Le Déjeuner des canotiers, Pierre-Auguste Renoir. 1880-1. Óleo sobre tela, 51x69cm, The Phillips Collection, Washington.



L'homme au balcon, Gustave Cailleboote. 1880. Óleo sobre tela, 116,5x89,5cm, New York, Rockefeller Plaza.

EXPOSIÇÃO DOS INDEPENDENTES EM 1882

APRESENTAÇÃO

Estamos no contexto da sétima exposição dos artistas independentes, realizada no mês de março de 1882 em Paris, nos salões do Panorama de Reischoffen, 251, rua Saint-Honoré, graças a Paul Durand-Ruel (1831-1922), principal *marchand* dos impressionistas, que alugou o local para a realização do evento. Huysmans mostra descontentamento com dissidências na luta contra o academismo (ver primeira nota do texto).

Inédito até a primeira aparição de *L'Art moderne* (1883), o texto é o primeiro dos dois apêndices do livro. Interessa sobretudo o apanhado geral feito pelo autor de sua visão em relação à pintura dos impressionistas neste período, já de certa inquietação e algum tédio até. Participaram da exposição: Gustave Caillebotte, Paul Gauguin, Armand Guillaumin, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley e Paul-Victor Vignon. Para traduzir, baseio-me na segunda edição de *L'Art moderne* (Paris: Stock Editeur, 1903, p.285-293).

Exposição dos Independentes em 1882

(“Apêndice I” de *L’Art moderne*)

Neste ano de 1882, nem Degas, nem a senhorita Cassatt, nem Rafaëlli, Forain ou Zandomeneghi expuseram. Em contrapartida, dois desertores volveram à tropa: Caillebotte e Renoir. Por fim, os pintores chamados de impressionistas, Claude Monet e Sisley, regressaram à cena.

Do ponto de vista da vida contemporânea, essa exposição é, infelizmente, das mais sumárias¹⁵⁹. Não mais salas de dança e de teatro, não mais interiores íntimos, não mais dos arredores das Folies-Bergère e raparigas, não mais desclassificados e pessoas do povo; um elemento que engloba todos os outros, o da paisagem. O círculo do modernismo realmente encolheu demais e não saberíamos lamentar o bastante este decréscimo trazido por baixas querelas na obra coletiva de um pequeno grupo que encabeçava até então o numeroso exército dos oficiais.

Ora, que diabo! Abominarem-se enquanto se marcha na mesma fileira contra o inimigo comum; que até mesmo se insultem depois, se quiserem, longe dos espectadores, nos bastidores, mas jogam juntos; loucura dispersar as forças quando, em poucos, luta-se contra toda uma multidão. Depois, querer interditar assim o acesso de um grupo sob pretexto de obter uma reunião de obras mais homogêneas, querer admitir somente artistas usando procedimentos análogos, sem levar em conta o temperamento de cada um, sem admitir que uma mesma meta possa ser atingida por vias diversas, implicará fatalmente a monotonia dos temas, a uniformidade dos métodos e, para ser franco, a esterilidade mais completa. Seja como for, e lamentando sobretudo a partida de Degas¹⁶⁰, que ninguém substitui à altura,

¹⁵⁹ Huysmans mostra-se descontente com as idas e vindas de alguns artistas. Além disso, brigas internas afastam alguns pintores da exposição. Por exemplo, Gauguin que se negava a expor com Raffaëlli ou Renoir, que não queria suas telas ao lado das de Pissarro. Vemos assim que embora o termo “impressionismo” una todos esse nomes sob uma mesma aura de movimento, não era bem assim que as coisas se davam. Há diversas narrativas anedóticas quanto às desavenças existentes no grupo, pintores que não se suportavam etc. Sem nos aprofundarmos em tais historietas, vale notar algo interessante: o trânsito dos “intransigentes” ou “independentes”, conforme costuma nomeá-los Huysmans, entre os salões oficiais e as exposições impressionistas. Renoir, por exemplo, neste ano de 1882, expõe paralelamente nos dois eventos e, questionado, teria dito: “J’expose avec Guillaumin, je puis bien exposer avec Carolus-Duran” (cf. *Portail des collections des musées de France*, on-line, bibliografia final), denotando o caráter não homogêneo desse grupo de artistas reunidos mais pela recusa aos dogmas da Academia e pelo ímpeto de expor sua arte do que por partilharem um projeto de Escola.

¹⁶⁰ Única ausência de Degas nas oito exposições impressionistas; foi um dos mais assíduos do grupo.

penetremos na triste sala do Panorama de Reischoffen, onde os Independentes, desta vez, armaram sua tenda.

CAILLEBOTTE¹⁶¹

Já me estendi longamente sobre a obra desse pintor no meu Salão de 1880; já disse o quão fundamentadas eram as atitudes de seus personagens, o quão exatos, em seu enquadramento, os espaços nos quais eles evoluem; os quadros que expõe este ano testemunham que suas grandes qualidades permaneceram intactas: o mesmo sentido aguçado do modernismo, a mesma ousadia tranquila de execução, o mesmo escrupuloso estudo da luz.

Duas de suas telas são peremptórias: uma, a *Partie de bésigue*, mais verídica que aquela dos antigos flamengos, em que os jogadores quase sempre nos vigiam de canto de olho e mais ou menos posam para a galeria, sobretudo na obra do bom Téniers. Aqui, nada de equivalente. Imagine-se que uma janela está aberta na parede da sala e que diante de nós, cortadas pelo quadro do caixilho, entrevê-se, sem que por elas seja-se notado, pessoas que fumam, absortas, de testa franzida, as mãos hesitantes sobre as cartas, concentrando-se no lance triunfante de 250.

A outra nos introduz num quarto, sobre cuja varanda um senhor, virando-nos as costas, contempla o alinhamento de um bulevar que se estende a perder de vista, encerrando, entre as duas margens de seus tetos, ondas de folhagens que escalam das árvores plantadas embaixo, sobre as calçadas¹⁶².

Entrando esses dois quadros na ordem daqueles de que já falei, não mais insistirei sobre a originalidade que denotam, pois quero me limitar, neste apêndice a meus precedentes Salões, a simplesmente mostrar a versatilidade e a variedade de talento desse pintor. Ele exhibe, no Panorama, amostras de todos os gêneros: interiores, paisagens de terra e mar, naturezas mortas.

Contrariamente à maior parte de seus confrades, ele se renova, não adotando especialidade alguma, não abusando da sorte de certos reditos, de inevitáveis esmaecimentos;

¹⁶¹ Gustave Caillebotte (1848-94): colecionador além de pintor, ficaria mais conhecido como mecenas. As dezenas de quadros impressionistas que legou ao Estado encontram-se hoje no Musée d'Orsay. Participou cinco exposições impressionistas: 1876, 1877, 1879, 1880 e 1882.

¹⁶² Trata-se de *Homme au balcon*.

suas frutas arranjadas sobre leitos de papel branco são extraordinárias. O sumo desponta sob a casca de suas peras, tingidas em sua epiderme de ouro claro, por grandes fissuras de verde e rosa; um vapor nubla os grãos de suas uvas que se umedecem; é de uma estrita verdade, de uma fidelidade absoluta de tons; eis a natureza morta exonerada de seu dízimo rotineiro, eis a abolição desses frutos ocos que inflam impermeáveis epidermes sobre os populares fundos em cinza borracha e preto fuligem.

Encontraremos a mesma probidade numa marina em pastel e numa vista de Villiers-sur-Mer que eleva, em pleno sol, suas manchas cruas, como numa imagem japonesa. Ainda que as injustiças literárias e artísticas não mais tenham o dom de me comover, continuo, apesar de mim, surpreso com o persistente silêncio que guarda a imprensa acerca de um tal pintor.

GAUGUIN¹⁶³

Ora, uma pena, não avançou! – Este artista nos havia trazido, ano passado, um excelente estudo de nu. Este ano, nada que valha. Em todo caso, citarei, como sendo mais válido que o resto, sua nova vista da igreja de Vaugirard. Quanto a seu interior de ateliê, é de uma cor tihosa e surda; seus croquis de crianças são curiosos, mas quase se os toma pelos interessantes tracejos de Pantazis¹⁶⁴, o pintor grego que expõe nos círculos de Bruxelas.

Senhorita MORIZOT¹⁶⁵

Sempre a mesma, – esboços expeditivos, finos de tom, cativantes até, mas quê! – nenhuma convicção, nenhuma obra inteira e plena. Sempre as inconstantes claras em neve, baunilhadas dum jantar de pintura.

¹⁶³ Paul Gauguin (1848-1903): já bem-sucedido corretor da bolsa de valores, o pintor conheceu Pissarro em 1874, tendo assistido à primeira exposição impressionista. Antes de abandonar o emprego para dedicar-se exclusivamente a uma arte muito própria, grande referência para os nabis e fauvistas, Gauguin participaria de exposições impressionistas em 1880, 1881, 1882 e 1886.

¹⁶⁴ Num artigo publicado no periódico belga *L'Artiste* (Bruxelas, 16 jun 1878), Huysmans comenta que o pintor grego Péricles Pantazis (1849-84) deveria figurar entre os impressionistas.

¹⁶⁵ Berte Morisot (1841-95): francesa, pintou sobretudo cenas domésticas e marítimas. Foi próxima de Renoir e também de Manet, para quem chegou a posar várias vezes como modelo. Tão assídua quanto Degas aos eventos impressionistas, apesar de também ter tido diversas obras aceitas nos Salões oficiais, das oito exposições do grupo, só não esteve presente na de 1879.

GUILLAUMIN¹⁶⁶

Desata pouco a pouco o caos em que por um bom tempo pelejara. Já em 1881, na tempestade colorida de suas telas, transpareciam sólidos fragmentos, pulsavam impressões de poente muito vivas; desta vez, suas *Paysages de Châtillon*, seu *Abreuvoir du quai des Célestins* são quase equilibrados, mas o olho de Guillaumin continua singularmente agitado quando considera a fisionomia humana; as cores de arco-íris que esbanjava outrora reaparecem nos retratos e fulguram brutalmente de cima a baixo em suas telas.

RENOIR¹⁶⁷

Um galante e aventureiro encantador. Assim como o americano Whistler, que dava a seus quadros títulos deste gênero: *Harmonia em verde e dourado, em âmbar e preto, Noturnos em prata e azul*¹⁶⁸, Renoir poderia atribuir a várias de suas telas títulos de harmonias, ajuntando-lhes os nomes das mais frescas tintas.

Esse artista produziu muito; lembra-me, em 1876, uma grande tela representando uma mãe com suas duas filhas, um quadro bizarro em que as cores pareciam como veladas por um tampão de pano, em que o óleo imitava vagamente os tons evanescentes do pastel¹⁶⁹. Em 1877, encontrei Renoir com obras mais bem assentadas, de uma coloração mais resolvida, um sentimento de modernidade mais seguro. Certamente, e apesar dos visitantes que diante delas grasnavam feito marrecos, tais telas¹⁷⁰ revelavam um precioso talento; desde então, Renoir me parece ter definitivamente atingido sua estabilidade. Enamorado, como Turner, pelas miragens da luz, por esses vapores áureos que cintilam ao tremular num raio de dia, ele conseguiu, não obstante a pobreza de nossos ingredientes químicos, capturá-los. É o autêntico pintor das jovens mulheres, das quais exprime, nessa

¹⁶⁶ Armand Guillaumin (1841-1927): sem ter alcançado o mesmo reconhecimento de outros membros do grupo, o pintor francês esteve presente em várias exposições impressionistas: 1874, 1877, 1880, 1881, 1882 e 1886.

¹⁶⁷ Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Um dos principais pintores do grupo que se reunia no Café Guerbois e donde surgiria a ideia da primeira exposição de 1874.

¹⁶⁸ Paráfrases de alguns dos títulos de obras de James Whistler (1834-1903), tais como *Arrangement in Gray: Portrait of the Painter* (1872), *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room* (1876). O pintor norte-americano, com seus insistentes “arranjos” e “harmonias” de cores, gostava de aproximar a pintura da arte abstrata da música, livre da submissão à palavra ou da transmissão de conceitos políticos, morais etc.

¹⁶⁹ *La Promenade*, pintura apresentada na segunda exposição impressionista, em 1876.

¹⁷⁰ Huysmans alude às obras de Renoir apresentadas na terceira exposição impressionista, foram no total dezenove, dentre elas *La Balançoire* e *Le Bal du Moulin de la Galette*.

alegria do sol, a flor da pele, o aveludado da carne, o nácar do olho, a elegância dos ornatos. Sua *Femme à l'éventail* deste ano é deliciosa, com aquela delicada fagulha em seus grandes olhos negros; gosto menos, por exemplo, do *Déjeuner à Bougival*; alguns de seus canoieiros são bons; dentre as canoieiras, algumas são encantadoras, mas o cheiro do quadro não é forte o bastante; suas moças, apesar de vistosas e alegres, não exalam o odor de uma filha de Paris; são primaveris rameiras recém-desembarcadas de Londres.

PISSARRO¹⁷¹

Sua *Route de Pontoise à Auvers*, seu *Soleil couchant*, sua *Vue de la prison de Pontoise*, com seus grandes céus rajados e seus arvoredos tão robustamente presos ao solo, são equivalentes das magníficas paisagens que expunha na sala do boulevard Capucines¹⁷²: a mesma interpretação pessoal da natureza, a mesma clarividente sintaxe das cores. Além de suas paisagens de Seine-et-Oise, Pissarro exhibe toda uma série de camponeses e camponesas e eis que esse pintor uma vez mais se mostra a nós sob um novo aspecto! Conforme acredito já ter escrito, a figura humana revestia-se frequentemente, em sua obra, de um ar bíblico, – agora não mais; – Pissarro libertou-se inteiramente das reminiscências de Millet; pinta seus camponeses sem falsa grandeza, com simplicidade, tal como os vê. Suas primorosas moçoilas de meias vermelhas, sua velha senhora penteada *en marmotte*¹⁷³, suas pastoras e suas lavadeiras, suas camponesas almoçando ou aparando a relva, são verdadeiras pequenas obras-primas.

SISLEY¹⁷⁴

Um dos primeiros, com Pissarro e com Monet – de quem falarei mais adiante – , que tem visitado a natureza, que tem ousado consultá-la, e tentado dar a ver fielmente as

¹⁷¹ Camille Pissarro (1830-1903): também francês, único artista a figurar em todas as exposições impressionistas. Professor de pintura, era muito respeitado no grupo. Gauguin referia-se a ele como “mestre”. Praticante assíduo do *plein air*, teve de abandonar a técnica por conta de problemas na visão que o levariam à cegueira nos últimos anos de sua vida.

¹⁷² Na sexta exposição impressionista.

¹⁷³ “en marmotte”: penteado típico, arranjado com um pano sobre a cabeça.

¹⁷⁴ Alfred Sisley (1839-99): francês de ascendência inglesa, esteve presente em quatro exposições impressionistas: 1874, 1876, 1877 e 1882.

sensações que experimentava diante dela. De um temperamento artístico menos abrupto, menos nervoso, de um olho, a princípio, menos delirante que aquele de seus dois confrades, Sisley é evidentemente, hoje, menos determinado, menos pessoal que eles. Um pintor de um valor muito efetivo, porém, aqui e ali, conservou ainda marcas estrangeiras. Certas reminiscências de Daubigny me aborrecem ante sua exposição deste ano e, vez por outra, suas folhagens de outono me trazem à memória recordações de Piette. Contudo, sua obra tem resolução, tem acento próprio, tem ainda um belo sorriso melancólico, e frequentemente até um grande encanto de beatitude.

CLAUDE MONET¹⁷⁵

Com Pissarro e Sisley, aquele dentre os paisagistas para quem especialmente se criou o epíteto de impressionista.

Monet balbuciou por muito tempo, soltando breves improvisações, atamancando nacos de paisagens, acres saladas de casca de laranja, cebolinhas verdes e listras de azul peruca¹⁷⁶; era isto que simulava as águas correntes de um rio. Seguramente, o olho desse artista estava exasperado; porém, é preciso dizê-lo também, havia nele um deixe-estar, uma falta de estudos muito evidentes. Apesar do talento que denotavam certos esboços, eu me desinteressava cada vez mais, confesso-o, por tal pintura rabiscada e apressada.

O impressionismo tal qual o praticava Monet, conduzia direto a um impasse; era o ovo permanentemente mal chocado do realismo, a obra real abordada e sempre abandonada a meio caminho. Monet é certamente o homem que mais contribuiu para persuadir o público de que a palavra “impressionismo” designava exclusivamente uma pintura mantida no estado de confuso rudimento, de vago esboço.

¹⁷⁵ Claude Monet (1840-1926): grande ícone do impressionismo, dispensa maiores apresentações. Vale dizer que costuma-se atribuir a uma obra sua, *Impression: soleil levant* (Musée Marmottan Monet, Paris, 1872), a responsabilidade pelo rótulo de “impressionista” conferido ao grupo de pintores do qual participou e com os quais expôs nos oito eventos independentes ocorridos entre 1874 e 1886.

¹⁷⁶ “bleu perruquier”: azul de uma intensidade excessiva. Outro registro na escrita de Huysmans encontramos em “[Un peintre] voyait du bleu perruquier dans toute la nature et il faisait d’un fleuve un baquet à blanchisseuse (HUYSMANS, 1883, p.106), CNRTL.

Felizmente, uma reviravolta se produziu nesse artista; ele parece ter-se decidido a não mais pintarolar um monte de telas ao deus-dará; parece-me que se recolheu, e fez bem, pois nos serviu, desta vez, muito belas e completas paisagens.

Seus blocos de gelo sob um céu de ferrugem são de uma melancolia intensa e seus estudos de mar com ondas que se partem sobre as falésias são as marinas mais verdadeiras que conheço. Acrescentemos a essas telas paisagens de terra, vistas de Vétheuil, e um campo de papoulas flamejando sob um céu pálido, de um admirável colorido. Certamente, o pintor que tracejou esses quadros é um grande paisagista cujo olho, agora curado, capta com uma surpreendente fidelidade todos os fenômenos da luz. Quanta verdade na poeira de suas ondas chicoteadas por um raio de dia; como seus rios fluem, matizados pelas fervilhantes cores das coisas que reverberam; como, em suas telas, o pequeno sopro frio d'água sobe nas folhagens e passeia nas pontas da relva! Monet é o marinista por excelência! A suas obras, assim como para aquelas de Pissarro, chegou o tempo da floração. Estamos longe agora de seus antigos quadros em que o elemento líquido lembrava algum vidro estriado de vermelhão¹⁷⁷ e azul da Prússia¹⁷⁸; estamos longe também de sua falsa japonesa, exposta em 1876, com fantasia de carnaval, rodeada de telas, e cujo vestido era tão martelado de vermelho que fazia pensar numa alvenaria de cinabre.

É com alegria que posso agora fazer o elogio a Monet, pois é a seus esforços e aos de seus confrades impressionistas da paisagem que sobretudo se deve a redenção da pintura; mais felizes e melhor dotados que o pobre Chintreuil, que foi um desbravador em sua época e acabou morrendo à míngua, sem ter conseguido exprimir esses efeitos do sol e da chuva que se obstivana tão desesperadamente em alcançar, Pissarro e Monet saíram, por fim, vitoriosos da terrível luta. Pode-se dizer que os problemas tão laboriosos da luz na pintura foram, enfim, desatados em suas telas.

¹⁷⁷ “vermillon” no original: vermelho muito vivo.

¹⁷⁸ “bleu de Prusse”: também conhecido como “azul de Berlim” por conta da cidade onde descoberto, trata-se de um pigmento azul utilizado em pinturas e descoberto acidentalmente por Heinrich Diesbach, em Berlim, 1704 ou 1705.

“Appendice I”, *L’Art moderne*

Cette année 1882, ni M. Degas, ni M^{lle} Cassatt, ni MM. Raffaëlli, Forain, Zandomeneghi, n’ont exposé. En revanche, deux déserteurs ont rejoint leur corps : MM. Caillebotte et Renoir: enfin, les peintres dits impressionnistes, MM. Claude Monet et Sisley, sont rentrés en scène.

Au point de vue de la vie contemporaine, cette exposition est malheureusement des plus sommaires. Plus de salles de danse et de théâtre, plus d’intérieurs intimes, plus de pourtours des Folies-Bergère et de filles, plus de déclassés et de gens du peuple; une note absorbant toutes les autres, celle du paysage. Le cercle du modernisme s’est vraiment trop rétréci et l’on ne saurait assez déplorer cet amoindrissement apporté par de basses querelles dans l’oeuvre collective d’un petit groupe qui tenait tête jusqu’alors à l’innombrable armée des officiels.

Eh! que diable! on s’abomine, mais l’on marche dans le même rang contre l’ennemmi commun; l’on s’insulte même après, si l’on veut, loin des spectateurs, dans les coulisses, mais on joue ensemble, car c’est folie que de disséminer ses forces lorsqu’on lute, à quelques-uns, contre toute une foule. Puis, à vouloir interdire ainsi l’accès d’un groupe, sous pretext d’obtenir une reunion d’oeuvres plus homogènes, à ne vouloir admettre que des artistes usant de procédés analogues, sans tenir compte du tempérament de chacun, sans admettre qu’un même but puisse être atteint par de voies diverses, l’on aboutirait fatalement à la monotonie des sujets, à l’uniformité des méthodes et, pour tout dire, à la stérilité la plus complete. Quoi qu’il en soit, et tout en déplorant surtout le depart de M. Degas que personne n’est de taille à suppléer, pénétrons dans la triste salle du Panorama de Reischoffen, où les Indépendents ont, pour cette fois, porté leur tente.

M. CAILLEBOTTE

Je me suis longuement étendu déjà sur l’oeuvre de ce peintre, dans mon Salon de 1880; j’ai dit combien fondées étaient les attitudes de ses personnages, combien exacts, en leur enveloppement, les milieux dans lesquels ils évoluent; les tableaux qu’il expose cette année témoignent que ses grandes qualités sont demeurées intactes; c’est le même sens affiné

du modernisme, la même bravoure tranquille d'exécution, la même scrupuleuse étude de la lumière.

Deux de ses toiles sont péremptoires: l'une, la *Partie de bésigue*, plus véridique que celle des anciens Flamands où les joueurs nous surveillent presque toujours du coin de l'oeil, où ils posent plus ou moins pour la galerie, surtout dans l'oeuvre du bon Téniers. Ici, rien d'équivalent. Imaginez qu'une fenêtre s'est ouverte dans le mur de la salle et qu'en face de nous, coupés par le cadre de la croisée, vous apercevez, sans être vu par eux, des gens qui fument, absorbés, les sourcils froncés, les mains hésitantes sur les cartes, en méditant le coup triomphant du 250.

L'autre nous introduit dans une chambre, sur le balcon de laquelle un monsieur, vous tournant le dos, contemple l'enfilade d'un boulevard qui s'étend à perte de vue, enfermant, entre les deux rives de ses toits, des flots de feuillages, montant des arbres plantés en bas, sur les trottoirs.

Ces deux tableaux rentrant dans l'ordre de ceux dont j'ai déjà parlé, je n'insisterai pas sur l'originalité qu'ils décèlent, car je veux me borner simplement, dans cette appendice à mes précédents Salons, à montrer la souplesse et la variété de talent de ce peintre. Il exhibe, au Panorama, des échantillons de tous le genres: des intérieurs, des paysages de terre et de mer, des natures mortes.

Contrairement à la plupart de ses confrères, il se renouvelle, n'adoptant aucune spécialité, ne risquant pas de la sorte de certaines redites, d'inévitables diminutions; ses fruits se détachant sur des lits de papier blanc sont extraordinaires. Le jus pointe sous les pelures de ses poires que chinent sur leur epiderme d'or pâle de grandes balafres de vert et de rose; une vapeur ternit les grains de ses raisins qui se mouillent; c'est d'une stricte vérité, d'une fidélité absolue de tons; c'est la nature morte exonérée de sa dîme routinière, c'est l'abolition de ces fruits creux qui gonflent d'imperméables épidermes sur les fonds usités des gris caoutchouc et des noirs suie.

Nous retrouverons la même probité dans une marine au pastel et dans une vue de Villiers-sur-Mer qui enlève, en plein soleil, ses taches crues, comme dans une image japonaise. Encore que les injustices littéraires et artistiques n'aient plus le don de m'émouvoir, je reste, malgré moi, surpris du persistant silence que garde la presse envers un tel peintre.

M. GAUGUIN

N'est pas en progrès, hélas! – Cet artiste nous avait apporté, l'an dernier, une excellente étude de nu; cette année, rien qui vaille. Tout au plus, citerai-je, comme étant plus valide que le reste, sa nouvelle vue de l'église de Vaugirard. Quant à son intérieur d'atelier, il est d'une couleur teigneuse et sourde ; ses croquis d'enfants sont curieux, mais ils rappellent, à s'y méprendre, les intéressantes pochades de Pantazis, le peintre Grec, qui expose dans les cercles de Bruxelles.

MADEMOISELLE MORIZOT

Toujours la même, – des ébauches expéditives, fines de ton, charmantes même, mais quoi! – nulle certitude, nulle oeuvre entière et pleine. Toujours les inconsistants oeufs à la neige, vanillés d'un dîner de peinture!

M. GUILLAUMIN

Débruoille peu à peu le chaos dans lequel il s'est longtemps démené. En 1881 déjà, dans l'orage coloré de ses toiles, perçaient de solides morceaux, poignaient des impressions de couchant bien vives; cette fois, ses *Paysages de Châtillon*, son *Abreuvoir du quai des Célestins* sont presque équilibrés, mais l'oeil de M. Guillaumin reste singulièrement agité quand il considère le visage humain; ses couleurs d'arc-en-ciel qu'il prodiguait jadis reparaissent dans ses portraits et fulgurent brutalement du haut en bas de ses toiles.

M. RENOIR

Un galant et aventureux charmeur. De même que l'Américain Whistler qui donnait à ses tableaux des intitulés de ce genre: *Harmonie en vert et or, en ambre et noir, Nocturnes en argent et bleu*, M. Renoir pourrait décerner à plusieurs de ses toiles des titres d'harmonies, en y accolant les noms des teintes les plus fraîches.

Cet artiste a beaucoup produit; je me rappelle, en 1876, une grande toile représentant une mère et ses deux filles, un tableau bizarre où les couleurs semblaient comme effacés avec un tampon de linge, où l'huile imitait vaguement les tons mourants du pastel. En 1877, j'ai retrouvé M. Renoir avec des oeuvres plus assises, d'une coloration plus résolue, d'un sentiment de modernité plus sûr. Certes, et en dépit des visiteurs qui ricanaient devant, ainsi que des oies, ces toiles révélaient un précieux talent; depuis, M. Renoir me paraît avoir définitivement acquis son assiette. Épris, comme Turner, des mirages de la lumière, de ces

vapeurs d'or qui pétillent, en tremblant, dans un rayon de jour, il est parvenu, malgré la pauvreté de nos ingrédients chimiques, à les fixer. Il est le véritable peintre des jeunes femmes dont il rend, dans cette gaieté de soleil, la fleur de l'épiderme, le velouté de la chair, le nacré de l'oeil, l'élégance de la parure. Sa *Femme à l'éventail*, de cette année, est délicieuse, avec la fine étincelle de grands yeux noirs; j'aime moins, par exemple, son *Déjeuner à Bougival*; certains de ses canotiers sont bons; d'aucunes, parmi ses canotières, sont charmantes, mais le tableau ne sent pas assez fort; ses filles sont pimpantes et gaies, mais elles n'exhalent pas l'odeur de la fille de Paris; ce sont de printanières catins tout fraîchement débarquées de Londres.

M. PISSARRO

Sa *Route de Pontoise à Auvers*, son *Soleil couchant*, sa *Vue de la prison de Pontoise*, avec leurs grands ciels pommelés et leurs jets d'arbres si robustement attachés au sol, sont des pendants des magnifiques paysages qu'il exposait dans la salle du boulevard des Capucines; c'est la même interprétation personnelle de la nature, la même clairvoyante syntaxe des couleurs. En sus de ses paysages de Seine-et-Oise, M. Pissarro exhibe toute une série de paysans et de paysannes et voilà que ce peintre se montre encore à nous sous un nouvel aspect! Comme je l'ai déjà écrit, je crois, la figure humaine revêtait souvent, dans son oeuvre, une allure biblique, – maintenant plus; – M. Pissarro s'est entièrement dégagé des souvenirs de Millet; il peint ses campagnards, sans fausse grandeur, simplement, tels qu'il les voit. Ses délicieuses fillettes en bas rouges, sa vieille femme en marmotte, ses bergères et ses laveuses, ses paysannes déjeunant ou faisant de l'herbe, sont de véritables petits chefs-d'oeuvre.

M. SISLEY

L'un des premiers, avec M. Pissarro et avec M. Monet dont je parlerai plus loin, qui soit allé à la nature, qui ait osé la consulter, qui ait tenté de rendre fidèlement les sensations qu'il éprouvait devant elle. D'un tempérament d'artiste moins saccadé, moins nerveux, d'un oeil d'abord moins délirant que celui de ses deux confrères, M. Sisley est évidemment, aujourd'hui, moins déterminé, moins personnel qu'eux. C'est un peintre d'une très réelle valeur, mais il a, çà et là, encore conservé des empreintes étrangères. Certaines reminiscences de Daubigny m'assaillent devant son exposition de cette année et, parfois même, ses feuillées d'automne remettent en mémoire des souvenirs de Piette. Malgré tout,

son oeuvre a de la resolution, de l'accent; elle a aussi un joli sourire mélancolique et souvent même un grand charme de béatitude.

M. CLAUDE MONET

Celui des paysagistes, avec MM. Pissarro et Sisley, pour qui l'on a spécialement créé l'épithète d'impressionniste.

M. Monet a longtemps bafouillé, lâchant de courtes improvisations, bâclant des bouts de paysages, d'aigres salades d'écorces d'orange, de vertes ciboules et de rubans bleu-perruquier; cela simulait les eaux courantes d'une rivière. À coup sûr, l'oeil de cet artiste était exasperé; mais, il faut bien le dire aussi, il y avait chez lui un laisser-aller, un manque d'études trop manifestes. En dépit du talent que dénotaient certaines esquisses, je me desinteressais, de plus en plus, je l'avoue, de cette peinture brouillonne et hâtive.

L'impressionnisme tel que le pratiquait M. Monet, menait tout droit à une impasse; c'était l'oeuf resté constamment mal éclos du réalisme, l'oeuvre réelle abordée et toujours abandonnée à mi-côte. M. Monet est certainement l'homme qui a le plus contribué à persuader le public que le mot "impressionnisme" désignait exclusivement une peinture demeurée à l'état de confus rudiment, de vague ébauche.

Un revirement s'est heureusement produit chez cet artiste; il paraît s'être décidé à ne plus peinturlurer, au petit bonheur, des tas de toiles; il me semble s'être recueilli, et bien il a fait, car il nous a servi, cette fois, de très beaux et de très complets paysages.

Ses glaçons sous un ciel roux sont d'une mélancolie intense et ses études de mer avec les lames qui se brisent sur les falaises sont les marines les plus vraies que je connaisse. Ajoutez à ces toiles des paysages de terre, des vues de Vétheuil, et un champ de coquelicots flambant sous un ciel pâle, d'une admirable couleur. Certes, le peintre qui a brossé ces tableaux est un grand paysagiste dont l'oeil, maintenant guéri, saisit avec une surprenante fidélité tous les phénomènes de la lumière. Comme est vraie la poussière de ses vagues fouettées par un coup de jour, comme ses rivières coulent, diaprées par les fourmillantes couleurs des choses qu'elles réverbèrent, comme dans ses toiles le petit souffle froid de l'eau monte dans les feuillages et passe dans les pointes d'herbes! M. Monet est le mariniste par excellence! pour ses oeuvres comme pour celles de M. Pissarro, l'époque de la

floraison est venue. Nous sommes loin maintenant de ses anciens tableaux où l'élément liquide semblait en verre filé de striures de vermillon et de bleu de Prusse; nous sommes loin aussi de sa fausse Japonaise, exposée en 1876, une déguisée de mardi-gras, entourée d'écrans, et dont la robe était si martelée de rouge qu'elle ressemblait à une maçonnerie de cinabre.

C'est avec joie que je puis faire maintenant l'éloge de M. Monet, car c'est à ses efforts et à ceux de ses confrères impressionnistes du paysage qu'est surtout due la rédemption de la peinture; plus heureux et mieux doués que le pauvre Chintreuil qui fut un oseur à son époque et qui est mort à la peine, sans être parvenu à exprimer ces effets ensoleillés et pluvieux qu'il s'acharnait si désespérément à rendre. MM. Pissarro et Monet sont enfin sortis victorieux de la terrible lutte. L'on peut dire que les problèmes si ardu de la lumière, dans la peinture, se sont enfin débrouillés sur leurs toiles.



Arraigné souriante, Odilon Redon, 1881. Carvão, 49,5x39cm, Paris, Orsay.

SALÃO OFICIAL DE 1882_APRESENTAÇÃO

O Salão foi realizado no Palais de l'Industrie, Champs-Élysées, a partir de 1º de maio. Trata-se também de texto inédito até a publicação de *L'Art moderne*, aparecendo como o segundo dos dois apêndices do livro. Huysmans mostra-se entediado com a monotonia dos Salões e com as obras que considera nada mais que cópias dos figurões da Academia.

Tanto que em dado momento, emblematicamente, deixará o Salão de lado para comentar a obra de Odilon Redon exposta num evento paralelo. Curiosa nesse gesto a mudança de tom ao discorrer acerca do onirismo de Redon: o vocabulário é solene; para dar conta de definir os sonhos retratados pelo artista recorre a analogias poéticas, citando Edgar Poe e Charles Baudelaire. Trabalho novamente com a segunda edição de *L'Art moderne* (Paris: Stock Editeur, 1903, p.294-301).

Salão oficial de 1882

(“Apêndice II” de *L’Art moderne*)

Quem viu um, viu outro; as exposições oficiais se seguem e se remetem; um artista obtém sucesso num ano, e estejamos certos de que todos os pintores, em fila indiana, imitarão o quadro deste artista no ano seguinte.

Desta vez, são os senhores Cazin, Puvis de Chavannes e Bastien-Lepage que servem de modelo. Os laticínios contidos nos moldes em madeira de Puvis, as belas cloroses de Cazin, os pacientes maneirismos de Lepage espalham-se por todas as divisórias, diminuídos ou aumentados, conforme os recursos do copista, ou o maior ou menor crédito que possui com seu moldureiro.

Acrescentem a isto a inextirpável sequela das pessoas que persistem em salmodiar a história, conforme o ritual da escola; considerem, se quiserem, os violonistas que continuam a urrar, de um modo agudo, os havaneiras¹⁷⁹ de Fortuny; notem ainda um pequeno grupo que tenta, sem sucesso, aliás, recordar as inquietantes delícias das obras de G. Moreau, e poderão ter uma ideia bastante clara do conjunto das telas expostas no Salão de 1882.

Alguma utilidade então em entrar em detalhes, remoer cada um desses jarros de óleo, distinguir suas marcas de fábrica, designar as contrafações, botar na proveta e analisar esses duvidosos produtos? Penso que não; além do mais, falta-me espaço, e eu só poderia repetir as teorias já emitidas ou reforçar uma vez mais “minhas piedosas cóleras”, como dizia Baudelaire¹⁸⁰. Vou me limitar, pois, a citar as poucas obras que podem não ser confundidas com os frutos bichados dessa pintura a dois aos montes.

O *Bar des Folies-Bergère*¹⁸¹ de Manet pasma os espectadores que se precipitam, trocando observações desorientadas, sobre a miragem dessa tela.

¹⁷⁹ “habaneras” no original: música de origem afro-cubana que teve grande difusão na Espanha, terra natal de Fortuny i Carbo (1838-1874) e cujo ritmo influenciou formas musicais diversas na América Latina, como o tango e o maxixe. Huysmans faz alusão a cenas representadas pelo pintor espanhol, geralmente de cores gritantes e ambientadas no século XVIII.

¹⁸⁰ Alusão ao comentário de Baudelaire sobre Diderot no *Salon de 1846*: “Je recommande à ceux que mes pieuses colères ont dû parfois scandaliser la lecture des *Salons* de Diderot”.

¹⁸¹ O nome exato do quadro de Manet é *Un bar aux Folies-Bergères* (Um Bar em Folies-Bergères). Folies-Bergères: famosa casa de espetáculos francesa, inaugurada em 1869.

Diante de nós está, em pé, uma jovem mulher de vestido azul decotado, cortada no ventre por um balcão sobre o qual se abarrotam garrafas de vinho de Champagne, frascos de licor, laranjas, flores e copos. Atrás dela se estende um espelho que nos mostra, ao mesmo tempo que o dorso refletido da jovem, um cavalheiro visto de frente, falando com ela; mais além, atrás, ou melhor, ao lado desse casal, onde a perspectiva é de uma nitidez relativa, reparamos todo o contorno do Folies, e, num canto, no alto, as botas verde prasino¹⁸² da acrobata em pé em seu trapézio.

O tema é bastante moderno e a ideia de Manet de assim dispor essa figura de mulher, em seu meio, é engenhosa; mas o que significa essa iluminação? Ora, luz a gás e luz elétrica? Vamos lá, isso é um terréu ao ar livre, um banho de luz clara! – A partir daí tudo desmorona – o Folies-Bergères só pode existir, e somente existe, à noite; de tal maneira compreendido e sofisticado, é absurdo. Realmente deplorável ver um homem do valor de Manet sujeitar-se a tais subterfúgios e fazer, em suma, quadros tão convencionais quanto os de outros!

Lamento ainda mais, pois, apesar de seus tons engessados, seu bar é pleno de qualidades, a mulher está bem alocada, a multidão tem intensos fervilamentos de vida. Apesar de tudo, este bar é certamente o quadro mais moderno, o mais interessante que esse Salão encerra. Eu assinalarei também um retrato de mulher, deveras encantador, em que o óleo apanha doçuras de pastel, em que a carne é de uma maciez, de um viço de colorido delicioso¹⁸³.

Após o *Bar* de Manet, é a *Danse espagnole* de Sargent¹⁸⁴ que instiga a multidão e suscita a admiração dos escrevinhadores cuja especialidade é distribuir, nas folhas impressas, elogios a gente medíocre; esta tela representa uma jovem mulher que se desconjunta dentro de um vestido branco. Ao fundo, espanhóis macabros arranham seus violões e aplaudem. Tais estatuetas bizarras, a boca retorcida e as mãos no ar, são absolutamente tomadas de Goya. As carnes da mulher são pintadas por não importa quem e os tecidos quase passam por aquele que fabrica Carolus-Duran.

¹⁸² “vert prasin” no original: cor verde clara, equivalente a esmeralda.

¹⁸³ Trata-se de *Jeanne*.

¹⁸⁴ *El Jaleo, danse de Gitanes*. John Singer Sargent (1856-1925): pintor americano nascido em Florença; aluno de Carolus-Duran e Léon Bonnat, estudou na escola de Belas Artes de Paris.

A esses turbulentos pastiches, prefiro de longe as obras francas e plácidas, o retrato de Bartholomé, por exemplo, um retrato de mulher em pé, às portas de uma estufa; ano após ano, este pintor vai à luz e derrete os gelos de outrora; infelizmente, esse retrato, assim como aquele das camponesas em campo aberto, está relegado ao poleiro de um depósito.

Melhor alocado está Duez, cuja tela avermelhada se aproxima da litografia em cores. Nem mesmo há mais, em seus jogadores de xadrez, aquelas pretensões de elegância parisiense que vez por outra alcançava. Novamente um pintor que não era qualquer um e que descamba! O mesmo poderíamos dizer da senhorita Abbéma, que sacava outrora, de seu estojo de tintas, alegres fogos de artifício. As *Quatre Saisons*, representadas por quatro atrizes são, enquanto conceito, de uma simploriedade bem feminina, mas o que é ainda pior é a execução frouxa, a impessoalidade dessa pintura molenga e azeda.

Em contrapartida, não posso deixar de recomendar as brilhantes pratarias de Madame Ayrton e os peixes da senhorita Desbordes, uma tela quase japonesa, divertida e alegremente pintada.

Ora deixando o lado das damas para retornar ao dos homens, vamos dar com os canoieiros de Gueldry¹⁸⁵, derivados, como aqueles do ano passado, das telas impressionistas, e com o retrato de Whistler, que retorna ao Salão após mais de dez anos de ausência.

Preto sobre preto, – eis o tema. – Sua mulher é pintada com uma ligeireza, um superficial de cores que só encontra equivalente naquele outrora empregado pelo finado Hamon: – e mesmo assim, apesar de tudo, esta obra nos chama a atenção e nos fascina; podemos não gostar dela e, particularmente, não gosto tanto, mas ela possui, todavia, certo sabor de iguaria rara.

Ao esquadrihar assim, de sala em sala, esperava descobrir um quadro que me recompensasse um pouco pelas esmagadoras abominações alinhadas na fila dos cimácios. Seguramente não será a *Fête de M. Roll*, com sua organização ordinária, que me fará sofrer em silêncio. Roll tem talento, mas, bom Deus! quanta exuberância! que bolha vazia essa enorme tela! Tampouco o será com Béraud, que bem deveria ir estudar ao lado de Caillebotte sobre como pintar Paris do ponto de vista de um pássaro; nem com Gervex, cujo *Canal de la Villette* é, no entanto, não obstante o lapidado desses compridos carvoeiros desencardidos

¹⁸⁵ *Course de skiffs, l'arrivé*. Ferdinand Joseph Gueldry (1858-1945), pintor francês. Aluno de Gérôme, expôs pela primeira vez no Salão oficial em 1878.

com sabão Thridace, superior a suas telas dos últimos tempos; nem mesmo no clã dos estrangeiros, os senhores Liebermann, Artz, Israel – que não se renovam e nem nos ensinam mais nada de novo –, eu encontraria com que saciar meus gostos. Restam Fantin-Latour, cujos retratos são formidáveis porém invariáveis, e Lhermite; mas confesso preferir de longe seus desenhos, tão justos, tão livres, a sua pintura incuriosa e poltrona. O melhor a fazer será eu deixar o Palais de l’Industrie e me ocupar de duas exposições particulares que ocorreram, além daquela dos Independentes: uma no círculo das Artes liberais, onde, perdidas num monte de coisas, resplandeciam vistas de Asnières, Courbevoie e Saint-Ouen, de Rafaëlli, e também uma tela alegremente observada: convidados esperando o casamento e se ajudando a colocar suas luvas de filosela, diante da porta de uma prefeitura; e a outra, no *Gaulois*, onde Odilon Redon, de quem já disse algumas palavras ano passado, expunha toda uma série de litografias e desenhos.

Havia aí estampas agitadas, visões alucinadas inconcebíveis, esqueletos em batalha, figuras estranhas, rostos tais que peras secas e cones, cabeças com crânios sem cerebelos, queixos evasivos, frentes baixas juntando-se diretamente aos narizes, depois olhos imensos, olhos insanos, brotando de rostos humanos, deformados, como se em garrafas de vidro, pelo pesadelo.

Toda uma série de estampas intituluadas *Le Rêve* adquiria, em meio a essa fantasia macabra, uma intensidade perturbadora; uma, entre outras, representando uma espécie de clown de occipício em forma de cone, uma espécie de inglês felino, uma espécie de Mefisto simiesco, retorcido, sentado perto de uma gigantesca figura de mulher que o fita, quase o magnetiza, com seus grandes olhos de um escuro profundo, sem que aparentemente se troque uma só palavra entre esses dois enigmáticos personagens.

A seguir, alguns carvões partiam mais além ainda no pavor dos sonhos atormentados pela congestão: aqui, vibrões e volvozes, os animálculos do vinagre que fervilhavam na glucose tingida de fuligem; ali, um cubo no qual palpitava uma pálpebra morna; e acolá, um lugar deserto, árido, desolado, semelhante às paisagens de mapas selenográficos, no meio do qual um caule se empertigava, segurando como uma hóstia, como uma flor redonda, uma face exangue, de traços meditativos.

A seguir, Redon apresentava as traduções de Edgar Poe, atirando-se aos pensamentos os mais sutis e os mais abstrusos do poeta, interpretando fragmentos de frases

como “No horizonte, o Anjo das certezas e, no céu, um olhar interrogativo”¹⁸⁶ da seguinte maneira:

Um olho branco revira num pedaço de trevas, enquanto emerge de uma água subterrânea e glacial, um ser bizarro, um *amour*¹⁸⁷ envelhecido de Prud’hon, um feto de Correggio macerado num banho de álcool, que, erguendo o dedo, nos observa, e franze sua boca num misterioso e infantil sorriso.

Por fim, ao lado dessas criaturas de demência, situava-se a aparição tranquila de uma mulher etrusca, em atitude rígida, quase hierática; e, tendo um pouco tanto das Virgens dos Primitivos quanto das inquietantes deusas de G. Moreau, uma branca figura de fada brotava, como um lírio, num céu negro.

Seria difícil definir a arte surpreendente de Redon; no fundo, se excetuamos Goya, cujo lado espectral é menos divagante e mais real, se excetuamos ainda Gustave Moreau, de quem Redon é, em suma, nas suas porções de sanidade, um aluno bem distante, somente encontraremos seus antecedentes dentre músicos talvez, dentre poetas certamente.

É, com efeito, uma genuína transposição de uma arte em outra. Os mestres desse artista são Baudelaire e, sobretudo, Edgar Poe¹⁸⁸, de quem ele parece ter meditado o consolante aforismo: “Toda certeza está nos sonhos”; eis a verdadeira filiação desse espírito original; com ele, nos comprazemos em perder pé e velejar pelo sonho, a cem mil léguas de todas as escolas, antigas e modernas, de pintura.

Que utilidade em regressar agora aos Champs-Élysées, para ali encontrar o quê? Pode ser que um pastel de Carteron, retrato ensolarado que se aproxima das obras intransigentes, e depois... mais nada. Mais simples retornar a casa e tratar de esquecer essa resma de pintura oficial. Decididamente, minhas conclusões não variam; somente posso repetir aquelas já ditas ano passado no meu Salão dos Independentes: para mim, está mais do que na hora de pôr fim a essas mascaradas que protege o Estado; mais do que na hora de

¹⁸⁶ “À l’horizon, l’Ange des certitudes et, dans le ciel, un regard interrogateur”.

¹⁸⁷ Em pintura, “amour, un certain duvet qui rend la toile très propre à recevoir la colle” (cf. *Dictionnaires d’autrefois*, University of Chicago).

¹⁸⁸ De fato Redon publicou diversas transposições de obras literárias. Em 1882, um álbum dedicado a Edgar Poe, e depois, uma série de litografias ilustrando *As flores do mal* de Baudelaire e três outras séries para a *Tentation de saint Antoine* de Flaubert.

suprimir a assistência honorífica e pecuniária que atribuímos, de pai para filho, a essas orgias de mediocridade, a essas saturnais de estupidez.

“Appendice II”, *L’Art moderne*

Qui a vu l’une a vu l’autre; les expositions officielles se suivent et se ressemblent; un artiste obtient un succès, une année: vous pouvez être sûr que tous les peintres, à la queue-leu-leu, imiteront le tableau de cet artiste, l’année suivante.

Cette fois, ce sont MM. Cazin, Puvis de Chavannes, Bastien-Lepage qui servent de modèles. Les laitages contenus dans les moules en bois de M. Puvis, les jolies chloroses de M. Cazin, les patientes minauderies de M. Lepage s’étalent sur toutes les cloisons, diminués ou grandis, selon les moyens du copiste, ou le plus ou moins de crédit qu’il possède chez son encadreur.

Ajoutez à cela l’indéracinable séquelle des gens qui persistent à psalmodier l’histoire, selon le rituel de l’école; tenez compte, si vous voulez, des guitaristes qui continuent à brailler, sur un mode aigu, les habaneira de Fortuny; notez encore un petit groupe qui s’essaye, sans succès du reste, à rappeler les troublantes délices des oeuvres de G. Moreau, et vous pourrez vous faire une idée assez nette de la réunion des toiles exposées au Salon de 1882.

Est-il bien utile maintenant d’entrer dans des détails, de remuer chacune de ces jarres d’huiles, de distinguer leurs marques de fabrique, de désigner les contrefaçons, de passer à l’éprouvette et d’analyser ces incertains produits? Je ne le pense pas; aussi bien, la place me manque et je ne pourrais d’ailleurs que répéter les théories que j’ai déjà émises ou ranimer, une fois de plus, “mes pieuses colères”, comme disait Baudelaire. Je me bornerai donc à citer les quelques oeuvres qui peuvent ne pas être confondues avec les fruits véreux de cette peinture à deux sous le tas.

Le Bar des Folies-Bergère de M. Manet stupéfie les assistants qui se pressent, en échangeant des observations désorientées, sur le mirage de cette toile.

Devant nous, debout, une grande fille en robe bleue, décolletée, se tient, coupée au ventre par un comptoir sur lequel s’amassent des bouteilles de vin de Champagne, des fioles à liqueur, des oranges, des fleurs et des verres. Derrière elle s’étend une glace qui nous montre, en même temps que le dos réverbéré de la femme, un monsieur vu de face, en train de causer avec elle; plus loin, derrière ou plutôt à côté de ce couple, dont l’optique est d’une

justesse relative, nous apercevons tout le pourtour des Folies, et, en un coin, en haut, les bottines vert prasin de l'acrobate debout sur son trapèze.

Le sujet est bien moderne et l'idée de M. Manet de mettre ainsi sa figure de femme, dans son milieu, est ingénieuse; mais que signifie cet éclairage? Ça, de la lumière de gaz et de la lumière électrique? allons donc, c'est un vague plein air, un bain de jour pâle! – Dès lors, tout s'écroule – les Folies-Bergère ne peuvent exister et n'existent que le soir; ainsi comprises et sophistiquées, elles sont absurdes. C'est vraiment déplorable de voir un homme de la valeur de M. Manet sacrifier à de tels subterfuges et faire, en somme, des tableaux aussi conventionnels que ceux des autres!

Je le regrette d'autant plus qu'en dépit de ses tons plâtreux, son bar est plein de qualités, que sa femme est bien campée, que sa foule a d'intenses grouillements de vie. Malgré tout, ce bar est certainement le tableau le plus moderne, le plus intéressant que ce Salon renferme. Je signalerai aussi un portrait de femme, tout charmant, où l'huile prend des douceurs de pastel, où la chair est d'un duveté, d'une fleur de coloris délicieuse.

Après *Le Bar* de M. Manet, c'est la *Danse espagnole* de M. Sargent qui attire la foule et soulève l'admiration des plumitifs dont la spécialité est de distribuer, dans les feuilles imprimées, des éloges aux gens médiocres ; cette toile représente une grande femme qui se dégingande dans une robe blanche. Au fond, des Espagnols macabres raclent de la guitare et applaudissent. Ces figurines bizarres, la bouche tordue et les mains en l'air, sont absolument prises à Goya. Les charnures de la femme sont peintes par n'importe qui et les étoffes ressemblent, à s'y méprendre, à celle que M. Carolus-Duran fabrique.

Je préfère de beaucoup à ces turbulents pastiches les oeuvres franches et placides, le portrait de M. Bartholomé par exemple, un portrait de femme, debout, à la porte d'une serre; d'années en années, ce peintre va à la lumière et fond ses premières glaces; malheureusement, ce portrait, de même que celui des paysannes, en rase campagne, est relégué dans le poulailler d'un dépotoir.

Mieux placé est M. Duez dont la toile rougeâtre avoisine la lithographie en couleur. Il n'y a même plus, dans ses joueurs d'échecs, ces tentatives d'élégance parisienne qu'il réussissait quelquefois, par à peu près. Encore un peintre qui n'était pas le premier venu et qui s'effondre! Nous allons pouvoir en dire autant de M^{lle} Abbéma qui tirait jadis de ses boîtes à couleurs de gais pétards. Les *Quatre Saisons*, représentées par quatre actrices, sont,

comme concept, une niaiserie bien féminine, mais ce qui est pis encore, c'est l'exécution lâchée, l'impersonnalité de cette peinture molle et acide.

En revanche, je ne puis que recommander les brillantes de M^{me} Ayrton et les poissons de M^{lle} Desbordes, une toile quasi japonaise, amusante et gaiement peinte.

En quittant maintenant le côté des dames, pour retourner auprès des hommes, nous allons tomber sur les canotiers de M. Gueldry, dérivés, comme ceux de l'année dernière, des toiles impressionnistes, et sur le portrait de M. Whistler qui revient au Salon, après plus de dix ans d'absence.

Noir sur noir, – voilà le thème. – Sa femme est peinte avec une légèreté, un superficiel de couleurs qui n'a d'égal que celui jadis employé par feu Hamon: – et, cependant, malgré tout, cette oeuvre vous attire et vous fascine; on peut ne pas l'aimer et, pour ma part, je ne l'aime guère, mais elle possède néanmoins une certaine saveur de mets rare.

À fureter ainsi, de salles en salles, j'espérais découvrir un panneau qui me dédommagerait un peu des accablantes abominations étalées sur la file des cimaises. Ce ne sera pas, à coup sûr, la *Fête de M. Roll*, avec son ordonnance vulgaire, qui me fera prendre mon mal en patience, M. Roll a du talent, mais, bon Dieu! quelle exubérance! quelle vessie gonflée que cette énorme toile! Ce ne sera pas davantage chez M. Béraud, qui devrait bien aller étudier auprès de M. Caillebotte les façons de peindre Paris à vol d'oiseau ni chez M. Gervex dont le *Canal de la Villette* est pourtant, malgré le lapidifié de ces longs charbonniers décrassés au savon de Thridace, supérieur à ses toiles des derniers temps; ni même dans le clan des étrangers, MM. Liebermann, Artz, Israel, qui ne se renouvellent pas et ne nous apprennent plus rien de neuf, que je trouverai à pâturer selon mes goûts. Restent M. Fantin-Latour, dont les portraits sont superbes mais invariables, et M. Lhermitte; mais j'avoue préférer de beaucoup ses dessins, si justes, si libres, à sa peinture incurieuse et poltronne. Je ferai décidément mieux de quitter le Palais de l'Industrie et de m'occuper de deux exhibitions particulières qui se sont produites, en sus de celle des Indépendants: l'une au cercle des Arts libéraux, où, égarés dans un tas de choses, resplendissaient des vues d'Asnières, de Courbevoie et de Saint-Ouen de M. Raffaëlli ainsi qu'une toile gaiement observée, des Invités attendant la noce et s'aidant à mettre leurs gants de filoselle, devant la porte d'une mairie; et l'autre, au *Gaulois* où M. Odilon Redon, dont j'ai déjà dit quelques mots, l'année dernière, exposait toute une série de lithographies et de dessins.

Il y avait là des planches agitées, des visions hallucinées inconcevables, des batailles d'ossements, des figures étranges, des faces en poires tapées et en cônes, des têtes avec des crânes sans cervelets, des mentons fuyants, des fronts bas, se joignant directement au nez, puis des yeux immenses, des yeux fous, jaillissant de visages humains, déformés, comme dans des verres de bouteille, par le cauchemar.

Toute une série de planches intitulées *Le Rêve* prenait, au milieu de cette fantaisie macabre, une intensité troublante, une, entre autres, représentant une sorte de clown, à l'occiput en pain de sucre, une sorte d'Anglais félin, une sorte de Méphisto simiesque, tortillé, assis, près d'une gigantesque figure de femme qui le fixe, le magnétise presque, de ses grands yeux d'un noir profond, sans qu'un mot semble s'échanger entre ces deux énigmatiques personnages.

Puis des fusains portaient plus avant encore dans l'effroi des rêves tourmentés par la congestion; ici c'étaient des vibrions et des volvoces, les animalcules du vinaigre qui grouillaient dans de la glucose teintée de suie; là, un cube où palpitait une paupière morne; là encore, un site désert, aride, désolé, pareil aux paysages des cartes sélénographiques, au milieu duquel une tige se dressait supportant comme une hostie, comme une fleur ronde, une face exsangue, aux traits pensifs.

Puis, M. Redon présentait les traductions d'Edgar Poe, s'attaquant aux pensées les plus subtiles et les plus abstruses du poète, interprétant des membres de phrases comme celui-ci: "À l'horizon, l'Ange des certitudes et, dans le ciel, un regard interrogateur", de la manière suivante :

Un oeil blanc roule dans un pan de ténèbres, tandis qu'émerge d'une eau souterraine et glaciale, un être bizarre, un amour vieilli de Prud'hon, un fœtus du Corrège macéré dans un bain d'alcool, lequel nous regarde, en levant le doigt, et plisse sa bouche en un mystérieux et enfantin sourire.

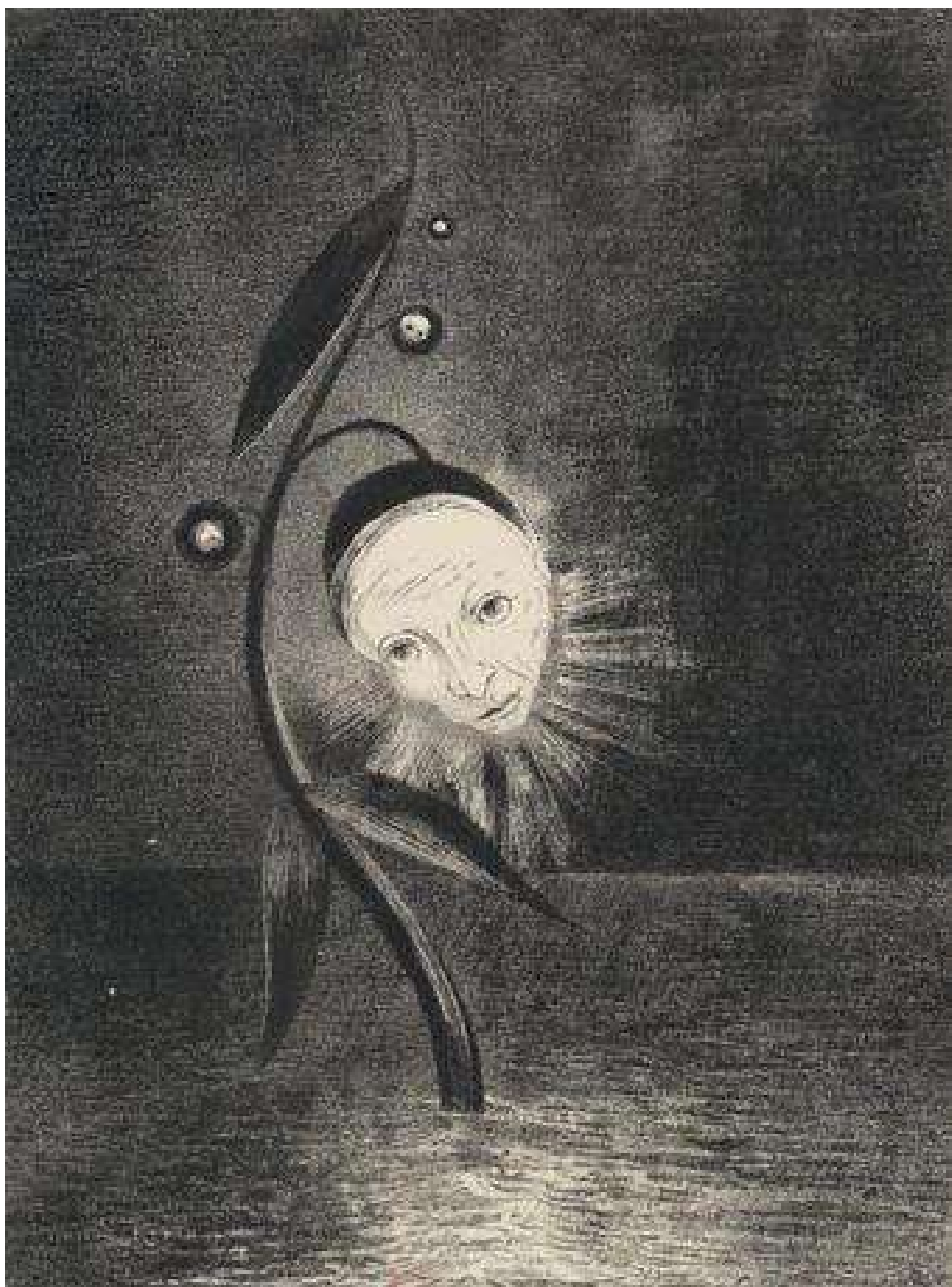
Enfin, à côté de ces créatures de démence, se posait l'apparition tranquille d'une femme étrusque, à l'attitude rigide, presque hiératique; et, tenant tout à la fois des Vierges des Primitifs et des inquiétantes déesses de G. Moreau, une blanche figure de fée jaillissait, comme un lys, dans un ciel noir.

Il serait difficile de définir l'art surprenant de M. Redon; au fond, si nous exceptons Goya dont le côté spectral est moins divaguant et plus réel, si nous exceptons

encore Gustave Moreau dont M. Redon est, en somme, dans ses parties saines, un bien lointain élève, nous ne lui trouverons d'ancêtres que parmi les musiciens peut-être et certainement parmi des poètes.

C'est, en effet, une véritable transposition d'un art dans un autre. Les maîtres de cet artiste sont Baudelaire et surtout Edgar Poe, dont il semble avoir médité le consolant aphorisme: "Toute certitude est dans les rêves"; là, est la vraie filiation de cet esprit original; avec lui, nous aimons à perdre pied et à voguer dans le rêve, à cent mille lieues de toutes les écoles, antiques et modernes, de peinture.

Est-il bien utile maintenant de rentrer aux Champs-Élysées, pour y trouver quoi? Un pastel de M. Carteron pourtant, un portrait ensoleillé qui se rapproche des oeuvres intransigeantes, puis après... rien. Il est plus simple de retourner chez soi et de tâcher d'oublier ce ramassis de peinture officielle. Décidément, mes conclusions ne varient pas; je ne puis que répéter celles que j'ai posées, l'année dernière, dans mon Salon des Indépendants: selon moi, il est grand temps de mettre fin à ces mascarades que protège l'État; il est grand temps de supprimer l'assistance honorifique et pécuniaire que nous prêtons, de père en fils, à ces orgies de médiocrité, à ces saturnales de sottise.



Hommage à Goya, Odilon Redon, 1885. Litografia, Paris, Bnf (uma de seis estampas)

O NOVO ÁLBUM DE ODILON REDON_APRESENTAÇÃO

“Le nouvel Album d’Odilon Redon” trata da série de seis litografias intitulada *L’hommage à Goya*, publicada em 1885 por Odilon Redon. O mesmo texto aparecerá na reedição dos poemas de *Croquis Parisiens* (1886) sob o título “Le cauchemar”.

Sobre a colaboração de Huysmans na *Revue Indépendante*, ver artigo de Pierre Galichet no *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* (13 dez 1935), segundo o qual “de sa fondation, en 1884, jusqu’en 1889, Huysmans donna une collaboration très importante à cette revue littéraire que venait de fonder Georges Chevrier, avec Félix Fénéon comme rédacteur en chef. Les bureaux étaient: 7, rue de Médicis. Revue mensuelle.” (p.198). A estreia do autor na revista foi com o artigo “La genèse du peintre”, de maio de 1884. Para traduzir, trabalhei com o texto original, da *Revue Indépendante*, fev 1885, p.201-206.

O novo Álbum de Odilon Redon

Foi antes de tudo uma enigmática figura, dolorosa e altiva, que surgiu das trevas, perfuradas aqui e ali por raios de luz: – uma cabeça de mago da Caldeia, de rei da Assíria, de velho Sennachérib¹⁸⁹ ressuscitado, observando, desolado e pensativo, correr o rio das eras, o rio sempre aumentado pelas enfáticas ondas da estupidez humana.

Coloca sobre seus lábios uma mão fina e magra, lembrando a mão delgada de uma pequena infante, e abre um olho onde parecem passar as eternas dores que se transmitem e se repercutem na alma dos casais, desde o Gênesis. Será o primitivo pastor de homens contemplando o cortejo dos imortais rebanhos que se atropelam e se massacram por um tufo de erva ou um naco de pão? – Será a figura da imemoriável Melancolia que convém enfim, perante a impotência irrefutável da Alegria, da inutilidade absoluta de cada coisa? – Será enfim o mito, uma vez mais renovado, da Verdade, que reconhece, de passagem, sob farrapos e máscaras diversas, o mesmo homem, afligido pelas mesmas virtudes e os mesmos vícios, o mesmo homem, cuja original ferocidade em nada diminuiu malgrado o esforço dos séculos, mas simplesmente se dissimulou por detrás dessa graça dos povos civilizados, a penetrante e discreta hipocrisia?

Seja como for, aquela misteriosa face me assombrava; em vão eu quis escrutar seu olhar perdido ao longe; em vão tentei sondar seu augusto rosto, que um sofrimento estritamente pessoal teria sido incapaz de cavar daquele jeito; mas a hierática e dolorosa imagem desapareceu, e a essa moderna visão dos tempos antigos, sucedeu uma paisagem atroz, um pântano de água parada, morna e preta; essa água se estendia até o horizonte, fechado por um céu semelhante a um painel de ébano de uma só peça, sem branca soldagem de Via láctea, sem parafusos prateados de estrelas.

Dessa água entenebrecida, sob esse céu opaco, irrompeu subitamente o monstruoso caule de uma impossível flor.

Dir-se-ia uma varinha de aço rígida em que brotavam folhas metálicas, duras e límpidas. A seguir rebentos saíram, similares a girinos, a cabeças começadas de fetos,

¹⁸⁹ Caldeia: região que se estende da Babilônia até a Mesopotâmia. Assíria: antigo império da Ásia ocidental. Sennachérib: rei da Assíria entre 705 e 681 a.C.

a esbranquiçadas boletas, sem nariz, sem olhos e sem boca; por fim, um desses rebentos, luminoso e como untado por um óleo fosfóreo, estourou arredondando-se, pálida cabeça que se balançou silenciosa sobre a noite das águas.

Uma dor imensa e muito pessoal emanou daquela lívida flor. Havia na expressão de seus traços, a um só tempo, algo da consternação de um pierrô abatido, de um velho clown que chora sobre seus rins arqueados e do sofrimento de um antigo lorde corroído pelo spleen, de um advogado condenado por engenhosas bancarrotas, de um velho juiz caído, após atentados complicados, no pátio de uma casa de correção.

Eu me perguntava de quais males excessivos aquela face macilenta podia ter sofrido e qual solene expiação a fazia irradiar por sobre a água, como uma boia iluminada, como um fanal anunciando aos passageiros da Vida os lamentáveis escolhos escondidos sob a onda que atravessariam singrando rumo ao sombrio Porvir!

Mas sequer tive tempo de discernir a resposta que me importava dar a tal questão que eu me colocava. A assustadora flor de ignomínia e sofrimento, o fantástico e vívido nelumbo murchara e sua auréola fosfórica apagara-se. Ao pálido advogado, ao exangue clown, ao esmaecido lorde, substituíra uma visão não menos horrível.

Um véu d'água, tihoso e surdo, mas sem firmamento desta vez, um véu banhava uma imensa bacia, um gigantesco reservatório em colunas, tais que os de Dhuis e de Vanne¹⁹⁰. Um silêncio sepulcral tombava dos arcos; um dia enfadonho infiltrava-se pelo vidro embaçado das vigias¹⁹¹ escondidas; um vento gelado de túnel nos espremia as medulas e, nesta solidão, um medo incontável, intenso, nos pregava, ofegantes, na banqueta de pedra que se estendia, tal qual um morno cais, ao longo dessa água morta.

Então sob essas formidáveis e mudas abóbodas, saltaram de repente seres estranhos. Uma cabeça, sem corpo, borboleteou, roncando como um pião, uma cabeça incrustada de um olho enorme de Ciclope, guarnecida de uma boca em cara de arraia¹⁹²,

¹⁹⁰ Dhuis: um afluente do Marne, que, correndo ao sul do departamento de Aisne, constitui uma reserva de água que rumo a Paris pelo aqueduto Dhuis. Vanne: rio da bacia parisiense e afluente do Yonne.

¹⁹¹ “hublot” no original: termo marítimo para abertura de forma circular que areja ou ilumina o interior de embarcações. “Janela” simplesmente deixaria de lado o contexto náutico.

¹⁹² Huysmans parece jogar com o sentido a um só tempo literal (aspecto de arraia) e familiar (cara feia, repulsiva) da expressão “gueule de raie” neste caso, uma vez que alguns dos rostos fantásticos pintados por Redon têm mesmo essa semelhança com rostos de arraias.

separada por um extenso nariz gotejante, um sórdido nariz de meirinho, ébrio de tragos¹⁹³. – E essa cabeça escaldada e branca saía de uma espécie de chaleira e se irradiava de uma luz muito própria, iluminando a valsa de outras cabeças quase amorfas, embriões mal lembrando crânios, depois indecisos infusórios, vagos flagelados, inexatos moneras, bizarros protoplasmas, tais que o *Bathybius* de Haeckel¹⁹⁴, já menos gelatinoso e menos informe!

E eis que essa formação da matéria viva desapareceu por sua vez, o tipo ignóbil dessa cabeça se apagou, a obsessão dessa água imóvel cessou enfim.

Houve nesse pesadelo uma curta trégua. – De repente, um sol, de núcleo obscuro, emergiu da sombra, irrompendo como uma medalha de honra, com raios de ouro, desiguais e calculados. Ao mesmo tempo, pétalas de flores caíram de um espaço desconhecido; dos bulbos onde esconsavam imperceptíveis pupilas, precipitaram-se como bolas de gude, e um crivo de vendedor de café restou suspenso no ar, envidilhado pelo braço nu de um malabarista sobre-humano com olhos assustadores, aumentados e trabalhados pela cirurgia, olhos redondos com uma pupila encaixada tal que um eixo no meio de uma roda.

Havia nesse homem que escamoteava planetas, utensílios de especiaria e de flores, uma cruel aparência de bruto gaulês, um semblante imperioso de sanguinário bardo; – e o horror de seu olho dilatado como por um anel de ferro fascinava e gelava os pelos de suor frio.

Por fim certa calma teve lugar; o espírito, arrebatado nessas alucinações, tentou agarrar-se e ancorar-se a uma margem; – mas o espetáculo percorrido desfilou ainda, lembrando um antigo e análogo espetáculo quase esquecido desde anos. No lugar da flor do pantâno, foi uma outra flor humana, há pouco vista numa exposição, que regressou e se instalou, mostrando a variante dessa concepção lúgubre.

Então, a água, aquela água pavorosa, secou, e em seu lugar surgiu uma estepe desolada, um solo deslocado por erupções vulcânicas, devastado por empolamentos e fissuras,

¹⁹³ “ébrio de tragos” para “bourré de prises” no original. Outro uso pelo autor, em *Là-bas*: “la chair poussiéreuse, tournée au gris, des porphyrisseurs des tabacs qu’on prise (HUYSMANS, 1896, p.50)”, (CNRTL). *Priser*: “Aspirer par les narines (de la poudre de tabac). Tabac à priser. L’académicien Auger avait été chercher sa tabatière pour priser tout en marchant à la mort (Balzac, *Peau chagr.*, 1831, p.13). Il m’offre une prise. C’est sa belle-mère qui lui a appris à priser. Il fume aussi, et il a une pipe (Renard, *Journal*, 1906, p.1069)”, (CNRTL).

¹⁹⁴ Do termo científico latino, *Bathybius haeckelii*: trata-se de uma substância descoberta por Thomas Huxley, tida então como o mais simples e elementar dos organismos (o engano ficaria evidente mais tarde, quando se provaria que o *Bathybius* era apenas o resultado de um processo químico). Com a denominação “haeckellii” [de Haeckel], Huxley quis homenagear o ilustre discípulo de Darwin, Ernst Haeckel (1834-1919).

um solo emborralhado como escória. Parecia que se visitara, numa artificial viagem realizada no mapa de Béer e Maedler¹⁹⁵, um desses circos mudos da Lua, o mar do Néctar, dos Humores ou das Crises, e que, sob uma atmosfera nula, num frio como jamais antes sentido, errava-se no meio desse deserto silencioso e morto, assustado com a imensidão dos montes que erigiam, tudo em volta, a alturas vertiginosas, suas crateras em forma de taças, tais que o Tycho, o Calippus, o Eratosthène!¹⁹⁶

E no planeta desolado, saía do solo branco o mesmo caule que brotava ainda há pouco da água preta, botões eclodiam também em galhos metálicos e uma cabeça redonda e pálida se balançava igualmente; mas sua dor mais ambígua fundia-se na ironia de um abominável sorriso.

.....

Subitamente o pesadelo acabou completamente e operou-se o despertar sobressaltado, enquanto a inflexível figura da Certeza apareceu, retomando-me em sua mão de ferro, reconduzindo-me à vida, ao romper do dia, às fastidiosas ocupações que cada nova manhã prepara.

.....

Tais as visões evocadas em seu novo álbum dedicado à glória de Goya, por Odilon Redon, o Príncipe dos misteriosos sonhos, o Paisagista das águas subterrâneas e dos desertos transtornados de lava; por Odilon Redon, o Oculista Comprachico¹⁹⁷ da face humana, o sutil Litógrafo da Dor, o Necromante do lápis, perdido, para o deleite de alguns aristocratas da arte, no meio democrático da Paris moderna.

¹⁹⁵ Wilhelm Wolff Beer (1797-1850) e Johann Heinrich von Mädler (1794-1874): astrônomos alemães que no ano de 1836 estabeleceram sua cartografia lunar intitulada *Mappa selenographica*.

¹⁹⁶ Todos astrônomos: Tycho Brahe (1546-1601), dinamarquês; Calippus (370-300 a.C.), grego; Eratóstenes (276-194 a.C.), também grego.

¹⁹⁷ O autor transforma em nome próprio o neologismo de Victor Hugo “comprachico” (ver *L’Homme qui rit*, 1886) e que designa aqueles envolvidos no tráfico de crianças roubadas de suas famílias, desfiguradas com o objetivo de serem utilizadas em atrações de feiras.

Le nouvel Album d'Odilon Redon

Ce fut tout d'abord une énigmatique figure, douloureuse et hautaine qui surgit des ténèbres, çà et là percées par des rais de jour: – une tête de mage de la Chaldée, de roi d'Assyrie, de vieux Sennachérib ressuscité, regardant, désolé et pensif, couler le fleuve des âges, le fleuve toujours grossi par les emphatiques flots de la sottise humaine.

Il pose sur ses lèvres une main fine et maigre, semblable à la main fuselée d'une petite infante, et il ouvre un oeil où semblent passer les éternelles douleurs qui se transmettent et se répercutent dans l'âme des couples, depuis la Genèse. Est-ce le primitif pasteur d'hommes contemplant le défilé des immortels troupeaux qui se bousculent et se massacrent pour une touffe d'herbe ou un bout de pain? – Est-ce la figure de l'immémoriale Mélancolie qui convient enfin, devant l'impuissance avérée de la Joie, de l'inutilité absolue de toute chose? – Est-ce enfin le mythe, une fois de plus rajeuni, de la Vérité qui reconnaît, au passage, sous des oripeaux et des masques divers, le même homme, affligé des mêmes vertus et des mêmes vices, le même homme, dont l'originelle férocité ne s'est nullement amoindrie sous l'effort des siècles, mais s'est simplement dissimulée derrière cette grâce des peuples civilisés, la pénétrante et discrète hypocrisie?

Quoi qu'il en soit, ce mystérieux visage me hantait ; en vain je voulus scruter son regard perdu au loin; en vain je tentai de sonder sa face qu'une souffrance seulement personnelle eût été incapable de creuser ainsi; mais la hiératique et douloureuse image disparut, et, à cette moderne vision des anciens âges, succéda un paysage atroce, un marais d'eau stagnante, morne et noire; cette eau s'étendait jusqu'à l'horizon fermé par un ciel semblable à un panneau d'ébène d'une seule pièce, sans blanche soudure de Voie lactée, sans vis argentées d'étoiles.

De cette eau enténébrée, sous ce ciel opaque, jaillit soudain la monstrueuse tige d'une impossible fleur.

On eut dit d'une baguette d'acier rigide sur laquelle poussaient des feuilles métalliques, dures et nettes. Puis des bourgeons sortirent, pareils à des têtards, à des chefs commencés de foetus, à de blanchâtres boulettes, sans nez, sans yeux et sans bouche; enfin, l'un de ces bourgeons, lumineux et comme enduit d'une huile phosphorée, creva, s'arrondissant en une pâle tête qui se balançait silencieuse sur la nuit des eaux.

Une douleur immense et toute personnelle émana de cette livide fleur. Il y avait dans l'expression de ses traits, tout à la fois du navrement d'un pierrot usé, d'un vieux clown qui pleure sur ses reins fléchis, de la détresse d'un antique lord rongé par le spleen, d'un avoué condamné pour de savantes banqueroutes, d'un vieux juge tombé, à la suite d'attentats compliqués, dans le préau d'une maison de force!

Je me demandais de quels maux excessifs cette face blafarde avait pu souffrir et quelle solennelle expiation la faisait rayonner au-dessus de l'eau, comme une bouée éclairée, comme un fanal annonçant aux passagers de la Vie les lamentables brisants cachés sous l'onde qu'ils allaient sillonner en cinglant vers le sombre l'Avenir!

Mais je n'eus même point le temps de discerner la réponse qu'il m'importait de faire à cette question que je me posais. L'effroyable fleur d'ignominie et de souffrance, le fantastique et vivant nelumbo s'était fané et son nimbe phosphorique s'était éteint. Au pâle avoué, à l'exsangue clown, au blême lord, s'était substituée une vision non moins horrible.

Une nappe d'eau, teigneuse et sourde, mais sans firmament cette fois, une nappe d'eau baignait un immense bassin, un gigantesque réservoir à colonnes, tels que ceux de la Dhuis et de la Vanne. Un silence de sépulcre tombait des voûtes; un jour fade filtrait par le verre dépoli des hublots cachés; un vent glacé de tunnel vous fripait les moëllles et, dans cette solitude, une peur irrépressible, intense, vous clouait, haletant, sur la banquette de pierre qui s'étendait, ainsi qu'un morne quai, le long de cette eau morte.

Alors sous ces formidables et muettes voûtes, bondirent tout à coup des êtres étranges. Une tête, sans corps, voleta, ronflant comme une toupie, une tête trouée d'un oeil énorme de Cyclope, pourvue d'une bouche en gueule de raie, séparée par une large gouttière, d'un nez, d'un sordide nez d'huissier, bourré de prises! – Et cette tête échaudée et blanche sortait d'une espèce de coquemar et s'irradiait d'une lumière qui lui était propre, éclairant la valse d'autres têtes presque amorphes, des embryons à peine indiqués de crânes, puis d'indécis infusoires, de vagues flagellates, d'inexacts monériens, de bizarres protoplasmes, tels que le Bathybius d'Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe!

Et voilà que cette formation de la matière vivante disparut à son tour, que le type ignoble de cette tête s'effaça, que l'obsession de cette eau immobile cessa enfin.

Il y eut dans ce cauchemar une courte trêve. – Soudain, un soleil, au noyau d'encre, émergea de l'ombre, éclatant ainsi qu'un crachat de décoration, avec des rais d'or,

inégaux et mesurés. En même temps, des pétales de fleurs tombèrent d'un espace inconnu, des caïeux où louchaient d'imperceptibles prunelles bondirent comme des billes et un van de marchand de café resta suspendu dans l'air que rama de son bras nu un jongleur, surhumain avec des yeux effroyables, agrandis et travaillés par la chirurgie, des yeux ronds avec une pupille emmanchée ainsi qu'un moyeu, au milieu d'une roue.

Il y avait dans cet homme qui escamotait des planètes, des ustensiles d'épicerie et des fleurs, une cruelle allure de dur Gaulois, une mine impérieuse de sanguinaire barde; – et l'horreur de son oeil dilaté comme par un anneau de fer vous fascinait et vous glaçait le poil de sueur froide.

Enfin une accalmie eut lieu; l'esprit, emporté dans ces hallucinations, tenta de s'accrocher et de s'amarrer à une rive; – mais le spectacle parcouru défila encore rappelant un ancien et analogue spectacle presque oublié depuis des ans. Ce fut à la place de la fleur des marais, une autre fleur humaine naguère vue dans une exposition qui revint et s'installa, montrant la variante de cette conception lugubre.

Alors, l'eau, cette eau d'épouvante, se tarit, et à sa place surgit un steppe désolé, un sol disloqué par des éruptions volcaniques, ravagé par des boursouflures et des crevasses, un sol scorifié comme du mâchefer. Il semblait que l'on visitât, en un artificiel voyage accompli sur la carte de Béer et de Maedler, un de ces cirques muets de la Lune, la mer du Nectar, des Humeurs ou des Crises, et que, sous une atmosphère nulle, dans un froid comme on n'en sentit jamais, l'on errât au milieu de ce désert silencieux et mort, effrayé par l'immensité des monts qui dressaient, tout autour, à des hauteurs vertigineuses, leurs cratères en forme de coupes, tels que le Tycho, le Calippus, l'Ératosthène!

Et dans la planète désolée, sortait du sol blanc la même tige qui jaillissait tout à l'heure de l'eau noire, des boutons éclosaient aussi sur des branches métalliques et une tête ronde et pâle se balançait également; mais sa douleur plus ambiguë se fondait dans l'ironie d'un affreux sourire.

.....

Subitement le cauchemar se rompit tout à fait et le réveil effaré s'opéra, alors que l'inflexible figure de la Certitude apparut, me ressaisissant dans sa main de fer, me ramenant à la vie, au jour qui se lève, aux fastidieuses occupations que chaque nouveau matin prépare.

.....

Telles les visions évoquées dans son nouvel album dédié à la gloire de Goya, par Odilon Redon, le Prince des mystérieux rêves, le Paysagiste des eaux souterraines et des déserts bouleversés de lave; par Odilon Redon, l'Oculiste Comprachico de la face humaine, le subtil Lithographe de la Douleur, le Nécroman du crayon, égaré pour le plaisir de quelques aristocrates de l'art, dans le milieu démocratique du Paris moderne.



L'Apparition, Gustave Moreau. 1875. Óleo sobre tela, 106x72cm. Paris, Musée Gustave Moreau.

GUSTAVE MOREAU_APRESENTAÇÃO

O texto, inédito até a aparição da segunda coletânea de crítica de arte de Huysmans, *Certains* (1889), está incluído na seção deste livro intitulada “Du dilettantisme. – Puvis de Chavannes. – Gustave Moreau. – Degas”.

Huysmans, já no início, enfatiza seu alinhamento ao desgosto de Moreau em relação às exposições dos Salões organizados pela secretaria de Belas Artes, que aconteciam sempre a cada mês de maio. Moreau chegou a expor nos Salões oficiais de 1864 a 1869; depois ficaria ausente até voltar entre 1876 e 1880, ano após o qual não mais retornaria. Na verdade, raramente expunha mesmo noutros ambientes. Para traduzir, utilizo a terceira edição de *Certains* (Paris: Stock, 1898, p.16-20).

Gustave Moreau

Distanciado da turba que nos verte, a cada mês de Maria, a ipecacuanha espiritual da grande arte, Gustave Moreau, há alguns anos, não mais imobiliza telas sob as musselinas que secam, pavilhonando, tais que miseráveis dosséis, nos angares vítreos do Palais de l'Industrie.

Absteve-se igualmente das exposições mundanas. A observação de suas obras, restritas a uns poucos comerciantes, é, pois, rara; em 1886, no entanto, uma série de suas aquarelas foi exposta pelos Goupil em suas galerias da rua Chaptal.

Foi na sala que continha um auto de fé de céus imensos em ignição; globos esmagados de sóis sanguinolentos, hemorragias de astros escorrendo em cataratas de púrpura sobre tufos abatidos de nuvens.

Neste cenário de um estardalhaço terrível, silenciosas mulheres passavam, nuas ou ornamentadas de tecidos engastados de cabochões como velhas encadernações evangeliárias, mulheres com cabelos de seda felpuda, com olhos de um azul claro, fixos e duros, com carnes da mesma brancura gélida das leitas; Salomé segurando, imóveis, numa taça, a cabeça do Precursor que irradiava, macerada no fósforo, sob quincunces de folhas podadas, um verde quase preto¹⁹⁸; deusas cavalgando hipogrifos e riscando com a lazurita de suas asas a agonia das nuvens; ídolos femininas, coroadas, eretas nos tronos em marchas submersas por extraordinárias flores ou sentadas, em poses rígidas, sobre elefantes, de frentes manteladas de verde, os peitorais investidos de aurifrígios, costurados como sinetas de cavalaria, grandes pérolas, elefantes que pisoteavam sua pesada imagem refletida num véu de água enlameada pelas colunas de suas pernas aneladas!

Uma impressão idêntica surgia dessas cenas diversas, a impressão do onanismo espiritual, repetido, numa carne casta; a impressão de uma virgem, provida num corpo de solene graça, de uma alma esgotada por ideias solitárias, por pensamentos secretos, de uma mulher, centrada em si mesma, e repisando, em sacramentais fórmulas de preces obscuras, insidiosos apelos aos sacrilégios e às violações, às torturas e aos assassinios.

¹⁹⁸ Ver *Salomé au jardin*, 1878.

Longe dessa sala, na sombria rua, a lembrança deslumbrada de tais obras persistia, mas as cenas não vinham mais em seu conjunto; disseminavam-se, na memória, em seus infatigáveis detalhes, em suas minúcias de acessórios estranhos. A execução dessas joias em seus contornos gravados em aquarela como com os bicos das penas achatados, a finesse dessas plantas de hastes emaranhadas, de caules pacientemente enlaçados, bordados da mesma forma que as guipuras dos roquetes noutros tempos lavrados aos prelados, o broto dessas flores emprestando suas formas da ourivesaria religiosa e da flora aquática, nenúfares e píxides, cálices e algas¹⁹⁹, toda essa surpreendente química de cores superagudas, chegadas às suas máximas potências, subia à cabeça e inebriava a vista que titubeava, aturdida, sem as ver, ao longo das casas novas.

Refletindo, enquanto se passeava e o olho já mais calmo observava, via ele essa vergonha do gosto moderno, a rua; esses bulevares nos quais vegetam árvores ortopedicamente espalhadas a ferro e comprimidas pelos bandagistas das pontes e estradas, em rodas de ferro fundido; essas estradas sacudidas por enormes ônibus e carros de propaganda ignóbeis; essas calçadas repletas de uma hedionda multidão à caça de dinheiro, de mulheres degradadas pelo resguardo, embrutecidas por atroz negócios, de homens lendo jornais infames ou sonhando com fornicações e traições ao longo das lojas, donde os espiam a fim de esfolá-los os corsários licenciados dos comércios e bancos, compreendia-se melhor ainda a obra de Gustave Moreau, independente de um tempo, refugiando-se em aléns, planando no sonho, longe das excrementícias ideias secretadas por todo um povo.

E, com efeito, chegou definitivamente o momento em que o dinheiro é o Santo dos Santos perante o qual toda uma humanidade, curvada, baba de inveja e reza; quando um país avariado por uma política acessível a todos, supura por todos os abscessos de suas reuniões e de sua imprensa; quando a arte, desprezada, rebaixa-se de si mesma ao nível do comprador; quando a obra artística, pura, é universalmente considerada como o crime de lesa-majestade de um velho mundo, embriagado de lugares comuns e lixo, acontece fatalmente que alguns seres, perdidos no horror desses tempos, sonhem à parte e que do húmus de seus sonhos brotem inconcebíveis flores de um brilho vibrante, de um perfume

¹⁹⁹ Notar como neste trecho Huysmans aplica termos ambíguos, pertencentes tanto ao domínio da botânica quanto da religião a um só tempo. “*nenuphar*” [nenúfar] remete a ninfeias e a lótus, flor sagrada; “*calice*” [cálice], ao cálice para o sangue de Cristo ou uma especificidade botânica, o verticilo externo da flor, formado pelas sépalas; e “*pyxide*” [píxide] tanto pode designar o vaso para as hóstias consagradas quanto outra especificidade botânica, tratando-se do nome do fruto que se abre transversalmente em duas valvas sobrepostas, como o da tanchagem.

febril e altaneiro, tão triste! – A teoria do meio, adaptada por Taine à arte²⁰⁰, é justa – mas justa às avessas quando se trata de grandes artistas, pois o meio então age sobre eles pela revolta, pelo ódio que lhes inspira; no lugar de modelar, de moldar a alma à sua imagem, ele cria nas imensas Boston, solitários Edgar Poe; ele age pelo inverso, cria nas vergonhosas França os Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Villiers de l’Isle-Adam, Gustave Moreau, Redon e Rops, seres de exceção, que retrocedem na passagem dos séculos e se lançam, pelo desgosto das promiscuidades a que são sujeitos, nos abismos de tempos passados, nos tumultuosos espaços dos pesadelos e dos sonhos.

²⁰⁰ Referência aqui à adaptação feita por Hippolyte Adolphe Taine (1828-93), que consistia, grosso modo, em aplicar a tríade “raça-meio-momento” ao universo da arte. Huysmans rejeita tal determinismo, interpretando às avessas essa teoria.

Gustave Moreau

Eloigné de la cohue qui nous verse, à chaque mois de Marie, l'ipéca spirituel du grand art, M. Gustave Moreau n'a plus, depuis des années, immobilisé de toiles sous les mousselines qui sèchent, en pavillonnant, de même que de misérables dais, dans les hangars vitrés du Palais de l'Industrie.

Il s'est également abstenu des exhibitions mondaines. La vue de ses oeuvres, confinées chez quelques commerçants, est donc rare; en 1886, cependant, une série de ses aquarelles fut exposée par les Goupil dans leurs galeries de la rue Chaptal.

Ce fut dans la salle qui les contient un autodafé de ciels immenses en ignition; des globes écrasés de soleils saignants, des hémorragies d'astres coulant en des cataractes de pourpre sur des touffes culbutées de nues.

Sur ces fonds d'un fracas terrible, de silencieuses femmes passaient, nues ou accoutrées d'étoffes serties de cabochons comme de vieilles reliures d'évangélistes, des femmes aux cheveux de soie floche, aux yeux d'un bleu pâle, fixes et durs, aux chairs de la blancheur glacée des laites; des Salomés tenant, immobiles, dans une coupe, la tête du Précurseur qui rayonnait, macérée dans le phosphore, sous des quinconces aux feuilles tondues, d'un vert presque noir; des déesses chevauchant des hippogriffes et rayant du lapis de leurs ailes l'agonie des nuées; des idoles féminines, tiarées, debout sur des trônes aux marches submergées par d'extraordinaires fleurs ou assises, en des poses rigides, sur des éléphants, aux fronts mantelés de verts, aux poitrails chappés d'orfroi, couturés ainsi que de sonnailles de cavalerie, de longues perles, des éléphants qui piétinaient leur pesante image que réfléchissait une nappe d'eau éclaboussée par les colonnes de leurs jambes cerclées de bagues!

Une impression identique surgissait de ces scènes diverses, l'impression de l'onanisme spirituel, répété, dans une chair chaste; l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des idées solitaires, par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même, et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges et aux stupres, aux tortures et aux meurtres.

Loin de cette salle, dans la morne rue, le souvenir ébloui de ces oeuvres persistait, mais les scènes ne paraissaient plus en leur ensemble; elles se disséminaient, dans la mémoire, en leurs infatigables détails, en leurs minuties d'accessoires étranges. L'exécution de ces bijoux aux contours gravés dans l'aquarelle comme avec des becs écrasés de plumes, la finesse de ces plantes aux hampes enchevêtrées, aux tiges patiemment enlacées, brodées de même que les guipures des rochets autrefois ouvrés pour les prélats, le jet de ces fleurs tenant par leurs formes de l'orfèvrerie religieuse et de la flore d'eau, des nénuphars et des pyxides, des calices et des algues, toute cette surprenante chimie de couleurs suraiguës, arrivées à leurs portées extrêmes, montaient à la tête et grisaient la vue qui titubait, abasourdie, sans les voir, le long des maisons neuves.

À la réflexion, alors qu'on se promenait, que l'oeil rasséréné regardait, voyait cette honte du goût moderne, la rue; ces boulevards sur lesquels végètent des arbres orthopédiquement corsetés de fer et comprimés par les bandagistes des ponts et chaussées, dans des roues de fonte; ces chaussées secouées par d'énormes omnibus et par des voitures de réclame ignobles; ces trottoirs remplis d'une hideuse foule en quête d'argent, de femmes dégradées par les gésines, abêties par d'affreux négoces, d'hommes lisant des journaux infâmes ou songeant à des fornications et à des dols le long de boutiques d'où les épient pour les dépouiller, les forbans patentés des commerces et des banques, l'on comprenait mieux encore cette oeuvre de Gustave Moreau, indépendante d'un temps, fuyant dans les au delà, planant dans le rêve, loin des excrémentielles idées, secrétées par tout un peuple.

Et en effet, quand le moment est définitivement venu où l'argent est le Saint des Saints devant lequel toute une humanité, à plat ventre, bave de convoitise et prie; quand un pays avarié par une politique accessible à tous, suppure par tous les abcès de ses réunions et de sa presse; quand l'art méprisé se ravale de lui-même au niveau de l'acheteur; quand l'oeuvre artiste, pure, est universellement considérée comme le crime de lèse-majesté d'un vieux monde, soulé de lieux communs et d'ordures, il arrive fatalement que quelques êtres, égarés dans l'horreur de ces temps, rêvent à l'écart et que de l'humus de leurs songes jaillissent d'inconcevables fleurs d'un éclat vibrant, d'un parfum fiévreux et altier, si triste! – La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste – mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire; au lieu de modeler, de façonner l'âme à son image, il crée dans d'immenses Boston, de solitaires Edgar Poe; il agit par retro, crée dans de honteuses Frances des Baudelaire, des

Flaubert, des Goncourt, des Villiers de l'Isle Adam, des Gustave Moreau, des Redon et des Rops, des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent, par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves.



Der Isenheimer Altar (detalhe)
Mathias Grünewald
1515
Óleo sobre madeira
Colmar, M. Unterlinden

A CRUCIFIXÃO DE GRÜNEWALD_APRESENTAÇÃO

Publicado em *Pan, supplément français* n. 4-5, junho-julho de 1895, o texto a seguir é originalmente uma passagem do romance *Là-bas* de Huysmans (1891) e o personagem apresentado logo no início, “Com extraordinária lucidez, [ele] revia esse quadro...” é o protagonista Durtal. Mathias Grünewald, pintor alemão, viveu entre 1470-80 e 1528. A seu respeito, a definição do dicionário Oxford de arte pode nos ajudar a compreender um dos motivos que teria aproximado Huysmans desse artista numa fase da vida em que já não mais se interessava tanto pela arte contemporânea:

A obscuridade que cerca Grünewald reflete o isolamento e a individualidade de sua obra; não teve alunos conhecidos e (ao contrário da maioria de seus contemporâneos alemães), não produziu gravuras de qualquer espécie, que teriam espalhado sua fama. (OXFORD, 2007, p.240)

A obra que Huysmans transpõe no artigo a seguir, um retábulo representando um Cristo enfermo, foi concebida para a igreja hospitalar da Abadia Antonina de Isenheim em 1515, estando hoje conservada no museu Unterlinden, em Colmar. Esse Cristo enfermo era uma espécie de alento para as vítimas da peste. No mesmo retábulo ele aparecerá curado e resplandecente na *Ressurreição*, que Huysmans comentará no texto “Les Grünewald du musée de Colmar” de sua terceira coletânea sobre arte, tratando exclusivamente de obras religiosas: *Trois Primitifs*, de 1905. “A *Crucifixação* de Grünewald”, assim como “O novo Álbum de Odilon Redon”, chama a atenção tanto pela problematização das fronteiras entre os gêneros colocada por textos que migram da crítica de arte para a literatura e vice-versa, quanto pela incorporação do procedimento pictórico à escrita, sobretudo nas justaposições das palavras, frases, parágrafos... como fossem pinceladas em busca de um efeito a ser dado pelas imagens suscitadas. A tradução é feita com base no texto da revista *Pan, supplément français*.

A Crucifixão de Grünewald

Com uma extraordinária lucidez, ele revia aquele quadro, ali, diante de si, agora que o evocava e, aquele grito de admiração que havia soltado ao entrar na pequena sala do museu de Cassel, ele o berrava mentalmente ainda, enquanto, em seu quarto, o Cristo se erguia, formidável, sobre a cruz, cujo tronco era atravessado, à guisa de braços, por um galho de árvore mal cortado, curvado tal que um arco, com o peso do corpo.

Tal galho parecia pronto a endireitar-se e lançar, por piedade, longe daquele terreno de ultrajes e de crimes, a pobre carne mantida presa ao solo pelos enormes cravos que furavam os pés.

Deslocados, quase arrancados dos ombros, os braços do Cristo pareciam atados em toda sua extensão pelas fibras enroladas dos músculos. A axila fraturada estalava; as mãos grandes abertas brandiam dedos cadavéricos que, mesmo assim, abençoavam, num gesto confuso de preces e reprimendas; os peitorais estremeciam oleosos pelo suor; o torso estava riscado de aduelas em círculos por conta da proeminente caixa torácica; as carnes inchavam, salitradas e azuladas, salpicadas de mordidas de pulgas, manchadas como por golpes de agulhas pelas pontas das lanças que, despedaçadas sob a pele, dardejavam-na ainda de lascas aqui e ali.

Era chegada a hora das secreções: a chaga fluvial do flanco escorria mais espessa, inundava o quadril de um sangue similar ao suco escuro das amoras; serosidades róseas, soros lácteos, líquidos semelhantes ao vinho cinza de Moselle, ressumavam do peito, encharcavam o púbis abaixo do qual ondulava uma faixa de pano bufante; depois, nos joelhos aproximados à força, chocavam-se as rótulas, e as pernas tortas evadiam-se até os pés que, dispostos um sobre o outro, esticavam-se, pressionavam-se em plena putrefação, esverdeavam-se em jorros de sangue. Tais pés esponjosos e coagulados eram horríveis; a carne rebentava, escalava rumo à cabeça do prego e seus dedos crispados contradiziam o gesto implorante das mãos, amaldiçoavam, quase arranhavam com a ponta azul de suas unhas, o ocre do chão, carregado de ferro, similar às terras purpuradas da Turíngia.²⁰¹

Sobre esse cadáver em erupção, a cabeça aparecia, tumultuosa e enorme; circulada por uma coroa desordenada de espinhos, ela pendia extenuada, mal entreabrindo um

²⁰¹ Turíngia: um dos estados livres da Alemanha.

olho macilento no qual tremulava ainda um olhar de dor e de pânico; o rosto era irregular, a testa desmantelada, as bochechas secas; todos os traços perturbados choravam, ao passo que a boca, desselada, ria com seu maxilar contraído por conta dos abalos tetânicos, atrozes.

O suplício fora horrendo, a agonia havia aterrorizado o júbilo dos algozes em fuga.

Agora, nesse céu de um azul noturno, a cruz parecia vergar-se, muito baixa, quase ao rés do chão, velada por duas figuras que se mantinham uma de cada lado do Cristo: uma, a Virgem, coberta por um capuz de um rosa como de sangue seroso, caindo em ondas comprimidas sobre um vestido de azul lasso com longas dobras, a Virgem rígida e pálida que, inchada pelo choro, os olhos fixos, soluça, cravando as unhas nos dedos das mãos; – a outra figura, são João, espécie de vagabundo rústico e bronzeado de Souabe²⁰², de alta estatura, barba encaracolada em pequenas mechas, vestido em tecidos com largas abas, como talhados em casca de árvore, uma túnica escarlate, um manto amarelo camurça cujo forro, arregaçado perto das mangas, volvia àquele verde febril dos limões ainda não maduros. Esgotado pelo pranto, mas mais resistente que Maria, dilacerada e rejeitada embora em pé, ele junta suas mãos num ímpeto, se eleva em direção ao cadáver que contempla com seus olhos vermelhos e esfumaçados, e sufoca, e grita em silêncio no tumulto de sua garganta surda.

Ah! Diante desse Calvário borrado de sangue e turvado de lágrimas, estava-se longe dos Gólgotas bonachões que, desde a Renascença, a Igreja adota!

Esse Cristo tetânico não era o Cristo dos Ricos, o Adônis da Galileia, o janota de bom porte, o belo rapaz de mechas rubras, barba dividida, traços robustos e insossos, que há quatrocentos anos os fiéis adoram. Este era o Cristo de São Justino, de São Basílio, de São Cirilo, dos Tertuliano, o Cristo dos primeiros séculos da Igreja, o Cristo vulgar, feio, uma vez que assumiu toda a soma dos pecados e que se revestiu, por humildade, das formas as mais abjetas.

Era o Cristo dos Pobres, aquele que se havia igualado aos mais miseráveis dentre os que viera redimir, aos desfavorecidos e aos mendicantes, a todos aqueles em cuja fealdade ou indigência se agarra a covardia do homem; e era também o mais humano dos Cristos, um Cristo com a carne triste e fraca, abandonado pelo Pai, que interviera somente quando nenhuma nova dor seria mais possível, o Cristo amparado somente por sua Mãe, à

²⁰² Uma das sete regiões administrativas do estado livre da Baviera.

qual, assim como todos a quem se tortura, deve ter apelado em gritos filiais, sua então impotente e inútil Mãe.

Por certo num último gesto de humildade, ele havia suportado que a Paixão não ultrapassasse o limite permitido aos sentidos; e, obedecendo a incompreensíveis ordens, aceitara que sua Divindade fosse como interrompida desde as bofetadas e os golpes de vara, os insultos e cusparadas, de todas essas pilhagens do sofrimento, até as horrendas dores de uma agonia sem fim. Pudera assim melhor sofrer, estertorar, deixar-se abater, feito um bandido, feito um cão, sordidamente, baixamente, indo até o ápice de tal degeneração, até a ignomínia da putrefação, até o derradeiro ultraje do pus!

Certamente, jamais o naturalismo havia então visitado temas semelhantes; jamais pintor algum havia de tal modo fermentado o cadáver divino e tão brutalmente encharcado seu pincel nas placas dos humores e nos godês²⁰³ sanguinolentos das feridas. Era excessivo e era terrível. Grünewald era o mais obcecado dos realistas; mas ao observar esse Redentor em trapos, esse Deus de necrotério, isto mudava. Daquela cabeça exulcerada gotejavam lampejos; uma expressão sobre-humana iluminava a efervescência das carnes, a eclampsia dos traços. Aquela carniça escancarada era a de um Deus, e, sem auréola, sem halo, no simples traje daquela coroa desgrenhada, semeada de grãos vermelhos por gotas de sangue, Jesus aparecia, em sua celeste Superessência, entre a Virgem, estarrecida, ébria de prantos, e o São João cujos olhos calcinados já não mais tinham lágrimas a oferecer.

Tais rostos a princípio tão comuns, resplandeciam, transfigurados por excessos de almas excepcionais. Não havia mais algoz, nem pobreza, nem lança, mas sim seres supraterrâneos próximos a um Deus.

Grünewald era o mais obcecado dos idealistas.

²⁰³ Tigela pequena em que o pintor dilui suas tintas.

La Crucifixion de Grünewald

Avec une extraordinaire lucidité, il revoyait ce tableau, là, devant lui, maintenant qu'il l'évoquait et ce cri d'admiration qu'il avait poussé, en entrant dans la petite salle du musée de Cassel, il le hurlait mentalement encore, alors que, dans sa chambre, le Christ se dressait, formidable, sur sa croix, dont le tronc était traversé, en guise de bras, par une branche d'arbre mal écorcée qui se courbait, ainsi qu'un arc sous le poids du corps.

Cette branche semblait prête à se redresser et à lancer par pitié, loin de ce terroir d'outrages et de crimes, cette pauvre chair que maintenant, vers le sol, les énormes clous qui trouaient les pieds.

Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée craquait; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces, mouchetées comme de coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la dardaient encore, çà et là, d'échardes.

L'heure des sanies était venue; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres; des sérosités rosâtres, des petits laits, des eaux semblables à des vins de Moselle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le bas ventre au-dessous duquel ondulait le panneau bouillonné d'un linge; puis, les genoux rapprochés de force, heurtaient leurs rotules, et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans des flots de sang. Ces pieds spongieux et caillés étaient horribles; la chair bourgeonnait, remontait sur la tête du clou et leurs doigts crispés contredisaient le geste implorant des mains, maudissaient, griffaient presque avec la corne bleu de leurs ongles, l'ocre du sol, chargé de fer, pareil aux terres empourprées de la Thuringe.

Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait, tumultueuse et énorme; cerclée d'une couronne désordonnée d'épines, elle pendait exténuée, entrouvait à peine un oeil hâve où frissonnait encore un regard de douleur et d'effroi; la face était

montueuse, le front démantelé, les joues taries ; tous les traits renversés pleuraient, tandis que la bouche descellée riait avec sa mâchoire contractée par des secousses tétaniques, atroces.

Le supplice avait été épouvantable, l'agonie avait terrifié l'allégresse des bourreaux en fuite.

Maintenant, dans le ciel d'un bleu de nuit, la croix paraissait se tasser, très basse, presque au ras du sol, veillée par deux figures qui se tenait de chaque côté du Christ: l'une, la Vierge, coiffée d'un capuce d'un rose de sang séreux, tombant en des ondes pressées sur une robe d'azur las à long plis, la Vierge rigide et pâle, bouffie de larmes qui, les yeux fixes, sanglote, en s'enfonçant les ongles dans les doigts des mains; – l'autre, saint Jean, une sorte de vagabond, de rustre basané de la Souabe, à la haute stature, à la barbe frisstée en de petits copeaux, vêtu d'étoffes à larges pans comme taillées dans de l'écorce d'arbre, d'une robe écarlate, d'un manteau jaune chamoisé, dont la doublure, retroussée près des manches, tournait au vert fiévreux des citrons pas mûrs. Épuisé de pleurs, mais plus résistant que Marie brisée et rejetée quand même debout, il joint les mains en un élan, s'exhausse vers ce cadavre qu'il contemple de ses yeux rouges et fumeux et il suffoque et crie, en silence, dans le tumulte de sa gorge sourde.

Ah! devant ce Calvaire barbouillé de sang et brouillé de larmes, l'on était loin de ces débonnaires Golgotha que, depuis la Renaissance, l'Église adopte!

Ce Christ au tétanos n'était pas le Christ des Riches, l'Adonis de Galilée, le bellâtre bien portant, le joli garçon aux mèches rousses, à la barbe divisée, aux traits chevalins et fades, que depuis quatre cents ans les fidèles adorent. Celui-là, c'était le Christ de Saint-Justin, de Saint-Basile, de Saint-Cyrille, des Tertulien, le Christ des premiers siècles de l'Église, le Christ vulgaire, laid, parce qu'il assumait toute la somme des péchés et qu'il revêtit, par humilité, les formes les plus abjectes.

C'était le Christ des Pauvres, celui qui s'était assimilé aux plus misérables de ceux qu'il venait racheter, aux disgraciés et aux mendiants, à tous ceux sur la laideur ou l'indigence desquels s'acharne la lâcheté de l'homme; et c'était aussi le plus humain des Christ, un Christ à la chair triste et faible, abandonné par le Père qui n'était intervenu que lorsque aucune douleur nouvelle n'était possible, le Christ assisté seulement de sa Mère qu'il avait dû, ainsi que tous ceux que l'on torture, appeler dans ses cris d'enfant, de sa Mère, impuissante alors et inutile.

Par une dernière humilité sans doute, il avait supporté que la Passion ne dépassait point l'envergure permise aux sens; et obéissant à d'incompréhensibles ordres, il avait accepté que sa Divinité fût comme interrompue depuis les soufflets et les coups de verges, les insultes et les crachats, depuis toutes ces maraudes de la souffrance, jusqu'aux effroyables douleurs d'une agonie sans fin. Il avait ainsi pu mieux souffrir, râler, crever ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, bassement, en allant dans cette déchéance jusqu'au bout, jusqu'à l'ignominie de la pourriture, jusqu'à la dernière avanie de pus!

Certes, jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils; jamais peintre n'avait brassé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes; mais à regarder ce Rédempteur de vadrouille, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête exulcérée filtraient des lueurs; une expression surhumaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie de traits. Cette charogne éployée était celle d'un Dieu, et, sans auréole, sans nimbe, dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait, dans sa céleste Supéressence, entre la Vierge, foudroyée, ivre de pleurs, et le Saint-Jean dont les yeux calcinés ne parvenaient plus à fondre des larmes.

Ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïes. Il n'y avait plus de brigand, plus de pauvresse, plus de rustre, mais des êtres supraterrrestres auprès d'un Dieu.

Grünewald était le plus forcené des idéalistes.

DO DEBATE FERVOROSO À TRANSPOSIÇÃO DO SILÊNCIO

Um artigo de Joris-Karl Huysmans sobre uma tela de Édouard Manet inspirada numa personagem de Émile Zola. “La *Nana* de Manet” é o segundo texto a aparecer na coletânea traduzida; marca a estreia da crítica huysmansiana em defesa de uma arte nova, em 1877, e obriga-nos hoje, em 2015, a considerarmos determinadas relações entre arte e literatura (impressionismo e naturalismo) no contexto dos Salões pré *fin de siècle* no XIX francês.

Entretanto, evitemos apenas rotular o artigo como marcante por conta de seu caráter polêmico. O texto pode nos levar além. Nos comentários à obra de Huysmans são comuns termos como “virada”, “ruptura”, “conversão”²⁰⁴. Esse artigo de 1877 poderia ser tachado como uma “virada”: o autor até então dedicara-se a pintores do passado, sobretudo os da escola flamenga²⁰⁵, como pudemos observar no primeiro artigo da coletânea, “Des paysagistes contemporains”, ou seja, não demonstrava interesse pela produção contemporânea. Não obstante, podemos retrucar esse argumento, ao defender que o olhar detido nesse passado específico já aproximava Huysmans dos impressionistas, cujo realismo se inspira na herança da arte holandesa do século XVII. E se recuamos a 1875, comprova-se esse ponto de vista, quando vemos um Huysmans discorrer com entusiasmo sobre um Pieter de Hooch “que se compraz em jogos de luz”²⁰⁶. Ora, sabemos que se alguma unidade existe no grupo dos impressionistas ela está, sobretudo, na importância dada aos jogos de luz e suas reverberações. Em tradicionais obras de referência sobre o movimento, como a *A Enciclopédia do impressionismo*, encontramos definições que, além de ressaltar na produção impressionista o fato de ser principalmente uma pintura não acadêmica, dão destaque à “ação

²⁰⁴ Quanto a esta ideia de rompimento estético, prefiro uma abordagem menos apegada aos mitos construídos sobre a imagem de Huysmans e sua relação com o naturalismo. Estou mais alinhado ao que afirma Pedro Paulo Catharina em *Quadros literários fin-de-siècle, um estudo de Às Avestas de Joris-Karl Huysmans*: “muitos teóricos apressaram-se em caracterizar a ruptura de Huysmans com o Naturalismo, personalizado na figura de Zola. Sob alguns pontos de vista, Huysmans nunca deixou de ser naturalista, pois nunca abandonou o método documental e suas longas e minuciosas descrições advêm, em grande parte, do caráter pictórico da descrição dos romances naturalistas.” (CATHARINA, 2005, p.131)

²⁰⁵ Na escola flamenga de pintura, tendo esta se desenvolvido entre os séculos XV e XVII sobretudo em Flandres (norte da Bélgica) e nos Países-Baixos, destacavam-se já alguns aspectos muito caros aos futuros impressionistas do XIX, tais como a observação realista do mundo natural e a exploração dos efeitos da luz no espaço e no colorido. Alguns de seus maiores expoentes serão Rubens, Ruysdaël, Pieter de Hooch, Van Dick e Frans Hals.

²⁰⁶ Trecho do artigo “Le Cellier de Pierre de Hooch”, publicado em *Musée des deux mondes*, 15 de dezembro de 1875.

deformadora da luz natural” (SERULLAZ, 1985, p.9). Onde minha preferência por abordar o artigo “La *Nana* de Manet” e, por conseguinte, vários outros momentos-chave do itinerário estético de Huysmans, não como reviravoltas súbitas de um pitoresco *flâneur* parisiense, mas sim como firmes tomadas de posição a partir de intensa e constante reflexão sobre o que é arte, reflexão esta lapidada sempre pelo estar diante da obra, como bem nos lembravam ainda há pouco as considerações de Jacqueline Lichtenstein e Aude Jeannerod a respeito do “sentimento estético” de Huysmans. Nesse sentido, vale a pena mencionarmos as considerações de um contemporâneo nosso, estudioso de Huysmans:

Desde cedo preocupado com os valores de sua arte e com a busca do *novo*, Huysmans não hesita em abandonar uma ideia, um ponto de vista, no momento em que os sente cristalizados, assim como não se furtara a defendê-los arduamente. (CATHARINA, 2005, p.131)

O fato de Huysmans agora iniciar sua defesa da arte moderna encontrada nos impressionistas, por outro lado, não significa que renegará a escola holandesa, pela qual, aliás, guardará notável estima até o fim da vida²⁰⁷. Significa apenas que suas reflexões sobre arte e o momento vivido pelos impressionistas proporcionam um vivíssimo debate estético no contexto abordado. De um lado temos a relação, já apontada, da pintura holandesa com a impressionista, de outro a própria dinâmica de rivalidade presente nas exposições que pudemos trabalhar no comentário introdutório aos textos traduzidos.

Joris-Karl Huysmans é um dos jovens que frequentará as reuniões de Médan²⁰⁸ em meados dos anos 1870 e, inteirado do debate estético que lhe é contemporâneo, tomará gosto pela defesa de uma arte nova.

Sobre o que seria essa “arte nova” para Huysmans, parece razoável que a pensemos a partir da relação entre Huysmans e Baudelaire. Num primeiro momento, seus escritos sobre arte, além das apreciações estéticas elas mesmas, são também constituintes da voz de um grupo (o dos naturalistas/impressionistas), numa luta que chega a ser política (vimos, por exemplo, as críticas diretas à administração de Turquet no “Salon officiel en 1880”) contra um regime de exclusão estabelecido pela Academia. Deste modo, sua eleição

²⁰⁷ Na edição de 15 de janeiro de 1887 da *Revue illustrée*, por exemplo, encontramos o artigo “Les peintres hollandais”, em que Huysmans, já depois da luta pelo impressionismo, já depois de *Às Avestas* e a caminho de *Là-bas*, reforça seu apreço por Frans Hals, Pieter Bruegel e Johannes Verspronck.

²⁰⁸ É importante, uma vez mais, evitarmos alguns lugares comuns acerca do movimento naturalista, como bem afirma o professor Pedro Paulo Catharina, a partir do *Le Naturalisme* de David Baguley: “A verdade é que os jovens escritores se conheciam e se frequentavam antes mesmo de encontrarem Zola, em 1876. Apenas Alexis já conhecia Zola antes desta data. Até então, eles admiravam Honoré de Balzac (1799-1850), os irmãos Goncourt e Flaubert. Atraídos pela polêmica suscitada pelos romances de Zola, foram eles que o adotaram e não o contrário, buscando contato com aquele cujos romances passaram a defender.” (CATHARINA, 2006, p.110)

de Degas como “pintor da vida moderna”, espécie de catalisador do cotidiano – basta nos lembrarmos de Degas “capturando” suas dançarinas com a sinceridade das coxias contraposta ao esforço ilusório do palco –, equivaleria às considerações de Baudelaire sobre Constantin Guys em “O pintor da vida moderna”. Por outro lado, quando o moderno, a fugacidade do contemporâneo vai perdendo seu protagonismo, teríamos, pois, um Huysmans mais à *Anywhere out of the world*, cujos julgamentos estéticos passam a constituir, paulatinamente, um olhar quase *spleenico*, de rejeição à estupidez moderna, alinhado a personalidades mais exóticas e menos de “seu tempo” como Moreau, Redon, Grünewald.

Tendo publicado seu primeiro romance naturalista, *Marthe, histoire d'une fille*²⁰⁹ já em 1876; após ter no mesmo ano, publicado uma série de artigos²¹⁰ defendendo o *L'Assommoir* de Émile Zola; em maio de 1877, Huysmans lança nas páginas de *L'Artiste* um artigo sobre uma pintura inspirada na cortesã nascida no mesmo *L'Assommoir* e que protagonizará o romance *Nana* em 1880. Seu texto é uma espécie de dupla declaração: de guerra ao júri oficial e à Academia com seus pupilos; de fidelidade à arte nova dos impressionistas.

Quanto a Nana... Precisamos falar desta moça. Aliás, Nana é mais que uma. Detemo-nos nela e essa figura, encarando-nos com a autoridade de um emblema vivo, vai justificando sua condição de fragmento que aponta múltiplas direções. Enquanto Nana, apelido dado à personagem Anna Coupeau, ela nasce da pena de Émile Zola em 1876, no romance *L'Assommoir*. Mas se recuarmos a um passado mais impreciso, saberemos que nascera de uma observação: Zola inspirou-se na história de uma famosa atriz cortesã, Blanche D'Antigny (1842-1874), para compor sua jovem meretriz. A leitura de *L'Assommoir* levaria o

²⁰⁹ O livro de Huysmans, contando a história de uma prostituta, fora considerado pornográfico e sofreu alguma perseguição. Embora o organizador da correspondência entre os dois confrades amenize a supervalorização dessa perseguição por parte de Huysmans, em carta de 27 de outubro de 1876, Edmond de Goncourt responde ao autor de *Marthe*: “Caro confrade, li como um juiz de instrução teu encantador livro e quero mesmo que o diabo me carregue se nele encontro um nada que motive a perseguição ao pobre do pequeno e belo livro. Enfim, *cras tibi, hodie mihi*, eis a sorte dos que, em literatura, tentam algo novo. (...) Meus parabéns pelas raras qualidades de estilo e de colorista que o livro revela, e pelos vigorosos quadros que nos saltam aos olhos em todas as páginas.” (HUYSMANS, 1957, p.117). Tradução do termo em latim: “Hoje eu, amanhã você”.

²¹⁰ Trata-se da série “Émile Zola et *L'Assommoir*”, publicada no jornal bruxelense *L'Actualité* em 1876. No segundo capítulo da série, ao defender o autor, Huysmans não economiza no vocabulário tipicamente naturalista: “Pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces: nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes couleurs de la palette [...] Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont vécus” (HUYSMANS, 2010, p.33).

também observador Édouard Manet a compor sua tela *Nana*, a qual, por sua vez, inspiraria o próprio Zola em 1880²¹¹ e, pouco antes disso, o polêmico artigo de Huysmans. Até então um crítico mais voltado a pintores do passado²¹², a atividade literária de Huysmans é que o aproxima de Zola, consequentemente da discussão sobre modernidade e academia nos Salões, cristalizada, aqui, na figura da jovem Nana. E seu artigo é tão emblemático e contundente quanto o quadro que comenta. Procuremos abordá-lo sob diferentes aspectos, observando o nascer de algumas das matrizes estéticas dessa fase fervorosa na crítica huysmansiana.

Categóricas afirmações emolduram o texto e não deixam dúvidas quanto ao posicionamento do autor: já a princípio, o público que achincalha a pintura defendida por Huysmans não passa de uma “horda abestalhada”, a saber, uma horda que idolatra os baluartes da pintura acadêmica, ou seja, os rivais da modernidade, “esses milhares de pintores que a escola de Belas-Artes solta, em dias de infelicidade, nas ruas da capital”; e no retórico questionamento final, Huysmans debocha do júri oficial, para ele, senhores presos a uma estética ultrapassada que continuam a louvar a repetição do mesmo e não se dão conta dos novos talentos. É nesse tom, característico desta fase de seus escritos sobre arte, que Huysmans faz questão de deixar claro já nas primeiras linhas que a *Nana* de Manet fora unanimemente rejeitada pelo júri do Salão oficial de 1877. Isso nos leva a refletir sobre determinadas referências muito particulares.

Em primeiro lugar, algumas palavras-chave, espécie de vocabulário de luta muito presente na defesa de uma “arte nova”. *Nana* nos é apresentada como uma tela “viva”; sob o tecido da roupa envolvendo a moça vislumbra-se sua “carne”; Manet pinta a realidade a partir de um “temperamento” próprio. Entramos, pois, num campo semântico que merece nossa atenção. Uma arte viva nascida de um temperamento autêntico, eis porque *Nana* é louvada. Esses termos nos remetem à filiação zoliana de Huysmans quando de seu ardoroso engajamento em favor dos impressionistas. Já em 1866, comentando o Salão daquele ano, Zola declarava não querer “retornos ao passado, pretensas ressurreições, quadros pintados segundo um ideal formado de cacos de ideal apanhados em todas as épocas. Eu não quero

²¹¹ A história de Nana será central no nono volume da trama dos *Rougons Macquart*, publicado em 1880. A personagem teria sido inspirada na famosa atriz cortesã Marie Ernestine Blanche d’Antigny, conhecida como Blanche D’Antigny (1842-1874), tida como uma atriz medíocre, mas com um fiel público masculino encantado pelo vaivém de seus quadris.

²¹² Alguns artigos anteriores o demonstram: “*La Cruche cassée* de Greuze” (1875); “*Le Bon compagnon* de Frans Hals” (1875); “*Les peintres hollandais*” (1877, não confundir com o artigo homônimo de 1887).

nada que não seja absolutamente *vida, temperamento, realidade!*” (ZOLA, 1989, p.34.)²¹³. Dez anos depois, um curioso relato endereçado a Zola vem comprovar o alinhamento estético de Huysmans a seu caro mestre de Médan, tanto no campo da pintura quanto da literatura:

A respeito de *L'Assommoir*, creio ter ouvido o melhor elogio que o povo lhe poderia fazer. A contramestra do ateliê²¹⁴ tendo-me pedido o livro, emprestei-lhe, e quando pedi sua opinião ela me respondeu: *é muito verdadeiro*, ah, não gostei não, vejo isso todos os dias! – Tal opinião vinda de uma operária que declara que é absolutamente verdadeiro, e que diz ter chorado como uma madalena a morte de Laile, me parece preciosa. (HUYSMANS, 1953, p.10)

Essa *verdade* realçada por Huysmans ao comentar o sucesso de *L'Assommoir* na correspondência com seu caro confrade é questão incontornável. Olhamos hoje para o quadro de Manet e não saberíamos dizer por que escandalizava tanto. Mas o realismo intimista da cena devia mesmo chocar boa parcela do público da época. Com o enquadramento escolhido, Manet inseria o espectador na cena retratada, ele se via dentro da alcova, onde uma prostituta acabara de oferecer seus serviços e se maquiava enquanto o cliente a observava.

Assim como fizera Zola em relação a *Le Déjeuner sur l'herbe*, Huysmans, procurando valorizar o realismo da obra, desqualifica o olhar espantado do público, o qual, também neste caso, estaria por demais adestrado pelas regras oficiais, apegado ao tema, sem perceber a original qualidade com que o artista o trabalhara. Mostrando conhecer as referências de Manet, o autor aponta no referido enquadramento a semelhança com “certas telas japonesas”, aludindo, pois, ao Ukiyo-e²¹⁵.

Os jurados do Salão podiam aceitar os nus clássicos da mitologia, mas não o de uma prostituta tão real quanto aquela de Manet encarando seu público numa tela, ademais, de realização assaz distanciada da correção acadêmica clássica²¹⁶. Eis Nana encaminhando-se

²¹³ Grifos meus.

²¹⁴ Desde a morte de sua mãe, em 1876, Huysmans, além do cargo público no Ministério do Interior, assume também a direção de uma oficina de encadernação que herdara. São comuns na correspondência com Zola as reclamações quanto ao acúmulo de funções administrativas, todavia, o ambiente das operárias acabará servindo de pano de fundo para seu romance *Les Soeurs Vatar* (1879).

²¹⁵ “Palavra japonesa, com o significado de “imagens do mundo flutuante”, aplicada ao principal movimento ocorrido na arte japonesa entre os séculos XVII e XIX. Refere-se aos temas tirados da vida transitória de todos os dias, com suas vogas sempre mutáveis, e que foram os preferidos pelos gravadores da época; destacaram-se no Ukiyo-e artistas tão célebres quanto Ando Hiroshigue (1797-1858), Katsuchika Hokusai (1760-1849) e Kitagawa Utamaro (1753-1806). Os temas favoritos eram cenas de teatro, atores representando papéis bem conhecidos, prostitutas e atendentes de casas de banho. As gravuras japonesas só chegaram à Europa no século XIX e tiveram grande influência sobre os artistas da vanguarda francesa, que viram em suas cores planas e decorativas e nos padrões expressivos uma espécie de revelação.” (OXFORD, 2007, p.539).

²¹⁶ Não era novidade o público escandalizar-se diante da representação de uma mulher nua que não fosse uma *Vênus*. Comentando a obra *Olympia*, também de Manet, exposta no Salão de 1863, Michel Foucault lembra um

para a galeria Giroux, trajeto um tanto forçado, mas que a tornará célebre. Se de um lado temos o incômodo de olhares mais conservadores, de outro a figura da prostituta será marcante na pintura e literatura do período.

Por isso mesmo, Huysmans, sem maiores pudores, realçará nesta *Nana* pintada por Manet o “movimento exasperante das ancas que se contorcem” e a “licenciosidade desses olhares perdidos” tão belamente trabalhados pela paleta de um artista que não considera irrepreensível, mas que possui um autêntico “temperamento”. Ficando claro, pois, após essa nossa breve jornada com a polêmica *Nana*, o tom da incipiente e promissora crítica huysmansiana, iremos agora a outros momentos dos textos sobre arte de Huysmans escolhidos em nossa empreitada de tradução.

Deixamos a galeria Giroux...

Na coletânea escolhida, após o artigo “*La Nana* de Manet”, seguem-se imediatamente as traduções de diversos textos sobre Salões oficiais e independentes redigidos entre 1880 e 1882, alguns deles publicados somente em *L’Art moderne*, 1883. Nesse conjunto de escritos, vemos acentuarem-se tanto os ataques ao academismo quanto a defesa em favor dos impressionistas. Precipitam-se as investidas contra os júris oficiais, baseadas em sua “leviandade”, “incompetência” e “incapacidade administrativa”. Pintores aceitos por tais júris não passariam de seres “mediócras” a expor um “pandemônio de telas” em “bazares oficiais de vendas”.

Essa hostilidade, aliás, compartilhada por Zola²¹⁷ e seus confrades, fundamenta-se principalmente no regulamento para a composição do júri que avaliava as obras. Se Huysmans, desde *Nana* e outros artigos, já adjetivava sem muita piedade o corpo de jurados, parece-nos ainda mais indignado no seu “Salon officiel en 1880”. O motivo disso podemos encontrá-lo nos apontamentos de Dominique Lobstein em *Les salons au XIXe siècle: Paris, capitale des arts* (2006). O autor relaciona as constantes mudanças no

aspecto duplo de repulsa nesse escandalizar-se: “*Cette Olympia*, vous le savez, a fait scandale quand elle a été exposée, au Salon de 1865 [sic]; elle a fait un scandale tel qu’on a été obligé de la décrocher. Il y a eu des bourgeois qui, visitant le Salon, ont voulu la percer avec leur parapluie, tellement ils trouvaient cela indécent [...] Les historiens de l’art disent, et ils ont évidemment profondément raison, que le scandale moral n’était qu’une manière maladroite de formuler quelque chose qui était le scandale esthétique: on ne supportait pas cette esthétique, ces aplats, cette grande peinture à la japonaise, on ne supportait pas la laideur même de cette femme, qui est laide et qui est faite pour être laide” (FOUCAULT, 2004, p.38).

²¹⁷ Zola sobre o júri do Salão de 1866: “Nos nossos dias, um Salão não é obra dos artistas, é obra de um júri. Portanto, antes de mais nada, dedico-me ao júri, o autor dessas compridas salas frias e baças, nas quais são exibidas, sob uma luz crua, todas as mediocridades e todas as reputações roubadas.” (ZOLA, 1989, p.23), tradução de Martha Gambini.

regulamento, então aos cuidados de uma secretaria estatal, justamente aos crescentes protestos de artistas recusados. A situação chega a tal ponto que, em 1881, Edmond Turquet, responsável pela secretaria de Belas-Artes, resolve deixar a cargo dos próprios artistas a gestão das admissões ao Salão²¹⁸.

Se tal medida suscitara alguma esperança geral no meio artístico, se fomentara alguma esperança no meio crítico, em Huysmans, por exemplo, tais auspícios logo se dissipariam, uma vez que somente teriam direito ao voto

os artistas franceses em exposição que preencham uma das condições seguintes: membros do Instituto, condecorados pela Legião de honra por suas obras, tendo obtido seja uma medalha, seja o prêmio do Salão, seja o prêmio de Roma, seja uma menção honrosa ou tendo sido admitido três vezes à exposição. (LOBSTEIN, 2006, p.226)²¹⁹.

Ou seja, nada mudara, pois com esse perfil de eleitores permanecia o academismo já em voga. Mas a partir da renitência de muitos artistas, que insistem em submeter suas obras ao Salão oficial e, recusados, logo depois se precipitam aos Salões independentes, outra questão surge. Segundo Patrice Locmant, tanto esse tipo de postura por parte dos artistas quanto a hostilidade de alguns críticos teriam outras razões de ser, um tanto mais oportunistas, para além das preferências estéticas:

Por seu turno, os pintores independentes barrados pelo júri se juntam sob uma bandeira comum. Muito rapidamente, a rebelião se propaga, a resistência se organiza. A independência faz escola e o banimento oficial torna-se marca registrada. (LOCMANT, 2006, p.22)²²⁰

Essa renúncia da Escola de Belas-Artes ao comando da vida artística francesa e à imposição, por intermédio dos Salões, de uma forma de arte acadêmica cujos valores defendia, permitiria a uma categoria de artistas até então afastados dos Salões oficiais que apresentassem suas obras e revelassem seu talento. Este abandono dos campos de definição estética iria igualmente liberar um novo espaço para a escrita. Certos escritores viram neste espaço crítico vacante uma oportunidade para exprimir

²¹⁸ “La mission que vous avez à remplir est simple et précise. Vous avez à prendre en main la gestion libre et entière, matérielle et artistique, des expositions annuelles, aux lieu et place de l’Administration. L’État n’interviendra plus dans vos affaires qu’à titre gracieux, si vous le désirez, par la concession temporaire d’un local, dans les conditions déjà faite à d’autres sociétés... L’expérience a suffisamment démontré qu’il n’y avait point de transaction possible entre la gestion complète par l’État ou la gestion libre par les artistes.” (Edmond Turquet, Livret du Salon de 1881, p.LXXXIV et LXXXVI apud LOBSTEIN, 2006, p.212)

²¹⁹ No original: “les artistes français exposants remplissant l’une des conditions suivantes: membres de l’Institut, décorés de la Légion d’honneur pour leurs oeuvres, ayant obtenu soit une médaille, soit le prix du Salon, soit le prix de Rome, soit une mention honorable ou ayant été admis trois fois à l’exposition.”

²²⁰ No original: “De leur côté, les peintres indépendants que le jury censure se rassemblent sous une bannière commune. Très vite, la rébellion se propage, la résistance s’organise. L’indépendance fait école et le bannissement devient une marque de fabrique.”

na imprensa seus juízos estéticos e, ao mesmo tempo, um meio de se apresentarem ao público. (LOCMANT, 2006, p.8)²²¹

Ainda nesse contexto de engajamento estético e a um só tempo de luta por afirmação no campo intelectual (CATHARINA, 2005), nos textos entre 1880 e 1882, além da requintada agressividade contra o oficialismo pictórico, o leitor de Huysmans acabará por encontrar pelo caminho também aqueles que seriam os judas da arte contemporânea: nomes como Bastien Lepage (1848-1884), Léon Bonnat (1833-1922) e Carolus-Duran (1837-1917), cujas obras seriam apenas a “repetição do mesmo”, não sendo mais que meras “orgias de mediocridade”. No comentário à *Jeanne d’Arc* (1879) de Lepage, temos claro exemplo de como Huysmans procura enfatizar o caráter “falso” da pintura acadêmica:

A eterna modelo que lhe serve para representar, sob a aparência de uma mulher, suas colheitas de *Pommes de terre* e seus *Foins*, surpreendentemente, está em pé este ano. Sou grato a Lepage por ter, gentilmente, ao menos desta vez, variado a pose. A roupa de sua Jeanne D’Arc é a mesma que usa para vestir suas falsas camponesas. Não são os autênticos trapos das miseráveis, mas sim agradáveis farrapos fabricados por algum figurinista de teatro. (HUYSMANS, 1903, p.148)

Comentemos separadamente um texto paradigmático. O artigo intitula-se “Le Salon des Indépendents en 1880”, mas metade das páginas é dedicada a um só pintor, Edgar Degas (1834-1917), o impressionista dos impressionistas para Huysmans. De maneira particular dedicado mais aos temas da vida íntima do que às paisagens típicas do impressionismo, Degas acabou ficando mais conhecido por suas dançarinas, não obstante tenha explorado diversos outros temas da vida moderna parisiense: lavadeiras, cafés-concerto, teatros, corridas de cavalo, reuniões de comerciantes, retratos e banhistas, conforme lembra o próprio Huysmans no texto mencionado, em que Degas é assim apresentado pelo autor:

Não me lembro de ter provado uma comoção semelhante à que senti em 1876 na primeira vez em que me vi face a face com as obras desse mestre. Para mim, cuja atenção jamais se havia voltado senão aos quadros da escola holandesa, na qual encontrava a satisfação de minhas necessidades de realidade e de vida íntima, foi uma verdadeira possessão. O moderno que eu procurava em vão nas exposições da época e que apenas em fragmentos se manifestava aqui e acolá, surgia-me inteiro, de uma só vez. (HUYSMANS, 1903, p.126)

Nesse ano o artista expunha uma série de dez dançarinas mais um retrato do romancista, crítico e também defensor do impressionismo Edmond Duranty (1833-1880).

²²¹ No original: “Ce renoncement de l’École des Beaux-arts à encadrer la vie artistique française et à imposer, par le biais des Salons, une forme d’art académique dont elle défendait les valeurs, allait permettre à une catégorie d’artistes jusqu’alors écartés des Salons officiels de faire connaître leurs oeuvres et éclater leur talent. Cette désertion des champs de définition esthétique allait également libérer un espace de parole nouveau et faire une place croissante à l’expression du modernisme dans l’art. Certains écrivains virent dans cet espace critique laissé vaquant une opportunité pour exprimer dans la presse leurs jugements esthétiques et par le même temps un moyen pour eux de se faire connaître du public.”

Perspicaz, Huysmans lembra-se novamente das telas japonesas ao comentar os modernos enquadramentos de Degas, pondo em destaque o estudo dos efeitos da luz, a sinceridade e a ousadia das obras. Pelo que depreendemos de sua análise, tal sinceridade e ousadia seriam reflexo da atitude inovadora do artista tanto em sua revolucionária técnica de pintura quanto nos efeitos obtidos que levam o crítico a encontrar-lhe um equivalente em literatura nos irmãos Goncourt:

Depois, que definitivo abandono de todos os procedimentos de sombra e relevo, de todas as velhas imposturas de tons procurados na paleta, de todas as escamotagens ensinadas há séculos! Que nova aplicação, desde Delacroix, da mistura ótica, isto é, do tom ausente da paleta e obtido sobre a tela pela aproximação de dois outros. (HUYSMANS, 1903, p.134)

Da mesma forma que, para tornar visível, quase palpável, o exterior da besta humana, no meio onde ela se agita; para desmontar o mecanismo de suas paixões; explicar as marchas e os intervalos de seus pensamentos, a aberração de suas devoções, a natural eclosão de seus vícios; para exprimir a mais fugidia de suas sensações, Jules e Edmond de Goncourt tiveram de forjar uma incisiva e poderosa ferramenta, criar uma paleta nova de tons, um vocabulário original, uma nova língua; do mesmo modo, para exprimir a visão dos seres e das coisas na atmosfera que lhes é própria, para mostrar os movimentos, as posturas, os gestos, os jogos da fisionomia, os diferentes aspectos dos traços e dos trajes de acordo com os arrefecimentos ou as exaltações das luzes, para traduzir efeitos incompreendidos ou julgados impossíveis de pintar até então, Degas teve de fabricar para si um instrumento a um só tempo ténue e amplo, flexível e firme. (HUYSMANS, 1903, p.133)

Numa clara referência baudelairiana, Huysmans, rememorando sua comoção ao contemplar os primeiros Degas, afirma que “um pintor da vida moderna havia nascido”. Estamos diante de uma crítica que, conforme aponta Daniel Grojnowski (1996, p.81), muito nos faz lembrar a definição do artista moderno de Baudelaire: aquele curioso, de olhar sedento semelhante ao de uma criança, buscando incessantemente pelo novo, tendo a consciência de que se deve combinar algo de eterno e algo de efêmero na composição do belo (BAUDELAIRE, 1997, p.19).

A busca particular de Huysmans pelo novo acabará por revelar-se bastante plural, como nos lembrava há pouco Pedro Paulo Catharina. Degas parece ainda satisfazer plenamente a “necessidade de realidade” do autor, mas o mesmo não ocorre em relação aos outros atores da cena impressionista do momento. Tanto que após o longo comentário sobre as pinturas de Degas, Huysmans alerta o grupo dos modernos a não se “mumificar na eterna reprodução de um mesmo tema”, numa nítida demonstração, já em 1880, de alguma saturação perante o impressionismo. Não deixará de apreciar os talentos do movimento, mas apoquentar-se ao perceber certa onda de acomodação.

Não demora e aquele autor que mesmo ao comentar Salões oficiais acabava discorrendo muito mais sobre os modernos, iniciará de maneira bem pouco eufórica o seu Salão de 1882, em que discorre sobre os *independentes*. Apesar do elogio a Claude Monet e dos comentários *en passant* a Caillebotte, Gauguin, Morisot, Guillaumin, Renoir e Sisley, o tom geral é de descontentamento: “Do ponto de vista da vida contemporânea, essa exposição é, infelizmente, das mais sumárias” (HUYSMANS, 1903, p.285).

Cabe-nos aqui questionarmos que novas preocupações estéticas estariam inquietando o espírito huysmansiano e desviando-o daquele seu engajamento de outrora. Curioso que numa carta deste mesmo ano a Camille Lemonnier (1844-1913), o autor declarasse: “Nenhuma novidade por aqui – Estou nas provas de meu *À vau l’eau*, que deve ser publicado este mês” (HUYSMANS, 1957, p.107).

À vau l’eau, breve novela, narra a história de Jean Folantin, um celibatário melancólico entediado com seu emprego num escritório e sem recursos para deixar uma Paris haussmanniana e americanizada²²². O livro é uma espécie de precursor do célebre título de 1884 *Às Avestas*, obra plena de horror à vida média burguesa, e cujo protagonista, Jean des Esseintes, não gosta da luz natural nem do mundo exterior, perde-se na admiração de sua Salomé²²³, deixando um tanto de lado o Baudelaire de *O pintor da vida moderna* e levando muito a sério o Baudelaire de *Any where out of the world*²²⁴ ao isolar-se na excêntrica tebaida

²²² Em *Les plaisirs et les jours: l’Impressionnisme*, Robert Herbert, propondo uma análise social do impressionismo, aborda o movimento a partir das transformações ocorridas em Paris, promovidas em grande parte pelas reformas, demolições e construções desenfreadas levadas a cabo por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), responsável pelo antigo Departamento do Sena sob o domínio de Napoleão III. O autor afirma que “essas modificações em Paris são de grande interesse ao historiador do impressionismo, pois são as imagens dessas ruas e desses parques totalmente novos, dessas exposições, desses cafés, restaurantes e teatros que vemos nos quadros de Manet, Degas, Morisot, Cassatt, Monet, Caillebotte e Renoir.” (HERBERT, 1988, p.1)

²²³ Des Esseintes tem em sua exótica casa uma Salomé dançando diante de Herodes, pintada por Gustave Moreau. O quadro excita seus nervos e o faz pensar em poemas de Baudelaire.

²²⁴ Eis o poema de Baudelaire que des Esseintes, aliás, idolatra num altar, ladeado por dois outros poemas do mesmo autor, *La Mort des amants* e *L’Ennemi*:

Any where out of the world

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu’il guérirait à côté de la fenêtre. Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

“Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d’habiter Lisbonne? Il doit y faire chaud et tu t’y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l’eau; on dit qu’elle est bâtie en marbre et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu’il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir!”

Mon âme ne répond pas.

“Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante? Peut-être te divertiras-tu dans cette contrée dont tu as souvent admiré l’image dans les

de Fontenay. Huysmans caminha para sua fase mais conhecida como decadente, em que se aproxima da pintura simbolista, o que vai ficando evidente tanto nos procedimentos literários quanto nos gostos e nas análises críticas. Seus comentários à obra de Moreau ainda no “Salon officiel en 1880” já anunciavam algo nesse sentido:

Além da extrema importância que Moreau dá à arqueologia em sua obra, os métodos que emprega para tornar seus sonhos visíveis parecem emprestados aos procedimentos da velha gravura alemã, à cerâmica e à joalheria; há ali um pouco de tudo: mosaico, nielo, ponto de Alençon, o bordado paciente de tempos remotos e também a iluminura dos velhos missais e aquarelas bárbaras do antigo Oriente. (HUYSMANS, 1903, p.153)

Em *Impressionismo: percepções e reflexões*, encontramos a indicação de que Van Gogh (1853-1890) logo notou alguma limitação no impressionismo. Seria possível pintar um quadro impressionista de um santo, uma vez que a aparência de um santo não é uma função da luz natural, mas de uma luz interior? (SCHAPIRO, 2002, p.320). A dúvida de Van Gogh e os novos rumos dos escritos huysmansianos dão testemunho de uma arte moderna que não pretende restringir-se, mas expressar as hesitações e transformações de um século a partir de diferentes pontos de vista, abordagens e procedimentos.

Semelhantemente ao que vimos no início de sua admiração pela pintura holandesa, Huysmans guardará a estima por Degas, Manet e outros²²⁵, mas tem agora novas

musées. Que penserais-tu de Rotterdam, toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons?”

Mon âme reste muette.

“Batavia te sourirait peut-être davantage? Nous y trouverions d’ailleurs l’esprit de l’Europe marié à la beauté tropicale.”

Pas un mot. - Mon âme serait-elle morte?

“En es-tu donc venue à ce point d’engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal? S’il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. - Je tiens notre affaire, pauvre âme! Nous ferons nos malles pour Tornéo. Allons plus loin encore, à l’extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c’est possible; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu’obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d’un feu d’artifice de l’Enfer!”

Enfin, mon âme fait explosion et sagement elle me crie: “N’importe où! n’importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!” (BAUDELAIRE, 1980, p.208-209).

²²⁵ Em *Certains*, por exemplo, já em 1889, Degas será um artista “puissant et isolé, sans précédents avérés, sans lignée qui vaille”; continuando, “M. Degas suscite encore dans chacun de ses tableaux la sensation de l’étrange exact, de l’invu si juste qu’on se surprend d’être étonné, qu’on s’en veut presque; son oeuvre appartient au réalisme, tel que ne pouvait le comprendre la brute que fut Courbet, mais tel que le conqurent certains des Primitifs, c’est-à-dire à un art exprimant une surgie expansive ou abrégée d’âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours” (HUYSMANS, 1929, p.25). Notar como aqui, mesmo que se trate de elogiar Degas, Huysmans destacará aspectos de um Degas muito diferente daquele “pintor da vida moderna” de quem há pouco ouvíamos falar. No mesmo livro, Huysmans dedicará ainda um capítulo ao pintor “extra-lucide, dégageant

questões com que lidar²²⁶. Se a *Nana* de Manet ou as atrizes, prostitutas e dançarinas de Degas, representando mulheres de carne, continuam tendo seu valor, com efeito o arrebatamento mesmo – sobretudo a partir de 1884 e a aparição de *Às Avestas* – só virá diante de investidas pictóricas contemporâneas e originais, mas mergulhadas noutros tempos, como é o caso das Salomés e Helenas trabalhadas por Moreau; ou ainda, diante de manifestações bizarras como faces humanas em aranhas, batalhas entre esqueletos, cabeças solitárias e reflexivas sobre uma taça, brotadas dos sonhos e das imagens visionárias de Odilon Redon.

Nos textos dedicados exclusivamente aos precursores do simbolismo, pudemos notar a saída de cena do vocabulário de luta e o aparecimento de um preciosismo vocabular mais concentrado na lapidação do estilo, combinado ainda com a busca pela transposição das obras referenciadas, mais que isso até, um ímpeto por provocar com a palavra as mesmas sensações da obra vista e admirada. Nicolas Valazza (2013) falaria num processo de incorporação do processo pictórico à escrita, como se o pictórico, antes submisso à palavra, inundado por discursos, viesse agora ele inundar as mais variadas manifestações do verbo. Na obra de Huysmans, flagraremos essa inundação tanto nas páginas de “Le nouvel Album d’Odilon Redon” e “Gustave Moreau” quanto nas dos romances em que as obras desses pintores aparecem como referência fundamental: *Às Avestas* e *En Rade*. Interessante notar como esse processo de incorporação gradativa se intensifica, e Gérard Peylet, comentando os dois romances mencionados é perspicaz em sua análise:

Uma outra diferença notável deve ser sublinhada a esse respeito entre *Às Avestas* e *En Rade*. Em *Às Avestas*, vemos des Esseintes contemplar quadros específicos de Gustave Moreau como *L’Apparition*, e fazer uma espécie de comentário inspirado que remete à crítica sobre arte de Huysmans. Em *En Rade* nenhum quadro é claramente designado. Assiste-se a uma espécie de interiorização da cultura pictural de Huysmans. A pintura inspira Huysmans a ponto de incorporar-se a seu motivo literário. Os “quadros” não são mais percebidos enquanto quadros, eles alimentam o imaginário do romance estruturando as “visões” oníricas do personagem principal. (PEYLET, 2000, p.42)²²⁷

du réel le suprasensible”, “James Whistler me fait songer avec ses paysages à plusieurs poésies d’une douceur murmurante et câline, comme confessé, comme frôlée, de M. Verlaine” (*Ibid.*, p.65).

²²⁶ Comentando essa nova fase da crítica huysmansiana, o organizador de *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*, discorrerá sobre um Huysmans que agora está já estabelecido no campo intelectual e por isso desobriga-se da batalha pelos impressionistas para aprofundar-se em sua trajetória estética particular (CATHARINA, 2005).

²²⁷ No original: “Une autre différence notable est à souligner à ce sujet entre *À Rebours* et *En Rade*. Dans *À Rebours*, nous voyons des Esseintes contempler des tableaux précis de Gustave Moreau comme *L’Apparition*, et faire une sorte de commentaire inspiré qui rappelle la critique d’art de Huysmans. Dans *En Rade* aucun tableau n’est clairement désigné. On assiste à une sorte d’intériorisation de la culture picturale de Huysmans. La peinture inspire Huysmans au point de faire corps avec son sujet littéraire. Les “tableaux” ne sont plus perçus en tant que tableaux, ils nourrissent l’imaginaire du roman en structurant les “visions” oniriques du personnage principal.”

Apesar da ressalva de Peylet, tal processo de incorporação é manifesto também em alguns momentos da crítica de arte, e de maneira particular nos comentários à ourivesaria pictórica de Moreau e aos carvões de Redon.

É notória na tecitura do texto huysmansiano a própria simbologia da ornamentação tão presente nas obras de Moreau. Se nas telas do artista observamos um motivo formal que se repete (o arabesco, por exemplo) e sua variação, multiplicação e acumulação constituindo um todo, não terá sido diferente após observarmos de perto trechos como este de Huysmans:

Longe dessa sala, na sombria rua, a lembrança deslumbrada de tais obras persistia, mas as cenas não vinham mais em seu conjunto; disseminavam-se, na memória, em seus infatigáveis detalhes, em suas minúcias de acessórios estranhos. A execução dessas joias em seus contornos gravados em aquarela como com os bicos das penas achatados, a finesse dessas plantas de hastes emaranhadas, de caules pacientemente enlaçados, bordados da mesma forma que as guipuras dos roquetes noutros tempos lavrados aos prelados, o broto dessas flores emprestando suas formas da ourivesaria religiosa e da flora aquática, nenúfares e píxides, cálices e algas, toda essa surpreendente química de cores superagudas, chegadas às suas máximas potências, subia à cabeça e inebriava a vista... (HUYSMANS, 1898, p.18)

Há claramente aí algo mais que simplesmente escrever *sobre* arte. As tintas da estrutura verbal são inovadoras, desafiam o leitor a tomar fôlego, acompanhar o refinamento do vocabulário, a construção de verdadeiros arabescos lexicais através da redundância deliberada e uma profusão de termos raros, testando os limites, esticando ao máximo os músculos da sintaxe para se chegar à composição de quadros escritos, ou, se preferirmos, textos pictóricos.

Quanto ao comentário a “Le nouvel Album d’Odilon Redon”, observemos que só no último parágrafo Huysmans cita “as visões evocadas em seu novo álbum dedicado à glória de Goya”, estando o leitor antes disso imerso na recriação do sonho pictórico de Redon pela pluma do escritor – não são sequer mencionados os nomes das obras. Além disso, técnica muito explorada pela literatura simbolista, aliás, letras maiúsculas erguem-se a todo momento – Certeza, Verdade, Porvir –, conferindo a meros substantivos a pujança de entidades, quase assombrações. Esse ambiente de alucinação pelo esteticismo exacerbado é consequência da ação da “teoria do meio às avessas” descrita no artigo “Gustave Moreau”, explorada à exaustão em *Às Avessas*. Não seria gratuita a evidente alusão de Jean Moréas (1856-1910) à obra de Huysmans quando da publicação de seu manifesto simbolista no *Le Figaro*: “A concepção do romance simbólico é poliforme: (...) um personagem único move-se em

ambientes deformados por suas alucinações próprias, seu temperamento: apenas nesta deformação habita o real” (MOREÁS, 1886, p.38)²²⁸.

O visionarismo de Huysmans culminará em *Là-bas* (1891), romance em que nasce o personagem Durtal; geralmente identificado pela fortuna crítica como duplo literário do autor (AMARAL, 2009), tanto por sua trajetória estética quanto por sua conversão ao catolicismo. Durtal, após mergulhar no satanismo das missas negras de *Là-bas*, entrará num longo processo de conversão religiosa, vivido pelo mesmo personagem no romance *En route* (1895) até chegar a *La Cathédrale* (1898) e *L'Oblat* (1903). Por fim, perceberemos que a hiperbólica busca por afastamento da realidade acabará revelando um realismo latente que jamais abandonara Huysmans:

sua [de Huysmans] exploração da obra de pintores Primitivos e sua descoberta da arte sacra – donde resulta sua conversão ao catolicismo no início dos anos 1890 –, fornecem um contraponto visual aos romances espiritualistas de sua trilogia católica (*En route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*) que o estabelecerá definitivamente em sua vocação de escritor místico. O interesse particular de Huysmans pela obra do pintor primitivo alemão Mathias Grünewald a partir de 1895 coincide, aliás, com um momento-chave de sua evolução estética e espiritual, durante o qual encontra a si mesmo diante de um dilema estético, que opõe o naturalismo inicial às exigências de sua fé recente. Huysmans está então à procura de uma fórmula estética capaz de reunir suas aspirações contraditórias, tendendo ao realismo de um lado e ao espiritualismo de outro. Assim, sua paixão tardia pelos artistas cristãos aparece a posteriori como o desfecho de um percurso estético e espiritual complexo, o point d'orgue de uma dialética reconciliadora entre posicionamentos artísticos e ontológicos que evoluem sem cessar; no entanto, sem jamais se excluírem entre si. (LOCMANT, 2006, p.21)²²⁹

O último texto que escolhi traduzir procura inserir-nos neste processo de “síntese” na estética huysmansiana. Huysmans de fato se tornaria católico no fim da vida, mas ao abordarmos sua “*Crucifixion* de Grünewald”, publicada em *Pan, supplément français* (1895), seria difícil, e empobrecedor para a análise, nos determos apenas na figura do neo-cristão. Após a leitura de *Às Avestas*, sabe-se, Barbey d'Aurevilly (1808-1889) lançou, no

²²⁸ No original: “La conception du roman symbolique est polymorphe: (...) un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament: en cette déformation git le seul réel”.

²²⁹ No original: “son exploration de l'oeuvre des peintres Primitifs et sa découverte de l'art sacré – dont résulte sa conversion au catholicisme au début des années 1890 –, apportent un contrepoint visuel aux romans spiritualistes de sa trilogie catholique (*En route*, *La cathédrale* et *L'Oblat*) qui l'établira définitivement dans sa vocation d'écrivain mystique. L'intérêt particulier que porte Huysmans à l'égard de l'oeuvre du peintre primitif allemand Mathias Grünewald à partir de 1895 coïncide d'ailleurs avec un moment clé de son évolution esthétique et spirituelle pendant lequel il se trouve lui-même face à un dilemme esthétique, qui oppose le naturalisme de ses débuts aux exigences de sa foi récente. Huysmans est à cette époque à la recherche d'une formule esthétique capable de réunir ses aspirations contradictoires, vers le réalisme d'une part et vers le spiritualisme de l'autre. Ainsi, sa passion tardive pour les artistes chrétiens apparaît *a posteriori* comme l'aboutissement d'un parcours esthétique et spirituel complexe, le point d'orgue d'une dialectique réconciliatrice entre des positions artistiques et ontologiques qui sans cesse évoluent sans ne jamais s'exclure pour autant.”

Constitutionnel de 28 de julho de 1884, o célebre veredicto para o autor do livro: escolher entre a boca de uma pistola e os pés da cruz. Huysmans, após sua descida aos infernos com *Là-bas*, convertera-se de fato, contudo, num católico estranho, amigo de alguns monges, detrator de outros²³⁰, adepto de rituais litúrgicos, mas crítico da decoração de certas igrejas e do que chamava degradação do canto gregoriano²³¹.

Pois bem, “*La Crucifixion de Grünewald*”... Huysmans está mergulhado noutro século, a obra que comenta é de 1515, mas sua abordagem, centrada nas carnes putrefatas e no vocabulário médico do *post-mortem*, revela a cada linha o ponto de vista de um naturalista. Antigas contradições parecem ter encontrado sua síntese, embora esta síntese somente se dê a ver também por um prisma de tensões contraditórias, através de um olhar estético singular em que a idealização de um Deus está na carne e a carne eleva a Deus²³².

Dito de outro modo, em “*La Crucifixion de Grünewald*”, certo magnetismo e um silêncio eclesial permeiam a atmosfera do texto, a um só tempo exacerbando e estabilizando antigas contradições. O olhar do autor é atraído por um Deus das alturas posto numa cruz muito próxima do chão; por suas mãos abertas e suplicando aos céus enquanto as carnes rasgadas dos pés abraçam o prego que as trespassa e prende à terra. Novamente a incorporação na escrita dos efeitos pictóricos: Huysmans descreve minuciosamente o gesto das mãos e quando nos parece estarmos num texto de exaltação a um Cristo orante mesmo no

²³⁰ A respeito dessa relação ambígua de Huysmans para com o clero, ver a declaração do padre Delfoux em *La Religion*, 1895, p.327: “M. Huysmans aime l’Église passionnément, il annonce qu’il va désormais consacrer son talent à la servir. Vous pensez donc qu’il ira trouver ses représentants autorisés pour leur dire: “Je suis disposé à faire le bien, après avoir longtemps donné l’exemple du mal; soyez cléments à mes fautes passées, et acceptez le concours que je vous offre”? – Pas le moins du monde. En rentrant dans le rang, le déserteur de vingt ans veut commander aux vieux généraux, et il commence par insulter les prêtres.” “Cargotiers d’âmes, médiocres, bornés, trafiquants de choses saintes”, c’est ainsi qu’il nous appelle” (Lambert 33, Bnf Arsenal).

²³¹ A única correspondência direta que encontrei endereçada do Brasil – por um professor (não se sabe, mas provavelmente um norte-americano erradicado em São Paulo) – a Huysmans, datada de 5 de junho de 1891, versa sobre *Là-bas*, conversão religiosa e canto gregoriano: “L’histoire de cette conversion est palpitante, et je vous avoue que la scène de la confession à la Trappe, m’a fait venir les larmes aux yeux. Je partage aussi absolument votre façon de juger la musique soi-disant sacrée que l’on exécute dans les Églises, et j’espère que votre beau livre contribuera à déterminer une renaissance dans le sens des vieilles traditions et du plain-chant grégorien” (Lambert 33, Bnf Arsenal).

²³² Destaco aqui as considerações de Pierre Cogy (1916-1988), autor que dedicou boa parte de sua vida a estudar o naturalismo, tendo trazido a lume importantes contribuições para os estudos huysmansianos. Já na década de 1950, no livro *Le Naturalisme*, aponta uma necessidade de realidade inerente ao espírito humano. No mundo cristão, exemplifica, dá-se preferência àquela pessoa da Trindade, Jesus Cristo, que nasceu e morreu como um homem; existiria uma tensão entre o ideal e o real, o que faria ainda a idealidade das outras pessoas da Trindade (Deus e o Espírito Santo) ser materializada em representações clássicas como um senhor de barbas e uma pomba (COGNY, 1953, p.13). Podemos citar também a publicação de sua tese de doutorado: *J.-K. Huysmans: à la recherche de l’unité* (1953), na qual o autor busca justamente desfazer a ideia do Huysmans pitoresco de súbitas conversões estéticas.

Gólgota, o autor puxa-nos para os pavorosos pés, passando pelo sangue coagulado no flanco, as feridas em todo o corpo e as contorções das rótulas que se chocam.

Toda a obra é misteriosa, perturbadora, mas diante do detalhe dos pés do Cristo pintados por Mathias Grünewald, alguém que tenha seguido a obra literária e crítica de Huysmans, poderá neles perceber todo o percurso de sua estética. Ali, naqueles pés, estão o naturalismo da observação, do interesse também pelo patológico, trabalhado com auxílio de documentação; ali está o impressionante volume da carne e a abjeção do apodrecimento, mesmo que saibamos a todo instante não se tratar apenas dos pés de um homem, mas também dos pés de um Deus. A carne desses pés impressionantes, em decomposição, vencida pelo mundo terrestre, escala os pregos num gesto de ascensão que sublima a contradição presente no conjunto todo das carnes: rótulas contorcidas, pescoço arquejado, as mãos piedosamente abertas. A carne dos pés se eleva, procura um outro mundo, talvez no desespero de deixar a putrefação e tornar-se corpo glorioso. Eis a síntese, que o próprio Huysmans chamará “realismo espiritualista”. E o católico estranho permanecerá, por outro lado, tão inquieto quanto o defensor da modernidade dos impressionistas ou da novidade bizarra em obras de Moreau. Não é um católico convencional, mas um esteta que ressuscita, das catacumbas medievais, um primitivo alemão desconhecido a fim de ter diante de si os pés de cruz realmente dignos de uma contemplação estupefata.

Contemplação realizada plenamente no dizer o silêncio pela contorção de um verbo que sente esteticamente. Não há mais combate contra acadêmicos. Não há mais enumeração de gostos pessoais a serem descobertos. A contemplação da obra torna-se experiência mística regida por um novo naturalismo, espiritualista. Sobre o uso de tal expressão por Huysmans, “naturalismo espiritualista”, encontramos, aliás, as seguintes anotações no *Carnet Vert*:

Le naturalisme – mais ça devrait être les Primitifs – même souci de détail, même peinture claire – du réalisme de Van Eyck – des portraits fins – *L'art doit être le réalisme spiritualiste*. Le milieu, le corps, le paysage exacts – l'âme aussi, mais il faudrait la faire. Faute de hauteur, le naturalisme est mort. (Lambert 75, f.14, grifo meu)²³³.

E no romance *Là-bas* essas ideias surgirão mais lapidadas:

Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt

²³³ Tradução: “O naturalismo – mas isso deve ser os Primitivos – mesma preocupação com o detalhe, mesma pintura clara – realismo de Van Eyck – retratos finos – *A arte deve ser o realismo, espiritualismo*. O meio, o corpo, a paisagem exatos – mas também a alma, era preciso fazê-la. Sem elevação, o naturalismo é morto.”

confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un *naturalisme spiritualiste*. (HUYSMANS, 1908, p.41, grifo meu)²³⁴

No comentário ao quadro alemão de 1515, é ressaltada a pele do Cristo em decomposição, representada de maneira excessiva e terrível, “Grünwald era o mais obcecado dos realistas”; mas ao mesmo tempo chama-se a atenção à face redentora do martirizado: “uma expressão sobre-humana iluminava a efervescência das carnes. Aquela carniça era a de um Deus e, sem auréola, Jesus aparecia em sua Superessência celeste”, “Grünwald era o mais obcecado dos idealistas” (HUYSMANS, 1895, p.11). Eis Huysmans, aos pés da cruz! Mas o Cristo que lhe chama a atenção é um Cristo que causa repulsa por conta de suas feridas, acessível somente a quem puder intuir a celeste aura invisível em torno de sua cabeça pútrida. Aura esta criada justamente por não estar ali, mas suscitada por tintas oriundas de godês sanguinolentos.

²³⁴ Tradução: “Era necessário, dizia a si, guardar a veracidade do documento, a precisão do detalhe, a língua guarneçada e nervosa do realismo, mas era necessário também fazer-se poceiro de alma e não querer explicar os mistérios através das doenças dos sentidos; o romance, se possível, deveria fazer-se em duas partes, não obstante soldadas ou antes fundidas, como elas o são na vida, aquela da alma, aquela do corpo, e ocupar-se de seus reativos, de seus conflitos, de seu acordo. Era necessário, numa palavra, seguir a grande via tão profundamente escavada por Zola, mas seria necessário também traçar no ar um caminho paralelo, uma outra estrada, alcançar os aquéns e os aléns, fazer, numa palavra, um *naturalismo espiritualista*.”

BIBLIOGRAFIA

De Huysmans

HUYSMANS, J.-K. *L'Art moderne*. Paris: Stock, 1903.

_____. *À Rebours*. Paris: Charpentier, 1884.

_____. *Às Avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (trad. José Paulo Paes)

_____. *Às Avessas*. São Paulo: Penguin, 2011. (trad. José Paulo Paes)

_____. *Certains*. Paris: Stock, 1898.

_____. *Certains*. Paris: Crés, 1929.

_____. *Croquis parisiens*. Paris: Vaton, 1880.

_____. “La Crucifixion de Grünewald”. *Pan, supplément français*, Paris, no 4-5, jun-jul 1895.

_____. *Écrits sur l'art: 1867-1905*. Paris: Bartillat, 2006

_____. *Écrits sur l'art: l'Art moderne; Certains; Trois Primitifs*. Paris: Flammarion, 2008.

_____. *Écrits sur la littérature*. Paris: Hermann, Coll. “Lettres”, 2010.

_____. *A exposição dos Independentes em 1881*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)/Editora Contra-Capa, 2002. (trad. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina)

_____. *Là-Bas*. Paris: Plon, 1908.

_____. *La Cathédrale*. Paris: Stock, 1898.

_____. *Le drageoir aux épices*. Paris: Dentu, 1874.

_____. “Le Rolla de Gervex”, *L'Artiste*, Bruxelles, 4 mai 1878, p.52.

_____. *Lettres inédites à Camille Lemonnier*. Paris: Librairie Minard, 1957.

_____. *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*. Paris: Librairie Nizet, 1956.

_____. *Lettres inédites à Émile Zola* (publiées et annotées par Pierre Lambert, avec introduction de Pierre Cogny). Genève/ Lille: Droz/ Giard, 1953.

_____. *Marthe: histoire d'une fille ; Les soeurs Vatard*. Paris: Les Éditions de Paris Max Chaleil, 2002.

_____. *En Ménage*. Paris: Charpentier, 1881.

_____. “La Nana de Manet”. *L'Artiste*, Bruxelles, 4 mai 1878, núm. 18, p.148-149.

_____. “Le nouvel Album d’Odilon Redon”. *La Revue Indépendante*, fev 1885.

_____. *L'Oblat*. Paris: Stock, 1903.

_____. “Des Paysagistes contemporains”. *La Revue mensuelle*, Paris, núm. 23, p.295-296, nov. 1967.

_____. *En Rade*. Paris: Plon, 1887.

_____. *En Route*. Tresse & Stock, 1896.

_____. “Le Salon de 1880”. *La Réforme politique, littéraire*, Paris, núm.3, tomo II, p.577-581, 15 fev, 1880.

_____. “Le Salon de 1880”. *La Réforme politique, littéraire*, Paris, núm.3, tome I, p.559-663, 15 fev, 1880.

_____. *Les Soeurs Vatard*. Paris: Charpentier, 1879.

Sobre Huysmans

AMARAL, Luiz Antonio. *J.-K. Huysmans: de Charles-Marie-Georges a J(oris)-K(arl) Huysmans, O Homem como invenção de si mesmo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. (Coleção Letras, 07).

_____. *J.-K. Huysmans: expressão do Decadentismo francês*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (Coleção Letras, 08).

BALDICK, Robert. *The Life of J.-K. Huysmans*. Dedalus, 2006.

BARASCUD, Philippe. *Biographie et correspondance de J.-K. Huysmans. Les trente premières années: 1848-1878*. Université Paris-Sorbonne, 2011. (tese de doutorado)

BROOKNER, Anita. *The genius of the future, studies in French art criticism: Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The brothers Goncourt, Huysmans*. London/New York: Phaidon, 1971.

CATHARIANA, Pedro Paulo. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às Avestas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CEDERGRAN, Mickaëlle, CADARS, Marie-Cécile. *Le Naturalisme spiritualiste en Europe*. Paris: Classiques Garnier, 2012.

COGNY, Pierre. *J.-K. Huysmans: à la recherche de l'unité*. Paris: Librairie Nizet, 1953.

COURT-PEREZ, Françoise. *Joris-Karl Huysmans: À Rebours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983. (Collection Études Littéraires, 19).

CRESSOT, Marcel. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*. Genève: Slatkine, 1975.

EHRARD, Antoinette. "Henri Delaborde" in: *La Promenade du critique influent*. Paris: Hazan, 2010, p.167-169.

GROJNOWSKI, Daniel. *À Rebours de J.-K. Huysmans*. Paris: Gallimard, 1996.

ISSACHAROFF, Michael. *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*. Paris: Klincksieck, 1970.

JOUVIN, Henri. "Huysmans, critique d'art. Ses salons". *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, núm 20, mai 1947, p.356-375.

LETHÈVE, Jacques. "Le critique d'art" in: *Joris-Karl Huysmans: du naturalisme au satanisme et à Dieu*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1979. (catálogo de exposição).

_____. "Pour une étude plus précise de Huysmans critique d'art. Essai bibliographique". *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, núm 71, 1980, p.33-43

LICHTENSTEIN, Jacqueline. "Huysmans critique d'art", artigos coletados por Karim Haouadeg, *Europe*, núm. 916-917, ago-set 2005, pp.131-132.

LIVI, François. *J.-K. Huysmans, À Rebours et l'esprit décadent*. Paris: Nizet, 1991.

LOBET, Marcel. *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché*. Lyon/ Paris: Éditions Emmanuel Vitte, 1960.

LOCMANT, Patrice. "Huysmans critique d'art" in: HUYSMANS, J.-K. *Écrits sur l'art 1867-1905*. Paris: Bartillat, 2006, p.7-38. (Prefácio)

PEYLET, Gérard. *J.-K. Huysmans: la double quête. Vers une vision synthétique de l'oeuvre*. Paris, Montréal, Budapest, Torino: L'Harmattan, 2000.

TRUDGIAN, Helen. *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*. Paris: Louis Conard Libraire-Éditeur, 1934.

VALAZZA, Nicolas. *Crise de plume et souveraineté du pinceau*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

VANWELKENHUYZEN, Gustave. "J.-K. Huysmans et Émile Verhaeren". *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, núm 39, p.107-121, 1960.

ZAYED, Fernande. *Huysmans: peintre de son époque*. Paris: Nizet, 1973.

Teórico-crítica e de referência

BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Éditions Nathan, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

_____. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

_____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BOUILLON, Jean-Paul *et alii*. *La Promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 2010.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Estética naturalista e configurações da modernidade*. In: MELLO, Celina Maria Moreira de & CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CLARETIE, Jules. "Salon de 1872. M. Édouard Manet". *Le Soir*, 29 mai 1872.

COGNY, Pierre. *Le Naturalisme*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1955.

DESNOYERS, Fernand. *Le Salon des refusés*. Paris: Azur Dutil, 1863, p.1-11.

DICIONÁRIO SEMIBILÍNGUE PARA BRASILEIROS: FRANCÊS. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DIDEROT, Denis. *Salons*. Paris: Gallimard, 2008.

DURANTY, Edmond. “Salon de 1859”. *Le Courrier de Paris*, 19 abr 1859.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (éd. Établi par Alain Mérot). Paris: ENSBA, 2003.

EITNER, Lorenz. *La peinture du XIXe siècle en Europe*. Malakoff: Editions Hazan, 2007.

FOUCAULT, Michel. *La Peinture de Manet*. Paris: Seuil, 2004.

GAMBONI, Dario. *La plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Paris: Minuit, 1989.

GONÇALVES, Aguinaldo J. “Ut pictura poesis: uma questão de limites”. *Revista USP*, São Paulo, v.3, p.177-184, set/out/nov 1989.

GUYAUX, André *et alli* (org). *Huysmans-Moreau: féeriques visions*. Paris: Société J.-K. Huysmans & Musée Gustave Moreau, out 2007 – janeiro 2008. (catálogo de exposição)

GIBSON, Michael. *Le Symbolisme*. Koln: Taschen, 1994.

THE GROVE DICTIONARY OF ART. New York: Grove, 1996.

HERBERT, Robert L. *Les plaisirs et les jours: l'Impressionnisme*. Paris: Flammarion, 1988.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.

_____. *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris: Gallimard, 2003.

LOBSTEIN, Dominique. *Les salons au XIXe siècle: Paris, capitale des arts*. Paris: Éditions de La Martinière, 2006.

_____. *Impressionismo*. Porto Alegre: L&PM, 2010. Tradução de William Lagos.

LAFENESTRE, Georges. “Salon de 1873”. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1^o jun 1873, p.473-500.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette, 1889.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos Salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MARTIN-FUGIER, Anne. *La Vie d’artiste au XIX^{ème} siècle*. Paris: Hachette, 2012.

MANTZ, Paul. “Le Salon”. *L’Événement*, Paris, 31 dez 1850 – 13 abr 1851.

_____. “Salon de 1863”. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1^o jun 1863, p.481-506.

_____. “Le Salon, IV”. *Le Temps*, Paris, 3 jun 1874.

MÉROT, Alain. “Introduction” in: ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS. *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (éd. Établi par Alain Mérot). Paris: ENSBA, 2003, p.11-29.

MORÉAS, Jean. “Le Symbolisme: un manifeste littéraire”. *Le Figaro*, 18 set 1886 in: *Les premières armes du symbolisme*. Paris: Vanier, 1889, p.38-39.

LE NOUVEAU PETIT ROBERT. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1993.

POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l’art*. Paris: Hermann, 1989.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna nos séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SERULLAZ, Maurice. *Enciclopédia do impressionismo*. Lisboa: Verbo, 1985.

SILVESTRE, Armand. “Le monde des arts”. *La Vie moderne*, Paris, 10 abr, p.4-6 e 1^o mai, p.52-53, 1879.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

STERCKX, Pierre. *Les plus beaux textes de l’histoire de l’art*. Paris: Beaux arts, 2009.

WOLFF, Albert. “Le Salon”. *Le Figaro*, Paris, 14 e 28 mai 1879.

_____. “Édouard Manet”. *Le Figaro*, Paris, 1^o mai 1883.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZOLA, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Correspondance: les lettres et les arts*. Paris: Charpentier, 1908.

_____. *Nana*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

_____. *L'Oeuvre*. Paris: Librairie Générale Française, 1998.

Web

AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 25 fev 2015.

CENTRE NATIONALE DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. Disponível em: <http://www.cnrtl.fr/>. Acesso em: 27 fev 2015.

DICTIONNAIRES D'AUTREFOIS. Disponível em: <http://artfl-project.uchicago.edu/node/45>. Acesso em: 26 fev 2015.

JEANNEROD, Aude. "La critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie". *Textimage*. Disponível em: http://www.revue-textimage.com/09_varia_4/jeannerod1.html. Acesso em: 20 jan 2015.

DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS LITTRÉ. Disponível em: <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>. Acesso em: 26 fev 2015.

SOCIÉTÉ J.-K. HUYSMANS. Disponível em: <http://www.societe-huysmans.paris-sorbonne.fr/>. Acesso em: 23 abr 2014.