

ALEXANDRE RAGAZZI

DAUMIER ESCULTOR:  
CORRESPONDÊNCIAS COM A PINTURA E A OBRA GRÁFICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas.  
Orientação: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

CAMPINAS  
NOVEMBRO / 2004



ALEXANDRE RAGAZZI

DAUMIER ESCULTOR:  
CORRESPONDÊNCIAS COM A PINTURA E A OBRA GRÁFICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 22 / 11 / 2004.

BANCA

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (Orientador)  
Prof. Dr. Luiz Renato Martins (Membro)  
Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (Membro)  
Prof. Dr. Luiz Marques (Suplente)

CAMPINAS  
NOVEMBRO / 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP

R126d      Ragazzi, Alexandre.  
Daumier escultor: correspondências com a pintura e  
a obra gráfica / Alexandre Ragazzi. - - Campinas, SP :  
[s.n.], 2004.

Orientador: Luciano Migliaccio.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Daumier, Honoré, 1808-1879. 2. Arte francesa. 3.  
Escultura. 4. Pintura. I. Migliaccio, Luciano. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*On a tout dit sur Daumier, – tout ce qui peut se dire... Après quoi doit venir la sensation que rien n'a été dit, et qu'il n'y avait rien à dire. Une œuvre d'art qui ne nous rend pas muets est de peu valeur: elle est commensurable en paroles. Il en résulte que celui qui écrit sur les arts ne peut se flatter que de restituer ou de préparer ce silence de stupeur charmée, – l'amour sans phrases...*

Paul Valéry



Agradeço o incentivo e a colaboração aos professores Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Luiz Renato Martins, Nelson Aguilar e Roberto Figurelli.

Agradeço o apoio financeiro ao CNPq.

Pela cooperação, sou grato ao *Cabinet des Arts Graphiques* do *Musée Carnavalet* (Paris) e às seguintes bibliotecas: Mário de Andrade (São Paulo), Nacional (Rio de Janeiro), *Municipale Étude* (Avignon), do IFCH-Unicamp, do IEL-Unicamp, da ECA-USP, da FAU-USP, da FFLCH-USP, do IEB-USP, do Masp, do *Getty Research* (Los Angeles), do *Minneapolis Institute of Arts*, da *National Gallery of Australia* (Canberra), do *Victoria and Albert Museum* (Londres) e do *Walters Art Museum* (Baltimore).

Finalmente, agradeço aos colegas do Ifch, aos meus pais, à minha irmã, ao Francisco e à Lisandra, que sempre esteve presente.



## SUMÁRIO

|                                                                             |      |
|-----------------------------------------------------------------------------|------|
| <b>RESUMO</b> .....                                                         | xi   |
| <b>ABSTRACT</b> .....                                                       | xiii |
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                                     | 01   |
| <b>1 DUAS PALAVRAS PRELIMINARES</b> .....                                   | 03   |
| 1.1 A TRADIÇÃO DA PINTURA QUE TEM<br>COMO MODELO A ESCULTURA.....           | 03   |
| 1.2 JEAN-PIERRE DANTAN .....                                                | 25   |
| <b>2 A FORMAÇÃO DE DAUMIER</b> .....                                        | 39   |
| <b>3 A PRODUÇÃO ESCULTÓRICA LEGITIMAMENTE<br/>ATRIBUÍDA A DAUMIER</b> ..... | 49   |
| 3.1 <i>BUSTOS-CHARGES</i> E <i>RETRATOS-CHARGES</i> .....                   | 53   |
| 3.2 <i>RATAPOIL</i> .....                                                   | 63   |
| 3.3 <i>OS FUGITIVOS</i> (OU <i>OS EMIGRANTES</i> ).....                     | 74   |
| <b>4 O SILÊNCIO DE BAUDELAIRE</b> .....                                     | 91   |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....                                                      | 107  |
| <b>ANEXO: CATÁLOGO DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE DAUMIER</b> .....             | 109  |
| <i>BUSTOS-CHARGES</i> .....                                                 | 111  |
| <i>RATAPOIL</i> .....                                                       | 123  |
| <i>OS FUGITIVOS</i> .....                                                   | 124  |
| <i>O FARDO</i> .....                                                        | 128  |
| <i>O PALHAÇO QUE ANUNCIA</i> .....                                          | 130  |
| <i>AUTO-RETRATO</i> .....                                                   | 132  |
| <i>RETRATO DE ATOR</i> .....                                                | 133  |
| <i>FIGURINES</i> .....                                                      | 135  |
| <b>OUTRAS ESCULTURAS</b> .....                                              | 147  |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                                     | 151  |



## RESUMO

Esta pesquisa se dedica ao estudo das relações existentes entre a produção gráfica, a pintura e a escultura de Honoré Daumier (1808-1879). Uma das faces do processo criativo desse artista, aparentemente fundamentada em métodos tradicionais que se valem de modelos artificiais, desenvolve, na verdade, uma nova concepção da forma plástica. Assim, sua escultura é, a um só tempo, autônoma, precursora e complemento de sua obra gráfica e pictórica.



*ABSTRACT*

*This research is devoted to the study of the relations between the graphic work, the painting and the sculpture of Honoré Daumier (1808-1879). One of the aspects of his creative process, apparently substantiated on traditional methods that use artificial models, develops, in fact, a new conception of the plastic form. Therefore his sculpture is, at the same time, autonomous, precursor and complement of his graphic and pictorial work.*



## INTRODUÇÃO

Daumier já foi considerado como pertencente à mesma família de Molière e de Balzac; de Michelangelo, de Tintoretto, dos Le Nain, de Rubens e de Rembrandt; de Goya, de Géricault, de Delacroix, de Millet e de Rodin. Enfim, nesse pouco mais de um século que sua obra tem sido estudada ela já foi alvo de toda sorte de associação; e todas, a seu modo, associações justas. Contudo, a intenção desta dissertação não é fazer analogias formais entre Daumier e outros artistas – sejam anteriores ou posteriores a ele. Tampouco se procurará demonstrar a extrema atualidade de sua obra. Isso cabe a cada um que se colocar diante dos *bustos-charges*, que quanto mais se olha, mais se fica assombrado; diante do *Ratapail*, eterna imagem do repressor; ou ainda diante dos *Fugitivos*, que assim que se deixa o museu voltam, como fantasmagorias, a se apresentar a quem tiver olhos para ver. Daumier é um desses raros espíritos que *sabem dar ao particular e momentâneo um significado universal e durável* (FOCILLON, 1969, p. 12). O que se pretende é dotar o leitor de alguns elementos que o auxiliarão a perceber como o calmo e tímido Daumier se rebelou contra a arte de seu tempo e lhe atribuiu um novo sentido. Deve-se estar ciente de que – apesar de a verdadeira imagem do passado ser irrecuperável – é fundamental uma análise da época em que Daumier viveu para que então, a partir da familiaridade com aquele universo, possam-se abrir novas portas no presente. Que a obra continue a revelar novos significados, mas sem que para isso perca o seu conteúdo original.

Duas palavras serão necessárias antes que se comece efetivamente a tratar da obra de Daumier. Serão estudados dois casos distintos, um referente a uma tradição, outro a um gosto de época. Esses casos serão considerados isoladamente, como que pinçados do *continuum* da história. Com isso, pretende-se excluir qualquer possibilidade de se interpretar tal abordagem como um processo aditivo, como uma ingênua sucessão cronológica de fatos articulada por um nexo causal. Ao contrário, esses dois casos serão

analisados para se evidenciar um choque, uma ruptura.

Compreender a dimensão que toma a produção escultórica de Daumier no conjunto de sua obra é o principal objetivo deste estudo. A questão se apresenta porque se sabe, a partir de relatos da época, que as primeiras esculturas de Daumier de que se tem notícia foram feitas como modelo para sua produção gráfica. Quando se vêem os *retratos-charges* e os *bustos-charges* não há como pensar que assim não o tenha sido. Entretanto, a produção escultórica de Daumier não se resumiu aos *bustos-charges*. Embora tenha trabalhado apenas com materiais frágeis – argila e, talvez, cera –, Daumier realizou obras que conquistaram inúmeros admiradores e que, apesar disso, não geraram poucas polêmicas. A função de sua escultura no conjunto de sua obra e a autonomia ou não das peças jamais alcançaram consenso. Há aqueles que defendem, por exemplo, que o *Ratapoil* é – como no caso dos *bustos-charges* – modelo para a produção gráfica do artista, enquanto que outros afirmam tratar-se de uma peça posterior aos desenhos.

É com o intuito de melhor perceber essa questão que serão evocadas aquelas duas imagens mencionadas pouco acima. Como se verá, houve um choque quando Daumier entrou em contato com uma certa tradição da pintura e com um certo gosto de época, e desse choque Daumier fez surgir suas esculturas e sua maneira de compreender o desenho e a pintura. Não se trata de progresso, de uma relação de causa e efeito ou de uma influência recebida passivamente; o que ocorre é que Daumier, ao tomar conhecimento daqueles fatos, atribuiu-lhes um novo significado, e é então que se pode notar com maior nitidez a densidade de sua obra. *Toda floração é espontânea, individual. (...) O artista depende apenas dele mesmo* (BAUDELAIRE, 1976, p. 581).

## **1. DUAS PALAVRAS PRELIMINARES**

### **1.1 A TRADIÇÃO DA PINTURA QUE TEM COMO MODELO A ESCULTURA**

Faz-se necessário, antes de mais nada, deixar claro que não se pretende dedicar muita atenção àqueles pintores que, para realizar suas obras, utilizaram como modelo esculturas e relevos feitos por outros artistas. Esses pintores podem ser reunidos em outro grupo, e é importante saber diferenciá-los daqueles que mais diretamente estão relacionados com os objetivos ambicionados neste capítulo. Eles compõem outra tradição, mais ampla, a qual se percebe a partir do século XIII e que não poderá ser compreendida se não se tiver em consideração as freqüentes oscilações entre o pensamento aristotélico e o neoplatonismo que tanto afetaram o homem renascentista. Como se verá ao longo desta argumentação, as transformações do pensamento humano farão com que essa prática artística abandone o pintor no momento de execução da obra, tornando-a recomendável apenas como método de ensino. Assim, pode-se dizer que se trata de uma tradição cujo curso natural conduzirá à prática metodológica imposta pelas academias de arte a partir do final do século XVI.

Com maior interesse, a atenção estará voltada para os pintores que, em vez de utilizar modelos vivos ou esculturas clássicas, preferiram modelar eles mesmos estatuetas que representassem os personagens que pretendiam retratar. Não é sem convicção que se afirma tratar-se de uma tradição absolutamente clássica, a qual tinha como objetivos resolver problemas técnicos como luz, sombra, panejamento, perspectiva, escorço e composição. Naturalmente, essa tradição, apesar de singular e independente, decorre da tradição exposta no parágrafo acima. Com isso em mente, deve-se salientar que quando forem mencionados pintores que se valeram de esculturas de outros artistas haverá sempre um maior interesse em questões práticas do que filosóficas, uma vez que é certo que os primeiros artistas que utilizaram relevos clássicos como modelo estão na origem – não

mental, mas prática – da tradição que aqui interessa. Eles foram, por assim dizer, os pioneiros de ambas as vertentes, e é em consequência desse fato que serão considerados<sup>1</sup>.

Não menos necessário é que se estabeleça, desde já, a diferenciação entre a utilização do modelo durante o aprendizado e seu uso durante a realização da obra. Pode-se perceber a recomendação do uso do modelo desde antes da constituição das academias de arte, ainda quando o aprendizado acontecia – segundo a tradição medieval – exclusivamente no ateliê do mestre. Assim, Cennino Cennini (13?-14?), no final do século XIV, aconselha o estudante: *Se quiser adquirir boa maneira ao fazer montanhas – e quiser que elas pareçam naturais –, tome pedras grandes, que sejam irregulares e não polidas, e retrate-as ao natural, dando luz e sombra segundo a razão conceder* (CENNINI, 1982, p. 97)<sup>i</sup> (cf. Ibid., p. 28). Quando Cennini diz *se quiser adquirir boa maneira*, então é fácil perceber que ele sugere que seu conselho seja acolhido como prática e exercitado regularmente. Esse é um fato a ser destacado, porque a partir daquele momento a utilização do modelo durante o aprendizado se converteu em programa artístico. Às portas do Renascimento, isso significava o resgate de um princípio que fora esquecido desde a Antigüidade, princípio segundo o qual a obra de arte deve ser imitação da natureza. Rompia-se assim com a tradição medieval, a qual, por sua vez, estava fundamentada nas interpretações do pensamento platônico feitas por Cícero (106a.C-43a.C.) e Plotino (205-270). Segundo essas interpretações, o artista encontrava seu modelo na idéia que ele concebia do objeto, com a ressalva de que essa idéia não tinha origem no mundo sensível, mas preexistia na alma do artista. No mínimo, um desvio do espírito platônico original, mas, de qualquer forma, isso permite que se compreenda porque se apresentava de modo

---

<sup>1</sup> Podem ser citados, como casos notórios de artistas pertencentes a essa vertente da tradição, Cimabue (1240c.-1302c.) (cf. FÉLIBIEN, 1690, p. 397), Giotto (1267c.-1337) (cf. LANZI, 1968, p. 35), Paolo Uccello (1397-1475) (cf. os afrescos do *Chiostro Verde*) e Polidoro da Caravaggio (1499c.-1543c.) (cf. LANZI, 1968, p. 315).

totalmente inconcebível para um artista medieval a possibilidade de se pintar diante de um modelo real, retirado da natureza<sup>2</sup>.

Uma vez admitida a imitação da natureza, tornou-se também possível a imitação de esculturas. Assim, pode ser citado fortuitamente como exemplo Leonardo da Vinci (1452-1519), que diz: *O pintor deve primeiro acostumar a mão reproduzindo desenhos de mão de outros mestres e, feito esse condicionamento, auxiliado pelo julgamento de seu instrutor, deve depois acostumar-se a reproduzir boas coisas de relevo, com aquelas regras que do reproduzir a partir do relevo se dirá* (VINCI, 1995, p. 175)<sup>ii</sup>. Até o século XX, sempre fará parte do programa de ensino das academias de arte – surgidas no século XVI – o aprendizado tanto a partir do natural como a partir de esculturas clássicas. Qualquer que tenha sido a concepção teórica de determinada época, durante esse período jamais se renunciaria a essa prática. Contudo, o mesmo não pode ser dito quanto à utilização do modelo durante a realização da obra. Seu uso variou de acordo com as convicções artísticas de cada período mais ou menos definido. De todo modo, e apesar da complexidade da questão, pode-se constatar que, depois do classicismo do século XVII e até seu ressurgimento no século XVIII, praticamente não se encontram artistas que utilizem esculturas como modelo no momento de preparação ou de execução da obra. Ademais, essa afirmação deve ser reforçada sobretudo se se pensar na prática de se modelar as próprias esculturas como modelo. Esclarecidos esses pontos e assim delimitada a questão, pode-se então iniciar este breve percurso através da tradição da pintura que tem como modelo a escultura.

Giorgio Vasari (1511-1574), em sua introdução *às três artes do desenho* – assim

---

<sup>2</sup> Para maiores esclarecimentos sobre essa questão, veja-se PANOFSKY, 1952, capítulos I e II e, especificamente sobre Cennini, p. 33 (nota 1).

ele agrupa a arquitetura, a pintura e a escultura –, no primeiro capítulo sobre a pintura (XV), indica o caminho àqueles que queiram se desenvolver nessa arte desta forma:

Então, quem quiser aprender adequadamente a se expressar desenhando os conceitos da alma e qualquer outra coisa, esse necessita – depois que tiver a mão um pouco acostumada –, para se tornar mais inteligente nas artes, exercitar-se reproduzindo figuras de relevo, de mármore, de pedra ou aquelas de gesso formadas a partir do modelo vivo; ou ainda a partir de qualquer bela estátua antiga e mesmo de relevos de modelos feitos de argila – ou nus ou com trapos fixados às costas, os quais servem como panos e vestimentas. Porque todas essas coisas, sendo imóveis e sem sentimento, conferem grande agilidade – estando paradas – àquele que desenha, o que não acontece com as coisas vivas, que se movem. (VASARI, 1568, v. 1, p. 112)<sup>iii</sup>

A posição de Vasari é suficientemente clara para que se perceba que ele conhecia, aprovava e recomendava tanto a utilização de esculturas clássicas quanto a modelagem de estatuetas em argila. O fato que chama mais a atenção é ele indicar que o estudioso da pintura se exercite com *modelos feitos de argila – ou nus ou com trapos fixados às costas, os quais servem como panos e vestimentas*. Assim, não deve causar qualquer estranhamento encontrar em Vasari passagens como esta sobre a vida de Piero della Francesca (1415-1492): *Piero cultivou bastante o hábito de fazer modelos de argila, e sobre eles colocava tecidos molhados com infinidades de pregas para reproduzi-los e, assim, servir-se deles* (VASARI, 1568, v. 3, p. 264)<sup>iv</sup>. É o caso típico do modelo fabricado pelo pintor e utilizado para solucionar questões técnicas inerentes ao panejamento. Ademais, no segundo capítulo sobre a pintura (XVI), ao discorrer sobre a importância dos esboços, o Aretino volta a recomendar os modelos artificiais, mas então preocupado com questões de claro-escuro:

Costumam ainda muitos mestres, antes de transferir a história para o *cartão*, fazer um modelo de argila sobre um plano, dispondo de forma circular todas as figuras para ver os contrastes, isto é, as sombras que, atrás das figuras, são causadas por uma lâmpada, (...). E desse ponto, reproduzindo o todo da obra, fazem as sombras que atingem o dorso de uma e de outra figura, de modo que, por esses procedimentos trabalhosos, os *cartões* e a obra se mostram melhor realizados quanto à perfeição e à força, e do papel se destacam pelo relevo – o que revela o conjunto mais belo e melhor acabado. (VASARI, 1568, v. 1, p. 120)<sup>v</sup>

Todavia, o uso de esculturas como modelo, naturalmente, já era prática comum antes do século XVI. Mesmo Leon Battista Alberti (1404-1472), que operou uma verdadeira distinção entre as artes por meio de seus três tratados, mesmo ele já aconselhava o pintor a se instruir imitando a escultura, mas jamais a pintura. É o que se pode verificar nesta passagem do *De pictura*: *Se, no entanto, alguém gosta de retratar obras de outros, porque elas têm com ele mais paciência do que as coisas vivas, quanto a mim prefiro então reproduzir uma escultura medíocre a uma pintura excelente. Com efeito, das coisas pintadas não se consegue mais do que imitá-las, enquanto com as coisas esculpidas se aprende a imitar e também a conhecer e a retratar as luzes* (ALBERTI, 1950, p. 109)<sup>vi</sup>. Além disso, sabe-se que ele não apenas recomendava a imitação da natureza, mas também a eleição das partes mais belas para a composição do todo. Alberti não abre mão da fidelidade realista recém conquistada, apesar de ainda reconhecer a existência de um modelo, ou, se se preferir, de uma *idéia* superior da beleza.

Antonio Pollaiuolo (1431/2-1498) pertenceu a uma geração posterior à de Alberti. Contudo, apesar da pouca diferença de tempo que os separa, pode-se perceber que Pollaiuolo como que avança no que se refere à utilização do modelo. Isso porque, para ele, o modelo não representa simplesmente um objeto utilizado pelo pintor nos momentos de estudo, mas também um aliado durante a própria realização da obra. O que conduz a esse julgamento é o famoso grupo conhecido como *Hércules e Antaeus*. Conhecem-se duas obras com esse título, uma pintura em têmpera sobre madeira e uma escultura em bronze. Ambas estão localizadas em Florença, respectivamente na *Galleria degli Uffizi* e no *Museo Nazionale del Bargello*, e datam, aproximadamente, da década de 1470. É natural – visto que Pollaiuolo era escultor por formação – que seja atribuído à escultura um valor de obra de arte autônoma. Contudo, e justamente por se tratar de um escultor por formação, não se pode desprezar o fato de que a escultura também representava para ele um modelo para melhor realizar sua pintura. Trata-se, portanto, de um conceito que apenas com certo



Antonio Pollaiuolo  
Hércules e Antaeus (1475c.)  
Têmpera sobre madeira (16 x 9cm)  
Galleria degli Uffizi - Florença

Antonio Pollaiuolo  
Hércules e Antaeus (1475c.)  
Bronze (45cm)  
Museo Nazionale del Bargello - Florença



esforço se pode imaginar fazer parte da concepção teórica de Alberti.

Dando seqüência à tradição aqui tratada e ainda à recomendação feita por Alberti, sabe-se, por intermédio de Paolo Giovio (1483-1552), que Leonardo *Antepunha ao pincel a plástica como modelo das imagens a serem representadas em relevo sobre o plano* (GIOVIO, Paolo. *Leonardo Vincii vita; Michaelis Angeli vita; Raphaëlis Urbinae vita; fragmentum trium diagenorum*. In: BAROCCHI, 1971, p. 7)<sup>vii</sup>. Entretanto, nessa citação Giovio não está simplesmente se referindo a exercícios praticados por Leonardo; mais do que isso, ele indica com tal afirmação o método de trabalho adotado por Leonardo no momento da realização da própria obra de arte. Trata-se, por conseguinte, não apenas de meros exercícios, de copiar obras de outros, mas de modelar figuras em argila ou cera para que sirvam como modelo para a obra original do pintor.

Também é necessário dizer que Leonardo – assim como Pollaiuolo –, mais do que confirmar o pensamento de Alberti, avança em direção a uma maior emancipação do artista em relação aos problemas originados da oposição entre sujeito e objeto. O modelo – ou *idéia* – é alcançado unicamente por meio das coisas sensíveis, acessíveis à experiência: *Estuda primeiro a ciência e depois segue a prática originada dessa ciência* (VINCI, 1995, p. 171)<sup>viii</sup>. O estudo da natureza é, portanto, o que mais importa ao artista,

como se pode verificar nesta passagem:

Então sabes, pintor, que não podes ser bom se não fores mestre universal em imitar, com a tua arte, todas as qualidades das formas que a natureza produz – as quais não saberás fazer se não as vir e as retratar na mente. Pelo que, andando tu pelos campos, faz que o teu juízo reflita sobre os vários objetos, e pouco a pouco vê ora esta coisa, ora aquela outra, fazendo um feixe das várias coisas eleitas e escolhidas entre as piores. (VINCI, 1995, p. 172)<sup>ix</sup>

Do mesmo modo Vasari, ao dar sua definição de desenho, faz do modelo – aqui compreendido como *idéia* – um produto da consciência humana:

Pois que o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura e pintura –, procedendo do intelecto extrai, das muitas coisas, um juízo universal semelhante a uma forma, isto é, a uma *idéia* de todas as coisas da natureza, (...). E porque dessa compreensão nasce um certo conceito e um certo juízo, (...), pode-se concluir que esse desenho não é mais que uma aparente expressão e declaração do conceito que se tem na alma, daquilo que outros imaginaram na mente e fabricaram na *idéia*. (VASARI, 1568, v. 1, p. 111)<sup>x</sup>

Que se note que, nesses casos, uma vez concebido esse modelo mental o artista poderia até mesmo abrir mão do modelo material. É o que se confirma com este trecho sobre a utilidade dos esboços: *Desses [dos esboços] são depois feitos em boa forma os desenhos, na confecção dos quais, com todo o esmero que se pode, procura-se observar a natureza, se o artista já não se sentir vigoroso o bastante para poder se conduzir por conta própria*<sup>3</sup> (VASARI, 1568, v. 1, p. 117-118)<sup>xi</sup>. Apesar disso, para que não sejam desencadeados problemas futuros, é preciso que se tenha claro que o modelo mental de Leonardo e Vasari, substituto do modelo material no caso dos artistas mais notáveis e experientes, é alcançado sem outro auxílio do que o dos sentidos. Ele é proveniente da memória mais do que – como sugere Vasari – da fantasia. De modo algum pode-se supor, nesse momento, uma relação com coisas que estejam além deste mundo.

---

<sup>3</sup> Também é interessante o confronto dessa passagem com este trecho: *Mas, sobretudo, o melhor são os nus masculinos e femininos, e, pela prática, deles ter na memória os músculos do tronco, das costas, das pernas, dos braços, além dos joelhos e dos pés. Depois, por meio de muito estudo, ter a certeza de que, sem ter à frente o natural, possam-se formar posições para cada gesto a partir da própria fantasia* (VASARI, 1568, v. 1, p. 114-115).

Tem-se, portanto, estabelecida a distinção entre o modelo de Alberti, superior à própria natureza mas ainda sujeito a um conceito ideal, e o modelo de Leonardo e Vasari, esboço mental produzido pelo artista e submetido apenas às coisas terrenas. Naturalmente, essa distinção nem sempre foi evidente, e, muitas vezes, as duas concepções se confundiram.

Ainda em conformidade com Alberti, um bom exemplo para ilustrar esse modelo idealizado ao qual o artista estava sujeito é Raffaello Sanzio (1483-1520). Ele assim diz na famosa carta endereçada a Balthasar Castiglione (1478-1529): *Para pintar uma bela mulher eu precisaria ver várias mulheres belas, mas, por falta de belas mulheres, eu me sirvo de uma certa Idéia que me vem à mente* (In: BELLORI, 1948, p. 143)<sup>xii</sup>. A questão que poderia ser levantada quanto à origem dessa *certa Idéia* não preocupa Raffaello – ele simplesmente a aceita como pressuposto para sua criação artística. Entretanto, apesar da crença nesse ideal, o uso do modelo natural não é dispensado. Não apenas isso, Raffaello, confortavelmente adaptado ao ressurgimento da tradição e do ambiente clássicos, também forja seus modelos em cera para resolver problemas técnicos de claro-escuro. É o que se pode constatar nesta passagem de Luigi Lanzi (1732-1810): (...) *leio que o preparava [o claro-escuro] com o auxílio de modelos de cera; e o relevo das suas pinturas, os belos contrastes no quadro de Eliodoro e naquele da Transfiguração se devem a essa prática*<sup>4</sup> (LANZI, 1968, p. 307)<sup>xiii</sup>.

Niccolò Soggi (1492-1542) foi, assim como Raffaello, discípulo de Pietro Perugino (1446-1523). Sua *vida* foi narrada por Vasari, e, dentre outras coisas, o Aretino diz: *Niccolò também se dedicou muito a fazer modelos de argila e de cera, colocando sobre eles tecidos e peles molhadas* (...) (VASARI, 1568, v. 5, p. 189)<sup>xiv</sup>. Uma vez mais,

---

<sup>4</sup> Lanzi se refere aqui às obras vaticanas da *Stanza di Eliodoro* e da *Pinacoteca Apostólica*.

tem-se o caso do artista que modela estatuetas e que as utiliza para resolver problemas técnicos, nesse caso de panejamento e, por conseguinte, de claro-escuro. O mais significativo é o fato de se tratar de um artista proveniente da mesma escola de Raffaello. A utilização de modelos de argila ou cera configura-se, portanto, como prática comum no ambiente florentino do início do século XVI.

Naqueles tempos, houve também o interessante caso que reúne os pintores que, embora já sentissem a necessidade de modelos em três dimensões, não se julgavam capazes de modelar suas próprias estatuetas. Assim, entra em cena a figura do escultor e arquiteto florentino Jacopo Sansovino (1486-1570). Vasari assim fala a respeito da amizade que Sansovino manteve com Andrea del Sarto (1486-1530): *fazendo Jacopo modelos de figuras para Andrea, ajudavam-se muito um ao outro* (VASARI, 1568, v. 6, p. 177)<sup>xv</sup>. E mais adiante, Vasari revela que Sansovino prestava essa espécie de auxílio também a outros pintores, como Perugino:

(...) tendo visto Pietro a bela maneira de Sansovino, conseguiu que ele lhe fizesse muitos modelos de cera, e entre outros um Cristo deposto da cruz, todo arredondado, com muitas escalas e figuras, que foi uma coisa belíssima. Essa peça, outras coisas dessa espécie e modelos de muita fantasia foram depois todos recolhidos pelo senhor Giovanni Gaddi, e hoje estão na casa deste em Florença, na praça da Madonna. (VASARI, 1568, v. 6, p. 179)<sup>xvi</sup>

Foi devido a esse último fato mencionado por Vasari – o interesse pelo colecionismo de Giovanni de' Gaddi – que o modelo de Sansovino foi preservado. Atualmente ele pode ser visto no *Victoria and Albert Museum*, em Londres. Ademais, há de se ressaltar que casos como esses não devem ser considerados como raridades, de modo que não há porque duvidar que tais procedimentos tenham sido freqüentes entre os artistas daquele ambiente.

O mérito da introdução desse método na Lombardia Vasari o atribui ao *ferrarese* Benvenuto Garofalo (1481-1559). Quando descreve o *Massacre dos inocentes*, feito por Benvenuto para a igreja de San Francesco, em Ferrara, ele diz: *Mas é bem verdade que, fazendo essa obra, Benvenuto fez aquilo que até então não havia sido usado na*

*Lombardia, isto é, fez modelos de argila para ver melhor as sombras e as luzes (...)* (VASARI, 1568, v. 5, p. 412)<sup>xvii</sup>. A utilização dos modelos em argila e o compromisso com a imitação da natureza estão em conformidade com o modo de trabalho dos artistas de Roma e Florença. Ainda segundo Vasari, Benvenuto teria ido para Roma em 1505 para *ver os milagres que se anunciavam de Raffaello e do Buonarroto* (1475-1564). Naquela cidade ele teria se tornado amigo de Raffaello, *o qual, gentilíssimo e não ingrato, ensinou muitas coisas a Benvenuto, ajudou-o e sempre o favoreceu* (VASARI, 1568, v. 5, p. 411). Assim, Vasari dá indícios de que a prática aqui considerada não apenas era corrente no ambiente clássico de Perugino e Raffaello; mais do que isso, ele mostra que essa prática foi difundida entre aqueles que foram atraídos a Roma para conhecer as obras de Raffaello e de Michelangelo.

Sabe-se também que essa tradição era corrente entre os pintores venezianos. É Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) quem ensina que Tiziano (1485?-1576) utilizava os modelos artificiais: *Tiziano, nessa parte, colocava-se sob os modelos feitos de madeira, de argila e de cera e deles extraía as posturas; fazia isso com uma distância curta e obtusa, pelo que as figuras se tornam maiores e terríveis, enquanto que as que estão mais atrás tornam-se muito curtas, (...)* (LOMAZZO, 1947, p. 85)<sup>xviii</sup>. Lomazzo, em sua *Idea del tempio della pittura* – obra fundamentada nas teorias acerca da reciprocidade entre macrocosmo e microcosmo, mas que, ao mesmo tempo, possui fortes tendências esotéricas –, elege seus sete *governadores* da pintura, e Tiziano, associado com a lua, é louvado sobretudo quanto ao colorido. Assim, o que mais intriga nessa descrição é o fato de Lomazzo atribuir a Tiziano a busca pelo que se pode definir como as *difficoltà dell'arte*, esses esforços audazes e complicações de perspectiva que, uma vez acentuados, conduziram ao Barroco. Todavia, a mesma passagem não causaria espanto se Lomazzo estivesse se referindo a pintores como Federico Barocci (1526-1612) ou Tintoretto (1518-

1594); esses artistas, como se verá adiante, também fizeram uso dos modelos de argila ou cera. Sobretudo se se reportasse a Tintoretto, a passagem seria acertadíssima. Tiziano pode ser considerado, portanto, um artista que não apenas fez uso dos modelos artificiais para resolver problemas de claro-escuro, mas que também os utilizou para solucionar outras questões, como escorço e perspectiva. Continuam sendo problemas técnicos, mas, de todo modo, esse método adotado por Tiziano possibilitou várias pesquisas que somente iriam se desenvolver com maior intensidade no decorrer da segunda metade do século XVI.

No capítulo em que se propõe a discorrer sobre os escorços (XVII), Vasari não surpreende quando diz que nessa particularidade da pintura não houve quem superasse Michelangelo – ele ainda demonstraria sua admiração pelo divino Michelangelo diversas outras vezes. Contudo, o Aretino desperta mais o interesse quando descreve o método de trabalho utilizado pelo pintor Michelangelo para obter aqueles escorços:

[Quanto aos escorços] jamais houve pintor ou desenhista que tenha feito melhor que o nosso Michelangelo Buonarroti, e ainda ninguém melhor o poderia fazer, uma vez que ele, divinamente, fez as figuras em relevo. Primeiramente, para esse uso, fez ele modelos de argila e de cera, e a partir destes – que permanecem parados mais que o modelo vivo – extraiu os contornos, as luzes e as sombras. (VASARI, 1568, v. 1, p. 122)<sup>xix</sup>

Como é sabido, esses escorços alcançaram imensa fortuna, a fama de Michelangelo só fez aumentar e, portanto, é natural que seu método de trabalho tenha sido seguido por outros artistas, sobretudo por aqueles que mantiveram um relacionamento mais estreito com ele.

Em artigo recente, publicado pela *Burlington Magazine*, Paul Joannides analisa o uso do modelo artificial na produção pictórica de Daniele da Volterra (1509-1566). Segundo esse autor, entre 1555 e 1556 Giovanni della Casa teria encomendado a Daniele uma pintura que representasse a passagem da *Eneida* na qual Mercúrio ordena que Enéias abandone Dido. Em 1922, Hermann Voss encontrou – em uma coleção particular, na

Suécia – uma pintura em painel que logo foi associada à obra de Daniele em questão. Como Vasari se refere a essa obra como feita sobre tela<sup>5</sup>, pensou-se que se tratava ou de uma variação feita pelo próprio Daniele ou simplesmente de uma cópia. Lamentavelmente, a pintura está uma vez mais desaparecida. De todo modo, o que mais interessa aqui é a existência de uma escultura atribuída a Daniele – atualmente em Munique (*Bayerisches Nationalmuseum*) – e que representa Dido em posição idêntica à que foi retratada na pintura desaparecida. Trata-se de um bronze, e é provável que tenha sido feito a partir de um original em cera ou argila, este unicamente modelado com o fim de servir como modelo para a pintura. Ademais, Joannides chama a atenção para o fato de a escultura ter assumido o valor de uma obra de arte independente, questão que se apresenta não sem despertar interesse e da qual não se deve esquecer quando se tratar da obra de Daumier<sup>6</sup>.



*Daniele da Volterra*  
*Mercúrio ordena que Enéias abandone Dido*  
*Painel (65 x 47cm)*  
*Localização desconhecida*



*Daniele da Volterra*  
*Dido*  
*Bronze (18 x 42.1 x 18.5cm)*  
*Bayerisches Nationalmuseum - Munique*

<sup>5</sup> Ao mesmo senhor Giovanni [della Casa] fez um Cristo morto com as Marias; e, em uma tela produzida para ser enviada à França, fez Enéias que, despindo-se para dormir com Dido, é surpreendido por Mercúrio, que parece falar algo a Enéias do modo que se lê nos versos de Virgílio. (VASARI, 1568, v. 5, p. 545)

<sup>6</sup> Ainda sobre Daniele, cf. o grupo *Dois lutadores* – esboço de Michelangelo (Casa Buonarroti), talvez fundido pelo próprio Daniele e também conhecido como *Hércules e Caco* ou *Sansão matando dois filisteus* – com os dois personagens que aparecem à esquerda e em primeiro plano no *Massacre dos inocentes* (Galleria degli Uffizi, Florença), de Daniele. Veja-se também o depoimento de Vasari (1568, v. 5, p. 545), em que se lê que Giovanni della Casa solicitou a Daniele um modelo de argila representando David, o qual depois foi utilizado como modelo para uma pintura. Esta, por sua vez, encontra-se atualmente em Fontainebleau (*Musée National du Château*), e representa, em dupla face, *David matando Golias*.



*Michelangelo Buonarroti*  
*Dois lutadores*  
*Terracota (41cm)*  
*Casa Buonarroti - Florença*



*Daniele da Volterra (?)*  
*Dois lutadores*  
*Bronze (36.7cm)*  
*The Frick Collection - Nova Iorque*



*Daniele da Volterra*  
*O massacre dos inocentes (1557)*  
*Óleo sobre tela (51 x 42cm)*  
*Galleria degli Uffizi - Florença*

Do mesmo modo que foi feito em relação a Daniele, pode-se também reivindicar para Federico Barocci um posto de destaque em meio à tradição que neste capítulo se analisa. É interessante o fato de se encontrar a comprovação de que Barocci também se servia de modelos de cera ou argila na obra de um autor que, embora tivesse clara propensão para o clássico, escreveu sua obra em uma época em que essa prática artística apresentava seus últimos seguidores – ao menos os últimos antes do século XIX. Giovan Pietro Bellori (1613-1696), ao escrever a *vida* de Barocci, assim se refere ao método de trabalho do pintor:

Feito o desenho, formava os modelos das figuras em argila ou cera, tão belos que pareciam de mãos de ótimo escultor. Às vezes, não se contentava com apenas um, mas refazia duas ou três vezes os modelos de cera da mesma figura. Depois, vestia-os a seu modo e, considerando que estavam bem dispostos, colocava então os tecidos sobre o natural para captar todas as sombras de afetação<sup>7</sup>. (BELLORI, 1672, p. 205)<sup>xx</sup>

É o que basta para que se possa declarar Barocci como mais um adepto da clássica tradição que reúne os pintores que fabricam seus modelos.

Raffaello Borghini (1541?-1588), ao escrever sobre Jacopo Robusti, o Tintoretto,

<sup>7</sup> Cf. também com o relato de LANZI, 1968, p. 350.

revela que teve grande importância na formação do artista o estudo de esculturas: (...) *e fez grande estudo das estátuas de Marte e Netuno, de Jacopo Sansovino. Depois, tomou como principal professor as obras do divino Michelangelo, (...), e, igualmente, todos os bons modelos das melhores estátuas que há em Florença* (BORGHINI, 1584, p. 551)<sup>xxi</sup>. Mais adiante, Borghini fala de Tintoretto como pintor já consagrado, mas que ainda recorria a esculturas de outros artistas: *Tintoretto encontra-se atualmente com 60 anos, mas nem por isso deixa de se ocupar virtuosamente, e tampouco de estudar, experimentando grande prazer em ter modelos do excelente Giambologna, (...)* (Ibid., p. 558)<sup>xxii</sup>. Já Lanzi afirma que Tintoretto copiava as obras de Tiziano – de quem foi discípulo –, assim como gessos feitos a partir de estátuas de Michelangelo. Todavia, aqui interessam mais os aparatos que o próprio Tintoretto fabricava com o intuito de melhor resolver problemas de claro-escuro e escorço:

Costumava, freqüentemente, desenhar os modelos à luz de lamparina para extrair daí sombras fortes e, assim, exercitar-se em um fortíssimo claro-escuro. Para o mesmo fim fabricava modelos de cera e de argila e os vestia cuidadosamente, dispunha-os em pequenas casas feitas de cartões e tábuas, ajustando, pelas janelas, pequenas tochas que regulavam as luzes e as sombras. Suspendia os mesmos modelos no teto com fios, nessa ou naquela posição, e os desenhava de vários pontos de vista para conseguir o domínio de baixo para cima, o que ainda não era conhecido na sua escola como o era na lombarda. (LANZI, 1970, p. 88)<sup>xxiii</sup>

Ora, se for lembrado o método utilizado por Tiziano e reportado por Lomazzo, percebe-se então que o que Tintoretto fez foi acentuar as possibilidades já exploradas – ainda que timidamente – por Tiziano<sup>8</sup>. Ademais, há de se reconhecer que, nesse caso, o modelo artificial assumiu uma importância maior; ele passou a ser quase que a concretização de

---

<sup>8</sup> Seria de se esperar, pois, que fossem encontrados entre os seguidores de Tintoretto outros artistas que dessem continuidade a esse método. Ainda que El Greco (1541?-1614) não tenha utilizado aparatos tão elaborados quanto os de Tintoretto, sabe-se, por intermédio de Francisco Pacheco (1564-1654), que ele modelava esculturas e que se servia delas para realizar suas obras: *Mostrou-me El Greco, em 1611, um armário repleto de modelos de argila feitos por ele mesmo para serem utilizados em suas obras, (...)* (PACHECO, 1968, p. 95).

um modelo mental. Ao mesmo tempo, o modelo natural, de algum modo, perdeu um pouco de seu valor. Esses efeitos, evidentemente, não são gratuitos; ao contrário, foram causados por circunstâncias específicas.

Pode-se perceber que, por volta do final do século XVI, aquela forma de concepção artística que foi exposta quando se citaram os exemplos de Leonardo e Vasari começou a passar por um processo de transformação. Ao mesmo tempo que se encontram autores que corroboram os conceitos postulados por Leonardo e Vasari, encontram-se outros que, influenciados pelo neoplatonismo, reatam alguns vínculos com o pensamento medieval. Assim, Raffaello Borghini expressa sua definição de desenho ainda em conformidade com Leonardo e Vasari:

Não estimo que o desenho seja outra coisa além de uma aparente demonstração, com linhas, daquilo que, primeiramente, o homem havia concebido na alma e imaginado na Idéia. Se se quer, com os devidos meios, fazê-lo aparecer, é necessário que, com longa prática, a mão seja acostumada com a pena, com o carvão ou com o lápis a obedecer aquilo que comanda o intelecto. (BORGHINI, 1584, p. 137)<sup>xxiv</sup>

Já Lomazzo, em seu *Idea del tempio della pittura* – publicado apenas seis anos depois da obra de Borghini –, cita quase que textualmente Marsilio Ficino (1433-1499), o fundador da academia platônica incentivada por Lorenzo de Medici (1449-1492), dito o Magnífico:

(...) a beleza não é outra coisa senão uma certa graça vivaz e espiritual, a qual, por meio de um raio divino, primeiramente se percebe nos Anjos, nos quais as figuras de qualquer esfera são vistas e, nesse caso, denominadas exemplos ou idéias. Depois passa para as almas, nas quais as figuras se denominam razões e conhecimentos. Finalmente passa para a matéria, quando se denominam imagens e formas, e aí, por meio da razão e da visão, dileta a todos, (...)⁹. (LOMAZZO, 1947, p. 127-128)<sup>xxv</sup>

O reconhecimento de que a beleza é proveniente de um *raio divino* é algo que, se jamais

---

⁹ Cf. com FICINO, Marsilio. *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*. Firenze: 1544. (In: PANOFISKY, 1952, *Appendice I*, p. 171-182).

fora totalmente alheio aos círculos filosóficos, há muito tempo não era tão explicitamente considerado nas discussões artísticas. Abandona-se, assim, a crença renascentista segundo a qual o homem formaria seu modelo – a *idéia* – unicamente amparado pela experiência. Todavia, como não poderia deixar de ser, Lomazzo não ignora a tradição; ao contrário, ele recomenda o estudo e chega mesmo a se declarar em favor do uso de modelos artificiais:

Mas porque a Pintura, como já afirmou Michelangelo, tanto mais relevo mostra quanto mais se aproxima e se parece à natureza, (...), faz-se necessário (...) saber da prática ao menos que fabricando-se modelos de argila ou de cera pode-se mais facilmente reconhecer nos corpos (...) as sombras e as luzes, assim como fizeram os melhores dessa arte (...).<sup>10</sup> (LOMAZZO, 1947, p. 61)<sup>xxvi</sup>

Principalmente por sua vontade de teorizar a prática artística, destacou-se, nesse ambiente, a figura de Federico Zuccaro (1543-1609). Por volta de 1575, logo após a morte de Vasari, ele já pleiteava uma reforma na academia florentina idealizada pelo Aretino, a *Accademia del Disegno*. Fundada em 1563, essa academia tinha como principal objetivo reunir os melhores artistas sob a proteção de Cosme de Medici (1519-1574); Vasari pretendia, dessa forma, reforçar a separação entre artistas e artesãos, uma vez que até então as corporações representavam ambas as categorias. Era a velha luta do homem renascentista para elevar a posição social do artista. A academia tinha caráter educativo – chegou a oferecer aulas de geometria, perspectiva e anatomia –, mas, naturalmente, havia espaço para muitas mudanças, e Zuccaro logo propôs algumas. Sugeriu a instituição de prêmios para os melhores alunos, idéia bastante moderna para a época. Ademais, no que se refere ao uso de modelos para a pintura, ele aconselha que se deve *indicar aos jovens pintores o quanto é útil, bom e necessário fazer modelos de argila e reproduzi-los para*

---

<sup>10</sup> Entretanto, no *Trattato dell'arte de la pittura*, Lomazzo, obcecado em defender a superioridade da pintura em relação à escultura, nega essa prática, diz que se enganam aqueles que dizem que Michelangelo utilizou modelos para realizar seus escorços (cf. com o relato de Vasari citado acima, p. 13) e fala mesmo de *alguns tolos pintores que costumam valer-se desses modelos* [artificiais] (cf. LOMAZZO, 1584, p. 252-253).

*dominar as luzes e as sombras, o caimento das figuras, e como essas figuras devem ser vestidas graciosamente, com as delicadezas dos tecidos e das pregas (...) (ZUCCARO, Federico. In: PEVSNER, 1982, p. 48, nota 40)<sup>xxvii</sup>. Nenhuma das proposições de Zuccaro foi adotada, mas aqueles eram apenas seus primeiros passos no terreno da teoria artística. Em 1593, agora em Roma, Zuccaro fundou a *Accademia di San Luca*, e lá o ambiente mostrou-se mais adequado para receber suas idéias.*

Assim como Lomazzo, Zuccaro entende que o modelo – ou *idéia*, definida por ele como *disegno interno* – apenas pode ser produzido no espírito humano enquanto faculdade dada por Deus. Por isso ele afirma em *L’Idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti: Esse homem foi, portanto (...), com grande razão denominado pelo gregos como Microcosmos, isto é, pequeno mundo; o qual, por sua vez, contém em si todas as coisas do universo graças a essa imagem e centelha divina impressa na nossa Alma, apta a iluminar e vivificar todo conceito e toda operação humana (...)* (ZUCCARO, Federico. In: *SCRITTI d’arte di Federico Zuccaro*, 1961, p. 292)<sup>xxviii</sup>. Daí também ele argumentar que o significado etimológico de *disegno* seja *vero segno di Dio in noi* (Ibid., p. 303). Quanto aos sentidos, para Zuccaro eles seriam os meios que permitiriam o acesso a essa *centelha divina* impressa na alma humana. Logo, justifica-se a necessidade do estudo<sup>11</sup>. Entretanto, e neste ponto encontra-se a grande mudança na concepção teórica, é preciso ter em consideração que Zuccaro recomenda o uso do modelo material apenas durante o estudo. É como se, uma vez alcançado, por meio do estudo, aquilo que fora impresso na alma humana – a *idéia* ou o *disegno interno* –, o artista pudesse abrir mão do modelo material, fosse natural ou artificial. Aqui se tem indicado o caminho que conduziria, senão ao fim,

---

<sup>11</sup> Para maiores detalhes quanto ao método de Zuccaro, veja-se a obra, idealizada por Zuccaro e escrita por Romano Alberti – secretário da academia –, *Origine, et progresso dell’Accademia del Disegno, de Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* (In: *SCRITTI d’arte di Federico Zuccaro*, 1961, sobretudo p. 20 e 80).

ao menos a uma interrupção da tradição de se modelar esculturas com o intuito de utilizá-las durante a realização da obra pictórica.

Uma última palavra pode ainda ser dita antes que se veja interrompida esta tradição. Trata-se dos artistas que pretenderam, como reação ao estilo maneirista, recuperar uma certa simplicidade que, julgavam, se havia perdido no decorrer da segunda metade do século XVI. Assim, destaca-se a família dos Carracci. Eles fundaram, por volta de 1582, a *Accademia degli Incamminati*. Como se sabe, os alunos lá se reuniam para estudar a partir de modelos vivos. Todavia, não se pode afirmar se houve um programa de ensino definido ou se se tratou apenas de reuniões de artistas nas quais os mais jovens aprendiam com os mestres e todos se deleitavam cultivando a pintura. Pouco tempo depois a academia foi encerrada e tomou rumos obscuros. De todo modo, o que mais cabe ressaltar é que aqueles pintores, ao discordar da arte que se fazia em seu tempo, voltaram seu olhar para os grandes artistas do Renascimento assim como para a Antigüidade de um modo geral.

No final daquele século, Annibale Carracci (1560-1609) foi para Roma realizar obras para o Cardeal Odoardo Farnese (1573-1626). Ainda que não se possa reivindicar para ele um posto de destaque entre os outros artistas que aqui já foram estudados, Annibale deve ser citado por conta de seu classicismo. Essa sua postura equivalia, na prática, como que a uma reação ao que as propostas de Zuccaro e Lomazzo representavam. De fato, Annibale se pôs a observar o clássico não apenas durante o estudo – como propunha Zuccaro –, mas no próprio momento da realização da obra. As cenas mitológicas da *Galeria Farnese* remetem, por várias vezes, a esculturas antigas, e para que os ornamentos da galeria se mostrassem mais próximos do real Annibale chegou a concebê-los primeiramente em três dimensões. É Bellori quem confirma esse fato ao falar sobre os falsos estuques feitos pelo artista: *Annibale, no entanto, ao dar relevo a esses estuques*



*Annibale Carracci  
Homenagem a Diana (1597-1602)  
Afresco  
Galleria Farnese - Roma*

*falsos, não apenas fez os tradicionais desenhos e cartões, mas também modelou figuras de relevo para alcançar aquela grande excelência de luzes, sombra e claro-escuro, (...) (BELLORI, 1672, p. 59)<sup>xxix</sup>.*

Entretanto, mais significativo para esta argumentação é o caso de Nicolas Poussin (1593/4-1665). Somente um espírito rigoroso como o desse francês poderia ter resistido de forma tão consciente a todas as liberdades que se permitiram os artistas posteriores aos Carracci. De todos os casos aqui já analisados, talvez o de Poussin seja o mais notório. Joachim Sandrart (1606-1688), Le Blond de la Tour e Bellori descreveram longamente o método de trabalho do artista<sup>12</sup>. É Bellori quem diz:

Quanto à maneira desse artífice, pode-se dizer que ele se propunha um estudo dependente do antigo e de Raffaello, do mesmo modo que havia iniciado, ainda jovem, em Paris. Quando desejava realizar as suas composições, depois que havia concebido a criação, fazia um rascunho que apenas fosse suficiente para compreendê-la. Em seguida, formava pequenos modelos de cera – estatuetas de meio palmo – de todas as figuras em suas posições, e compunha a história ou fábula em relevo para ver os efeitos naturais de luz e sombra dos corpos. Posteriormente, formava outros modelos maiores e os vestia, para ver à parte o caimento das pregas dos tecidos sobre os corpos, e, para esse efeito, servia-se de um pano fino ou de cambraia molhada, e eram-lhe suficientes apenas alguns pedaços de pano para a variedade das cores. (BELLORI, 1976, p. 452-453)<sup>xxx</sup>

---

<sup>12</sup> Durante a juventude, Poussin viveu em companhia do escultor flamengo François Duquesnoy (1597-1643). A amizade mantida com o escultor provavelmente ampliou a habilidade para modelar do pintor (cf. BELLORI, 1976, p. 426).

Portanto, os modelos de cera não apenas se apresentavam eficientes para a solução de questões de claro-escuro; mais do que isso, Poussin os utilizava para a composição da cena a ser retratada. Como mostra Alain Mérot (1990, p. 193), as *maquetes* de Poussin serviam, primeiramente, para organizar o espaço em profundidade. As obras anteriores a 1630 são organizadas como baixos-relevos – é o caso de *A morte de Germanicus* (1627-1628) –; em contrapartida, as posteriores – como *O rapto das sabinas* (1633-1634) – já demonstram um perfeito conhecimento das regras da perspectiva linear. Assim, percebem-se claramente os avanços conquistados por Poussin com o auxílio de seus *pequenos teatros*. Quanta diferença não há entre essas maquetes e os aparatos utilizados por Tintoretto!



Nicolas Poussin  
*A morte de Germanicus* (1627-1628)  
 Óleo sobre tela (148 x 198cm)  
 The Minneapolis Institute of Arts - Minneapolis



Nicolas Poussin  
*O rapto das sabinas* (1633-1634)  
 Óleo sobre tela (154.6 x 209.9cm)  
 Metropolitan Museum of Art - Nova Iorque

Pode-se afirmar que esse novo classicismo buscava um meio termo entre o excesso de verdade do realismo caravaggesco e o excesso de fantasia do maneirismo. Aquilo que foi definido como modelo – a *idéia* – não mais tinha uma origem metafísica como pretenderam Lomazzo ou Zuccaro, mas voltava a ser proveniente da contemplação do sensível. Entretanto, havia diferenças fundamentais em relação ao pensamento dominante à época de Alberti, Leonardo e Vasari, diferenças estas que impossibilitam a afirmação de que tudo não passou de uma simples retomada da concepção teórica daquele

período. É que se passou a considerar esse modelo – a *idée* – como superior à própria natureza, de modo que a arte, produto do modelo, também o era. Além disso, deve-se reconhecer que, com esse novo classicismo, não somente se imitava a natureza, mas que essa imitação era absolutamente consciente, intermediada pela razão.

A partir da segunda metade do século XVII a importância artística da França só fez aumentar. O Estado absolutista francês, com sua política mercantilista, implantou uma verdadeira ditadura estética. Em 1648 foi fundada, em Paris, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, e essa academia teve como modelo a *Accademia di San Luca*. Assim como acontecera na Itália, os artistas queriam se libertar das corporações de formato medieval, as quais representavam, como já foi dito, tanto artistas quanto artesãos. A academia francesa, assim como a romana, tinha doze professores, cada um encarregado do ensino durante um mês. Com esse fato se compreende porque não sobressaiu o estilo de um determinado artista sobre os demais. Era, como se pode perceber, uma política bastante conveniente aos interesses do Estado. Assim, após um início conturbado<sup>13</sup>, o prestígio da academia cresceu e ela serviu como exemplo para várias outras academias oficiais espalhadas pelo continente europeu. Quanto ao método de ensino apregoado, a academia não proporcionou nada de especialmente novo. Havia aulas de geometria e de perspectiva; estudava-se a partir de esculturas antigas, do modelo vivo; faziam-se discursos sobre obras célebres. Todavia, há um fato que merece ser destacado. A academia, com o intuito de aumentar o controle sobre a produção artística, eliminou uma prática antiga e bastante comum entre os artistas que se reuniam informalmente para estudar.

---

<sup>13</sup> Não foram poucas as intrigas entre os novos acadêmicos e os antigos integrantes da corporação – a *maîtraise*. Sobre o assunto, vejam-se as *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Essa obra foi publicada pela primeira vez apenas em 1853; o autor, provavelmente, foi o próprio secretário da academia, Henry Testelin (1614/5-1695).

Criou uma lei – cujo descumprimento sujeitava o infrator a multas – segundo a qual apenas ela própria poderia *fazer exercícios públicos no que diz respeito à pintura e à escultura, e, particularmente, posar o modelo*; (...) (*MÉMOIRES...*, 1972, p. 185)<sup>xxxi</sup>. Esse acontecimento reforçou a importância do modelo vivo durante o aprendizado, mas, ao mesmo tempo, encorajou e como que colocou em prática o que propusera Zuccaro, isto é, durante a realização da obra, no ateliê, o artista deveria dispensar os modelos e se valer apenas daquilo que aprendera.

Depois de Poussin – e vale lembrar que esse francês precisou se afastar da França para realizar sua obra – não se encontram muitos artistas que utilizaram esculturas, ou mesmo o modelo vivo, no momento de realização da obra. Sobretudo desapareceram – ao menos em torno das academias – os pintores que modelavam as próprias esculturas em argila ou cera para solucionar problemas tais como panejamento, claro-escuro, escorço, perspectiva e composição. Essa tradição se interrompeu nessa época para apenas reaparecer – com um novo significado – no século XIX.

## 1.2 JEAN-PIERRE DANTAN

No final do século XVIII crescia o interesse pelos estudos desenvolvidos pelo teólogo suíço Johann Caspar Lavater (1741-1801), que, por sua vez, foi o responsável pela retomada de uma doutrina bastante antiga, a fisiognomonia. Segundo esse conjunto de princípios, a partir das características fisionômicas de uma pessoa seria possível conhecer também suas qualidades morais e intelectuais. A fisiognomonia admite ser impossível um conhecimento da alma além deste mundo; logo, a única alternativa que resta é a busca de respostas a partir das características físicas do próprio sujeito. Essa teoria, de origem mágica e astrológica, foi, a princípio, rejeitada pelos franceses, embora na Alemanha tivesse caído no gosto de homens como Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Praticamente, um dos meios tradicionais utilizados pela fisiognomonia para o conhecimento do indivíduo é o que distingue quatro grandes categorias de caracteres: o sangüíneo, o melancólico, o fleumático e o colérico. Comparações entre homens e animais também são levadas em consideração nos exames fisiognomônicos. Contudo, era principalmente a partir da observação da forma do crânio – do conjunto de ossos, músculos e veias – que Lavater pretendia poder julgar o caráter de um indivíduo.

Lavater publicou suas teorias entre 1775 e 1778; em quatro volumes, a obra, que contou com a participação de Goethe, obteve sucesso imediato. Poucos anos depois aparecia a primeira tradução para o francês. Uma segunda edição francesa – dez volumes publicados em 1806 –, dirigida pelo doutor Moreau de la Sarthe, apresentava um conjunto mais coerente e novas pesquisas conduzidas por outros estudiosos. Além disso, essa edição ajudou a difundir as teses de Franz Joseph Gall (1758-1828). Assim como Lavater, Gall buscava conhecer *o interior pelo exterior, o homem moral pelo homem físico*. Na verdade, desde sua origem a *frenologia* já englobava os princípios da fisiognomonia, mas os estudos

daquela tinham um apelo mais científico, característica que talvez seja a principal distinção entre ambas. Amparado por uma hipótese do século XVIII segundo a qual as placas ósseas do crânio se modelam sobre o cérebro durante a fase embrionária, Gall acreditava na *cranioscopia* – apalpando-se o crânio seria possível conhecer os *órgãos* que compõem o cérebro. De fato, o cérebro era o principal objetivo das pesquisas desenvolvidas por Gall, as quais tinham como alicerces quatro pontos principais: que as qualidades morais e intelectuais são inatas, que o funcionamento das mesmas tem origem orgânica, que o cérebro é o órgão de todos os sentimentos e faculdades e, finalmente, que o cérebro é composto de tantos *órgãos* quantos sentimentos e faculdades existam.

Exemplos significativos da difusão alcançada por tais teorias, tanto no campo da medicina como no das artes, são os retratos de alienados feitos por Théodore Géricault (1791-1824). Realizados entre 1822 e 1823 – a pedido do médico Étienne-Jean Georget, discípulo de Philippe Pinel (1745-1826) –, essas obras sintetizam, com admirável precisão, essas formas de pensamento tão populares durante o início do século XIX. Alguns anos mais tarde, em 1831, foi fundada a *Société Phrénologique de Paris*, e no libreto de divulgação da entidade os autores afirmam que *a frenologia deixou de ser uma ciência exclusiva do médico e começou a se tornar uma propriedade comum* (*Société Phrénologique de Paris, Prospectus*. Paris: 1831. In: SOREL, 1989, p. 51)<sup>xxxii</sup>. Era a institucionalização de um intercâmbio que vinha acontecendo há algum tempo e que se tornava cada vez mais corrente.

Além de David d'Angers (1788-1856), membro da *Société Phrénologique de Paris* desde sua fundação, outro escultor tem sua história intimamente relacionada com a frenologia. Trata-se de Jean-Pierre Dantan (1800-1869), dito Dantan *jeune*. Ele e seu irmão, Antoine-Laurent Dantan (1798-1878), dito Dantan *aîné*, aprenderam a esculpir com o pai, o ornamentista Antoine-Joseph-Laurent Dantan (1762-1842). Dantan expôs pela primeira vez no Salão de 1827; a escultura *Espírito negro* mostrava desde logo o interesse



Dantan Jeune  
*Espírito negro* (1827)  
Gesso (72cm)  
Museu Carnavalet - Paris

Dantan Jeune  
*Ducornet* (1826)  
Gesso (19.5cm)  
Museu Carnavalet - Paris



do escultor pela frenologia. Entretanto, no ano anterior, 1826, Dantan já havia executado uma obra muito mais incomum. O busto-charge de Louis-César-Joseph Ducornet (1806-1856) – o pintor nascido sem braços – foi o primeiro de uma série de bustos caricaturais que Dantan realizaria durante toda sua vida.

Em 1829, Dantan partiu para a Itália acompanhando o irmão, que vencera o prêmio de Roma dois anos antes. Desde aquela época Dantan seduzia as pessoas mais próximas com seu talento para o calembur, e foi assim que passou a freqüentar a família Vernet. Fez os bustos-charges de Horace Vernet (1789-1863), diretor da *Académie de France*, e do pai deste, Carle Vernet (1758-1836). O velho pintor de cavalos foi caricaturado sob a influência direta da fisiognomonia. Cavalo e homem se fundem nesse busto de 1832.

Dantan havia trabalhado sob a direção de Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868) na decoração destinada à sagração de Charles X, em 1825. Esse relacionamento com Cicéri foi estreitado quando Dantan regressou de Roma e passou a freqüentar os salões promovidos por ele, que então era o pintor do Rei e da corte e decorador da *Académie Royale de Musique* (*Opéra*). Nesses salões os convidados se entretinham com um hábito corrente à época e mesmo tradicional entre artistas: divertiam-se caricaturando-se

mutuamente. O ambiente era mais do que propício para Dantan apresentar seus bustos-charges, e foi assim que modelou, em 1831, o de Cicéri. O sucesso foi imediato, e logo surgiram encomendas. Segundo o dicionário de Pierre Larousse,

(...); o sucesso [*das obras*] foi prodigioso; elas foram expostas em público e todos aplaudiram. Cada um quis figurar na galeria do artista; era receber, de algum modo, um atestado de celebridade. De início vieram as grandes reputações, então outras menores, enfim as pequenas; mesmo alguns desconhecidos encontraram graça junto a Dantan e viveram alguns dias nas vitrines de Susse, então ao lado da passagem dos *Panoramas*, onde toda noite parava uma multidão de passantes, como em um alegre encontro do riso. (LAROUSSE, 1865-78, p. 88)<sup>xxxiii</sup>

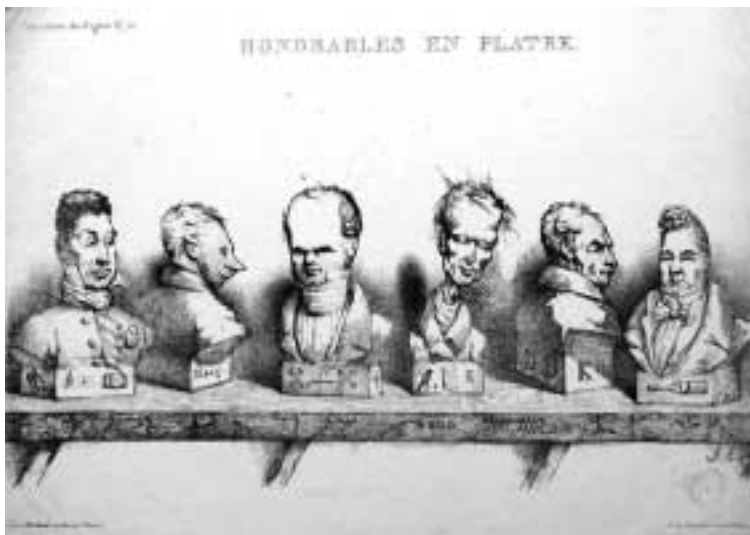
Paralelamente, em sua obra dita *séria*, Dantan concentrava os esforços em bustos de pequeno formato, os quais expunha desde o Salão de 1831<sup>14</sup>. Em 1833 apresentou no Salão o gênero que ficou conhecido como *retrato-estatueta*. A inovação, logo bem acolhida pelo público, não agradou à Academia, que progressivamente se encarregou de banir essas pequenas esculturas dos salões. As dimensões reduzidas das obras e as reproduções, que eram feitas em materiais comuns, como o gesso e a terracota, conflitavam com os padrões pretendidos pela instituição. De qualquer modo, estava então consagrado entre o público burguês da Monarquia de Julho o gosto por esse formato de escultura, o qual permitia ao escultor explorar não apenas as características do rosto do retratado, mas também seu modo de vestir e mesmo seus objetos mais caros.

Entre 1831 e 1833 Dantan foi tentado a fazer caricaturas políticas. O convite foi feito por Charles Philipon (1800-1862)<sup>15</sup>, que por volta de 1831 já havia percebido entre os súditos de Luís Filipe uma certa inclinação para esse tipo de produção artística de *fundo frenológico*. Ao que se sabe, Dantan realizou duas litografias sobre esse tema. Uma delas,

---

<sup>14</sup> Mais de uma década mais tarde, Baudelaire (1821-1867) lamentava a situação da escultura no Salão de 1846. Ainda assim, no que toca ao gênero dos bustos e a Dantan, pode-se dizer que ele foi até mesmo condescendente com as cinco obras que Dantan expôs naquele ano (cf. BAUDELAIRE, 1976, p. 489).

<sup>15</sup> Philipon nasceu em Lyon. Aos dezessete anos transferiu-se para Paris, onde passou a frequentar o ateliê de Antoine-Jean Gros (1771-1835). Como editor, foi responsável por periódicos tais quais *La Caricature* e *Le Charivari*.



*Dantan Jeune*  
*Os honoráveis em gesso*  
*Litografia*  
*Museu Carnavalet - Paris*

*Os honoráveis em gesso*, representa vários bustos-charges de personalidades políticas com legendas que formam jogos de palavras com vários objetos. Essa prática, o rébus, assim como o calembur, torna o texto tão caricatural quanto a imagem, e a união desses elementos esteve sempre presente tanto na obra de Dantan quanto nos jornais que foram dirigidos por Philipon. De todo modo, Dantan não cedeu à tentação de ingressar na atividade de caricaturista político. Seus bustos-charges representam, na maioria das vezes, pintores, escultores, escritores, atores, cantores e celebridades do momento, mas não políticos – ao menos não os franceses. Em 1830, provavelmente ainda em Roma, Dantan modelou duas charges de Charles X e duas de Luís Filipe, mas essas obras – exceções, sem dúvida – jamais foram publicadas por ele. Quanto ao busto-charge de Talleyrand<sup>16</sup>, foi feito quando este era Embaixador francês em Londres. De fato, entre 1833 e 1834 Dantan foi duas vezes a Londres e, naquela cidade, modelou charges da família real, dos membros do governo e do parlamento ingleses. Não se sabem ao certo os motivos – suspeita-se de desentendimentos políticos –, mas a segunda estada de Dantan em Londres foi

<sup>16</sup> Talleyrand, ao ver a charge, teria dito: *é demasiado como retrato e demasiadamente pouco como charge* (*c'est trop comme portrait et trop peu comme charge*).



*Dantan Jeune  
Talleyrand (1833)  
Gesso (31cm)  
Museu Carnavalet - Paris*

repentinamente interrompida. Os bustos dos políticos ingleses, expostos em Paris já em 1833, alcançaram bastante sucesso mesmo entre os franceses, mas, ainda assim, Dantan recusou-se a prosseguir com tal gênero. A lei de imprensa de setembro de 1835 colocou fim a qualquer dúvida que porventura pudesse atormentá-lo.

Em 7 de janeiro de 1833 o *Courrier Français* anunciou a primeira edição litografada dos bustos-charges de Dantan:

O senhor Dantan concordou, então, em litografar ele mesmo suas excelentes travessuras personificadas. Um editor inteligente, o senhor Neuhaus, rua Saint-Honré, nº 123, publica neste momento a primeira edição dessa divertida coleção sob o título de *Dantanorama*. Todos aqueles que o senhor Dantan imortaliza figurarão no *Dantanorama*. (In: SOREL, 1989, p. 31)<sup>xxxiv</sup>

A essa coletânea intitulada *Dantanorama* seguiu-se, em 1836, o *Museum Dantanorama*. Dessa vez as litografias não foram feitas pelas mãos inexperientes de Dantan, pouco habituado à técnica litográfica. Encarregaram-se da tarefa Grandville (1803-1847), Charles Ramelet (1805-1851) e Lepeudry. Philipon anunciou no *Charivari* a publicação das caricaturas do *Museum Dantanorama*. Segundo ele,

(...) as caricaturas mais picantes feitas em nosso tempo fora do universo da política. Nosso jornal será dotado, com o tempo, de uma preciosa galeria a duplo título. O desenho de hoje é o frontispício, a primeira página do Álbum de Dantan. Grandville, a quem devemos essa composição, colocou-se ele mesmo nesse museu burlesco (...). (In: SOREL, 1989, 35)<sup>xxxv</sup>



*Dantan Jeune*  
*Berlioz (1833)*  
*Gesso (24cm)*  
*Museu Carnavalet - Paris*



*Dantan Jeune*  
*Rossini (1831)*  
*Gesso (28.3cm)*  
*Museu Carnavalet - Paris*



*Charles Ramelet*  
*(a partir do busto de Dantan Je. de 1833)*  
*Berlioz*  
*Litografia*  
*Bibliothèque Nationale de France - Paris*



*Charles Ramelet*  
*(a partir do busto de Dantan Je. de 1831)*  
*Rossini*  
*Litografia*

Essas publicações, que reuniram as obras de Dantan em álbuns litografados, estavam em perfeita harmonia com a tendência geral da época para a classificação e a descrição. Além disso, o contato que Dantan manteve com Philipon e seus colaboradores, tais quais Grandville e Louis Huart<sup>17</sup> (1813-1865), serviu como um elemento de predisposição e

<sup>17</sup> Huart foi o autor do texto biográfico que acompanhou a edição do *Musée Dantan, galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque*, de 1839. Os desenhos – que não são cópias exatas das esculturas de Dantan – são de Théodore Maurisset. São atribuídas a Huart muitas das legendas dos desenhos de Daumier, assim como a publicação de *Les cent et un Robert Macaire*, também de 1839. Sobre a questão da autoria das legendas das litografias de Daumier, pode-se citar esta passagem de Champfleury:

direcionamento para a técnica litográfica. A mesma mania de classificação fez com que Dantan mantivesse um museu para abrigar sua produção. De 1836 a 1859 o museu-ateliê esteve localizado no *square d'Orléans*<sup>18</sup>; em 1859 foi transferido para a *rue Blanche* – onde o escultor passou então a residir – e lá permaneceu até a morte de Dantan. Esse museu grotesco, como o definiu Pierre Larousse em seu *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, abrigava as obras, lembranças<sup>19</sup> e coleções do escultor. Fato curioso, além desse museu *oficial*, Dantan possuía outro: um museu secreto de arte erótica, do qual, infelizmente, sabe-se muito pouco. Muitas das peças foram doadas a Dantan por Alexandre-Charles Sauvageot (1781-1860), violinista e colecionador que teria inspirado Balzac para a composição de seu *Primo Pons* (1846-1847). Após a morte de Dantan sua viúva se desfez da coleção, assim como dos moldes dos bustos-charges utilizados por Dantan para as reproduções.

Como já foi dito, o sucesso dos bustos-charges junto ao público deu-se praticamente desde que apareceram, e Dantan percebeu as possibilidades imediatamente. A *Maison Susse*, casa fundada em 1758 e que era encarregada da edição dos bustos, incumbiu-se das vendas de início; Dantan recebia uma parte do valor arrecadado. No entanto, sabe-se que ele mesmo vendia as peças por valores inferiores aos praticados por Susse. Após um desentendimento com os editores por volta de 1840, Dantan assumiu inteiramente a tarefa de vender as peças. O preço das reproduções variava entre 5 e 30

---

*Durante duas décadas, os temas e as legendas das principais séries de Daumier se deveram ao senhor Louis Huard [sic], então diretor do Charivari (CHAMPFLEURY, 1878a, p. 158). E Edmond Duranty confirma essa afirmação ao dizer: É mais ou menos legendário que as legendas de Daumier não foram feitas por ele, que elas foram escritas sobretudo por Philippon [sic] e por Louis Huart, um dos charivaristas habituais de há quarenta anos. Entretanto, Daumier fez mais de uma delas, e eu lhe atribuiria facilmente aquelas que têm um ar natural (DURANTY, 1878, p. 533).*

<sup>18</sup> No *squaire d'Orléans* viviam, além de Dantan, escritores, pintores, escultores, pianistas e decoradores; artistas em geral, os quais tinham uma vida social comum e bastante movimentada.

<sup>19</sup> Dantan, além de Roma e Londres, conheceu a Bélgica, a Argélia e o Egito.

francos, de acordo com o tamanho e o grau de complexidade. Quanto à sua obra séria, Philippe Sorel conta (SOREL, 1989, p. 63) que verificou em uma carta de Dantan a Félix Droin – que lhe havia encomendado o retrato – que o preço final de um busto, entre moldes e provas, chegava a 3000 francos! Além disso, Dantan solicitava naquela ocasião seis sessões de pose de uma hora e meia cada. Ora, esta última informação confirma o preciosismo de Dantan assim como dá sustentação à sua reputação de excelente retratista. No entanto, não se pode esquecer que Dantan também tornou-se famoso por sua extraordinária memória, a qual dispensava uma segunda observação do modelo. É, uma vez mais, Pierre Larousse quem diz: *A aptidão característica de Dantan jeune era a memória. Era-lhe suficiente ver uma pessoa uma vez, às escondidas, para eternizar os traços dela* (LAROUSSE, 1865-78, p. 89)<sup>xxxvi</sup>.

Dantan também soube tirar proveito do meio social no qual vivia. Como foi dito, não caricaturou políticos franceses, fato que demonstra sua posição de neutralidade política. Sua viagem ao Egito deu-se em 1848, provavelmente uma forma de se distanciar dos acontecimentos daquele ano. Sabe-se ainda que Dantan, antes de realizar uma caricatura, pedia autorização para aquele que seria o alvo de seu trabalho, tendo evitado com esse gesto inúmeros embaraços<sup>20</sup>. Em 1843 foi condecorado com a cruz da Legião de Honra, e o jornal *Le Corsaire Satan*, de 6 de julho, assim resumiu a honraria: *Meu caro, o senhor foi condecorado não pelas caricaturas que fez, mas por aquelas que não fez* (In: SOREL, 1989, p. 70)<sup>xxxvii</sup>.

As centenas de obras que Dantan deixou – bustos-charges, retratos-estatuetas, bustos e máscaras – formam hoje uma preciosa coleção capaz de ajudar a reconstituir a sociedade burguesa desde o final da Restauração até o II Império<sup>21</sup>. Além disso, o gosto

---

<sup>20</sup> Mais tarde, o governo de Luís Napoleão transformaria essa prática em uma obrigação.

<sup>21</sup> A maior parte da obra de Dantan encontra-se atualmente sob os cuidados do museu Carnavalet – aproximadamente 900 peças. Outro importante conservador desse patrimônio é o castelo de Tegernsee.

burguês pelo formato do busto-charge foi constituído, em grande parte, graças à marcante presença de Dantan. Como será visto, Daumier também realizou seus bustos-charges; assim, o confronto com a obra de Dantan será útil para que seja evidenciada a grandeza de Daumier, que conferiu significados completamente diversos – seja quanto à forma, seja quanto ao conteúdo – a um gosto de época.

Feitos esses comentários acerca da tradição da pintura que tem como modelo a escultura, da fisiognomonia, da frenologia, de Dantan e de sua peculiar escultura, que eles sejam agora utilizados como elementos para uma melhor compreensão da obra de Daumier.

## CITAÇÕES NO IDIOMA ORIGINAL

- i *Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paiano naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente.*
- ii *Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e, fatto detta suefazione col giudizio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone, con quelle regole che del ritrar de rilievo si dirà.*
- iii *Chi dunque vuole bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell'animo e qualsivoglia cosa, fa di bisogno, poi che averà alquanto as[s]uefatta la mano, che per divenir più intelligente nell'arti si eserciti in ritrarre figure di rilievo, o di marmo o di sasso ovvero di quelle di gesso formate sul vivo ovvero sopra qualche bella statua antica, o sì veramente rilievi di modelli fatti di terra, o nudi o con cenci interrati addosso che servono per panni e vestimenti; perciò che tutte queste cose, essendo immobili e senza sentimento, fanno grande agevolezza, stando ferme, a colui che disegna; il che non avviene nelle cose vive, che si muovono.*
- iv *Usò assai Piero di far modelli di terra, et a quelli metter sopra panni molli con infinità di pieghe per ritrarli e servirsene. A edição Torrentiniana traz uma pequena alteração: Dilettossi molto costui di far modelli di terra, et a quelli metter sopra de' panni molli per ritrarli con infinità di pieghe (VASARI, 1550, v. 3, p. 263).*
- v *Usono ancora molti maestri, innanzi che faccino la storia nel cartone, fare un modello di terra in su un piano, con situar tonde tutte le figure per vedere gli sbattimenti, cioè l'ombre che da un lume si causano addosso alle figure, (...). E di qui ritraendo il tutto della opra, hanno fatto l'ombre che percuotono adosso a l'una e l'altra figura, onde ne vengono i cartoni e l'opera per queste fatiche di perfezione e di forza più finiti, e da la carta si spiccano per il rilievo: il che dimostra il tutto più bello e maggiormente finito.*
- vi *Et se pure ti piacie ritrarre opere d'altrui perché elle più techo anno pazienza che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocre sculptura che una ottima dipintura, però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimiliarteli ma dalle cose scolpite inpari asimiliarti et inpari conoscere et ritrarre i lumi. (Tradução de Antonio da Silveira Mendonça: ALBERTI, 1999, p. 145)*
- vii *Anteponeva al pennello la plastica, come modello delle imagine da rapresentare in rilievo sul piano.*
- viii *Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza.*
- ix *Adunque conoscendo tu pittore non poter essere bono sen non sei universale maestro di contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e ritrarle nella mente, onde, andando tu per campagne, fa che 'l tuo giudizio si volti a' varii obbietti, e di mano in mano riguardare or questa cosa, or quell'[altra], facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men bone.*
- x *Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, (...); e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, (...), si può conchiudere che*

*esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea.*

- xi *Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni, nel far de' quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo in modo che da sé li potesse condurre. (Cf. variação na edição Torrentiniana, 1550, v. 1, p. 117-118).*
- xii *Per dipingere una bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa Idea che mi viene in mente.*
- xiii *(...) leggo che disponevali con l'aiuto de' modelli di cera; e il rilievo de' suoi dipinti, e i begli accidenti nel quadro di Eliodoro e in quello della Trasfigurazione si ascrivono a questa pratica.*
- xiv *Attese anco assai Niccolò a fare modelli di terra e di cera, ponendo loro panni addosso e carte pecore bagnate (...).*
- xv *(...) facendo Iacopo per Andrea modelli di figure, s'aiutavano l'un l'altro sommamente.*
- xvi *(...) avendo visto Pietro la bella maniera del Sansovino, gli fece fare per sé molti modelli di cera, e fra gli altri un Cristo deposto di croce, tutto tondo, con molte scale e figure, che fu cosa bellissima. Il quale, insieme con l'altre cose di questa sorte, e modelli di varie fantasie, furono poi raccolte tutte da messer Giovanni Gaddi, e sono oggi nelle sue case in Fiorenza alla piazza di Madonna.*
- xvii *Ma egli è ben vero che, in facendo quest'opera, fece Benvenuto quello che insin allora non era mai stato usato in Lombardia, cioè fece modelli di terra per veder meglio l'ombre et i lumi, (...).*
- xviii *Tiziano in questa parte si sottoponeva ai modelli fatti di legno, di terra e di cera, e da quelli cavava le posture, ma con distanza molto corta ed ottusa, per il che le figure si rendono più grandi e terribili, e le altre più indietro molto corte, (...).*
- xix *Di questa specie [quanto aos escorços] non fu mai pittore o disegnatore che facesse meglio che s'abbia fatto il nostro Michelangelo Buonarroti, et ancora nessuno meglio gli poteva fare, avendo egli divinamente fatto le figure di rilievo. Egli prima di terra o di cera ha per questo uso fatti i modelli, e da quegli, che più del vivo restano fermi, ha cavato i contorni, i lumi e l'ombre.*
- xx *Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta o di cera, tanto belli che parevano di mano di ottimo scultore, non contentandosi alle volte di uno solo, ma replicando due o tre modelli di cera della stessa figura. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra d'affettazione.*
- xxi *(...) e fece grande studio sopra le statue rappresentanti Marte, e Nettuno di Iacopo Sansovino, e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, (...), e parimente tutti i buoni modelli delle migliore statue, che sieno in Firenze.*
- xxii *Ritrovassi hoggi il Tintoretto d'età d'anni 60, ne perciò lascia di adoperare virtuosamente, e di studiare etiandio, prendendo gran piacere d'havere de' modelli dell'eccellente Giambologna, (...).*
- xxiii *Usava spesso di disegnare i modelli a lume di lucerna per trarne ombre forti, e così addestrarsi ad un fortissimo chiaroscuro. Per lo stesso fine facea modelli di cera e di creta, e vestitigli studiosamente, gli adattava in piccole case composte di cartoni e di assi, accomodandovi per le finestre de' lumicini*

*che ne regolassero i lumi e l'ombre. Gli stessi modelli sospendea dal soffitto con fili in questa o in quell'attitudine, e disegnnavagli da vari punti di veduta per acquistare il possesso del sotto in su, non così cognito alla sua scuola com'era già alla lombarda.*

- xxiv *Il disegno non estimo io che sia altro che una apparente dimostrazione con linee di quello, che prima nell'animo l'huomo si havea concetto, e nell'Idea imaginato, il quale à voler co debiti mezi far apparire bisogna che con lunga pratica sia avezza la mano con la penna, col carbone, ò con la matita ad ubidire quanto comanda l'intelletto.*
- xxv *(...) la bellezza non è altro che una certa grazia vivace e spiritale, la qual, per il raggio divino, prima s'intende negli Angeli, in cui si vedono le figure di qualunque sfera che si chiamano in loro esemplari ed idee; poi passa negli animi, ove le figure si chiamano ragioni e notizie, e finalmente nella materia, ove si dicono immagini e forme, e quivi, per il mezzo della ragione e del vedere, diletta a tutti, (...).*
- xxvi *Ma perchè la Pittura, come già affermò Michel Angelo, tanto più rilievo mostra, quanto più s'accosta ed avvicina al vivo, (...), è necessario, (...), sapere della pratica, almen tanto che fabbricandosi i modelli di terra o di cera, si possono più facilmente conoscere nei corpi (...) le ombre ed i lumi, siccome hanno fatto i più eccellenti di quest'arte (...).*
- xxvii *(...) mostrare a' giovani pittori, quanti sia utile, et buon anzi necessario il fare di terra e modelli, et ritrarre dal vero per possedere e lumi et ombre, e sbattimenti di figure, et come si vestino esse figure graziosamente, le discrezioni di panni, et pieghe (...).*
- xxviii *Quest'huomo adunque (...) à gran ragione, fù da Greci Microcosmo detto, cioè picciol mondo, il quale contiene in se tutte le cose dell'universo mediante questa imagine, e questa scintilla divina nell'Anima nostra impressa, atta a illuminare, e vivificare ogni concetto, & ogni operatione humana (...).*
- xxix *Annibale però nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avanzarle a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro, (...).*
- xxx *Circa la maniera di questo artefice, si può dire che egli si proponesse uno studio dipendente dall'antico e da Raffaello, come aveva principiato da giovine in Parigi; quando voleva fare i suoi componimenti, poichè aveva concepita l'invenzione, ne segnava uno schizzo quanto gli bastava per intenderla; dopo formava modelletti di cera di tutte le figure nelle loro attitudini in bozzette di mezzo palmo, e ne componeva l'istoria o la favola di rilievo, per vedere gli effetti naturali del lume e dell'ombre de' corpi. Successivamente formava altri modelli più grandi e li vestiva, per vedere a parte le acconciature e pieghe de' panni su l'ignudo, ed a questo effetto si serviva di tela fina o cambraia bagnata, bastandogli alcuni pezzetti di drappi per la varietà de' colori.*
- xxxi *(...) faire des exercices publics touchant le fait de peinture et sculpture, et notamment de poser modèle; (...).*
- xxxii *(...) la phrénologie a cessé d'être la science exclusive du médecin et qu'elle commence à devenir une propriété commune.*
- xxxiii *(...); le succès [das obras] fut prodigieux; on les exposa en public, et tout le monde battit des mains. Chacun voulut figurer dans la galerie de l'artiste; c'était recevoir, en quelque sorte, un brevet de*

*célébrité. Les grandes réputations vinrent d'abord, puis les moindres, enfin les petites; des inconnus même trouvèrent grâce auprès de Dantan, et vécurent quelques jours aux vitrines de Susse, alors au coin du passage des Panoramas, où s'arrêtaient chaque soir une foule de promeneurs, comme au joyeux rendez-vous du rire.*

<sup>xxxiv</sup> *M. Dantan a donc consenti à lithographier lui-même ses excellentes plaisanteries personnifiées. Un éditeur intelligent, M. Neuhaus, rue Saint-Honoré, n° 123, publie en ce moment la première livraison de cet amusant recueil sous le titre de Dantanorama. Tous ceux que M. Dantan immortalise figureront dans le Dantanorama.*

<sup>xxxv</sup> *(...) les caricatures les plus piquantes qui auront été faites de notre temps en dehors du cercle de la politique. Notre journal sera doué avec le temps, d'une galerie précieuse à double titre. Le dessin de ce jour est le frontispice, la première page de l'Album de Dantan. Grandville, à qui nous devons cette composition, s'est placé lui-même dans ce musée burlesque (...).*

<sup>xxxvi</sup> *L'aptitude caractéristique de Dantan jeune était la mémoire. Il lui suffisait de voir une personne une fois, à la dérobée, pour en éterniser les traits.*

<sup>xxxvii</sup> *Mon cher; ce n'est pas pour les caricatures que vous avez faites qu'on vous a décoré, c'est pour celles que vous n'avez pas faites.*

## 2. A FORMAÇÃO DE DAUMIER

Honoré-Victorin Daumier nasceu em Marselha, a 26 de fevereiro de 1808. Seu pai, Jean-Baptiste Daumier, era um artesão, um vidraceiro<sup>1</sup> que decidiu se aventurar pelas veredas da poesia e que, resolvido a investir em seus dotes literários, deixou Marselha no início de 1815. De início sozinho – o restante da família permaneceu em Marselha até setembro de 1816 –, fixou-se em Paris, onde acreditava ver seu talento reconhecido. Segundo Raymond Escholier, o poeta-vidraceiro estava embriagado pelo êxito que o poema *Uma manhã de primavera* havia alcançado – esses seus primeiros versos lhe valeram a admissão como membro do círculo literário da *Académie de Marseille* (ESCHOLIER, s/d, p. 6).

Monarquista fervoroso, Jean-Baptiste, tão logo se instalou em Paris, estreitou relações com aqueles que serviam aos Bourbons. Foi assim que conheceu Alexandre Lenoir (1761-1839), o qual o ajudou tecendo críticas favoráveis sobre seus poemas e organizando encontros com a nobreza<sup>2</sup>. Jean-Baptiste chegou mesmo a lhe dedicar uma de suas odes; mais adiante, há de se ver de que modo a figura de Lenoir viria a ocupar um posto de destaque também na vida do jovem Honoré.

Jean-Baptiste publicou *Uma manhã de primavera* em 1815 e *Veilles poétiques* em 1823; além disso, escreveu a tragédia *Philippe II*, a qual foi encenada em um pequeno teatro no ano de 1818 e publicada no ano seguinte. Se essas obras não lhe valeram a imortalidade, ao menos lhe proporcionaram o contato com a nobreza e com homens

---

<sup>1</sup> É preciso que se considere que por vidraceiro, no início do século XIX, compreendia-se um profissional bastante diferente desse que se conhece hoje. Segundo Jean Adhémar, *Um vidraceiro daquela época de modo algum é o trabalhador ambulante que transporta sobre as costas os vidros e que vem propor seus serviços a qualquer um. Ao contrário, é o equivalente de um emoldurador de hoje, por conseguinte um artesão que saberá, no momento oportuno, reparar, retocar, repintar um quadro danificado, refazer partes de um desenho, de um pastel, que deve, enfim, ter alguns conhecimentos em pintura e gosto pelas artes* (ADHÉMAR, 1954, p. 7-8).

<sup>2</sup> Jean-Baptiste conseguiu apresentar seus versos ao Conde d'Artois, futuro Charles X (26 de novembro de 1815) e ao irmão deste, o Rei Luís XVIII (13 de outubro de 1818).

influentes durante o reinado de Luís XVIII.

A partir de 1818 a família Daumier começou a passar por dificuldades financeiras e foi obrigada a mudar de residência pelo menos oito vezes nos dez anos seguintes. Os transtornos que essas mudanças causavam marcaram a adolescência de Daumier, que jamais deixaria de ser solidário com aqueles que, por algum motivo, tiveram de abandonar seu lar.

Com apenas doze anos Daumier deixou a escola (ROY, 1991, p. 8) e, para ajudar a família, passou a trabalhar como ajudante de meirinho. Foi seu primeiro contato com *les gens de justice*, e se se passar em revista sua obra, ainda que rapidamente, logo se perceberá o quão marcante foi esse período para Daumier. No entanto, Daumier queria desenhar, e então, irrequieto e insatisfeito, abandonou o emprego no início de 1821. Jean-Baptiste, desiludido da carreira artística e sabendo dos anseios do filho, tratou logo de conseguir para Daumier outro cargo de ajudante, agora de um livreiro instalado no movimentado e elegante *Palais-Royal*. Próximo do *Louvre* e de comerciantes de gravuras, o pequeno *flâneur* uma vez mais sucumbiu às tentações e desistiu do trabalho. Arsène Alexandre conta que Madame Daumier, ao ver o filho desperdiçar mais essa oportunidade, assim falou para Daumier: *Meu pobre Honoré, você não sabe o que quer fazer, você não sabe!*, ao que Daumier respondeu: *Mas sim, eu quero desenhar!* (ALEXANDRE, 1988, p. 21)<sup>i</sup>. Foi então que, finalmente, por volta de 1822, Jean-Baptiste se deu por vencido e pediu auxílio a seu velho incentivador, Alexandre Lenoir.

Alexandre-Marie Lenoir frequentou o ateliê de Gabriel-François Doyen (1726-1806) durante quinze anos. Entretanto, tornou-se conhecido não por sua pintura, mas por seu trabalho como arqueólogo e pela disputa travada com Quatremère de Quincy<sup>3</sup> no que

---

<sup>3</sup> Para Quatremère, a obra de arte precisa estar relacionada com o todo; logo, a fragmentação de uma coleção não faz o menor sentido para ele. Evidentemente, um pensamento como esse não poderia encontrar grande fortuna naqueles tempos absolutistas.

se refere à política de espoliações praticada pelo governo francês a partir da Revolução de 1789 – mais especificamente após as conquistas do ano de 1794<sup>4</sup>. Mas mesmo antes dessa discussão, Lenoir já se destacava no momento em que as obras de arte eram destruídas sob o pretexto de se eliminar os vestígios do feudalismo. Foi então que lhe ocorreu – logo que deixou o ateliê de Doyen, por volta de 1790 – a idéia do *Musée des Monuments Français*. A Assembléia acabara de suprimir por decreto os conventos, como também declarara que os bens do clero pertenciam ao domínio público. Havia a necessidade, portanto, de dar um destino às obras encerradas nas instituições religiosas. Em janeiro de 1791, Lenoir foi aceito como responsável pelas obras apreendidas, e, para abrigar a coleção, foi-lhe destinado o espaço do convento dos *Petits-Augustins*<sup>5</sup>.

Para compreender a concepção artística de Lenoir, basta analisar o catálogo do seu museu. Já no título, *Descrição histórica e cronológica dos monumentos de escultura reunidos no Museu dos Monumentos Franceses*, pode-se notar a grande influência de Winckelmann (1717-1768), influência esta que Lenoir faz questão de exaltar: *Winckelmann traçou, com a força do verdadeiro gênio, o caminho que deveríamos seguir, e é à sua história da arte que devemos a organização de nosso museu* (LENOIR, 1806, p. 37)<sup>ii</sup>. Mas, mais do que a organização do museu – disposto de forma cronológica e didática –, o catálogo revela o método de ensino no qual Lenoir acredita. De fato, essa obra não faz apenas a enumeração e a descrição dos monumentos guardados pelo museu. Lenoir apresenta uma verdadeira história da arte, a qual o visitante deveria ter em mente ao entrar

---

<sup>4</sup> Especificamente sobre essa questão, cf. a introdução a *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, de Édouard Pommier (In: QUINCY, 1989, sobretudo p. 20-21).

<sup>5</sup> Ainda na introdução a *Lettres à Miranda...*, Pommier resalta o *antagonismo radical* – desencadeado a partir da publicação das ditas cartas (1796) – entre Quatremère e Lenoir, *que defendia as idéias e as solicitações que haviam comandado a criação de seu Museu dos Monumentos Franceses* (Ibid., p. 56-57). Em suma, as idéias de Lenoir representavam o oposto daquilo em que acreditava Quatremère, para quem *fracionar o ensino (...) não é propagar, mas dispersar as luzes* (*Lettre VII*, p. 136. In: Ibid., p. 40).

no museu<sup>6</sup>. Assim, entre outras coisas, ele propõe a origem árabe do gótico e sustenta que a influência se deu quando do retorno das cruzadas (LENOIR, 1806, p. 96, 113). Sua rejeição a esse estilo é explícita e pode ser sintetizada nesta afirmação: *Os toscanos foram os primeiros que começaram a retirar as artes da imitação do mau gosto e da barbárie em que os godos as haviam relegado* (LENOIR, 1806, p. 29)<sup>iii</sup>. Lenoir também insiste na tese de nascimento, apogeu e decadência das artes. Apesar de Winckelmann ser sua referência imediata, ele aplica essa teoria à arte do renascimento italiano do mesmo modo que o fez Vasari, ou seja, inicia por Cimabue e determina como ponto maior Michelangelo (LENOIR, 1806, p. 29-33). A decadência, segundo Lenoir, inicia-se justamente no período de formação das academias de pintura e escultura. Ele não poupa críticas à estrutura acadêmica e condena sobretudo a figura de Charles Lebrun (1619-1690): (...) *os artistas, conduzidos por Lebrun a um novo estilo que ele introduziu em suas academias, abandonaram totalmente a simplicidade da natureza e o gosto pelo antigo. Esse novo sistema foi tomado com furor; e aquela foi, para as artes dependentes do desenho, a época de sua decadência* (LENOIR, 1806, p. 32)<sup>iv</sup>. Para Lenoir, pouco importa se a prática acadêmica se valia do modelo vivo ou se estimava o antigo; o fato é que os modelos haviam sido esquecidos no momento da realização da obra, e os resultados desse programa lhe mostravam que se havia perdido a ligação com o mundo clássico. Assim, ele não hesita em condenar a academia como instituição de ensino. O museu e a coleção é que deveriam ser a verdadeira escola:

Versado desde minha juventude na arte do desenho, convenci-me de que as coleções eram mais preciosas para o progresso das artes do que as escolas, nas quais os alunos jamais vêem monumentos e tampouco escutam dissertações. Os exemplos que temos sob os olhos, as comparações feitas entre uma maneira de execução e outra formam o gosto e constituem o estudo sensato. Sem esse trabalho do espírito o estudo é apenas uma rotina, a arte torna-se um ofício e se degrada infalivelmente. (LENOIR, 1806, p. 32-33)<sup>v</sup>

---

<sup>6</sup> Além disso, Lenoir sempre acrescenta às descrições um curioso apanhado acerca do vestuário e da barba utilizados em cada época.

Comparar *as obras-primas dos grandes mestres com as formas do modelo vivo* (LENOIR, 1806, p. 36)<sup>vi</sup> apresenta-se para Lenoir como o grande objetivo pelo qual o estudante deve se orientar. Não obstante, os exercícios práticos não devem ser feitos a partir do modelo vivo, mas sim a partir do modelo clássico. Por isso, ele argumenta:

Se o bem das artes necessitava da destruição das fórmulas acadêmicas, seu progresso reivindicava também um meio de ensino claro e fácil que proporcionasse aos alunos, sem bolsa de estudo, as facilidades de consultar os grandes mestres. Todos esses meios de estudo encontram-se, de fato, em nossos museus; é lá que a juventude encontrará, pelas aproximações que ela própria poderá fazer, os modelos seguros para direcionar o caminho de seus estudos, (...). (LENOIR, 1806, p. 36)<sup>vii</sup>

Desse modo, percebem-se facilmente as intenções desse homem do século XVIII quando lhe foi confiada a educação artística do jovem Daumier. Analisados todos esses elementos, apenas cabe concordar com Bechtel quando ele diz que o método de Lenoir *consistia em fazer seu aluno copiar e recopiar gessos antigos*<sup>7</sup> (BECHTEL, Edwin de T. In: *Arts et Livres de Provence*, 1948, p. 54)<sup>viii</sup>. Quando recebeu Daumier, Lenoir era já um sexagenário que desde 1820 ocupava o cargo de *Conservador dos Monumentos Reais da França* – ele passara do Império à Restauração sem ter seu prestígio abalado. Seu método rigoroso e disciplinador naturalmente entrou em conflito com as pretensões do irrequieto Daumier. Ainda assim, pode-se afirmar, com toda a convicção, que essa prática, embora enfadonha e pouco estimulante para Daumier, foi fundamental para sua formação como artista.

O fato é que Daumier logo abandonou as lições com Lenoir. No entanto, manteve um hábito que já o acompanhava há algum tempo – ao menos desde sua atividade como ajudante de livreiro no *Palais-Royal* – e que foi amplamente encorajado depois do

---

<sup>7</sup> Sobre a questão do método de Lenoir, cf. com a seguinte passagem de Gustavo Cochet: *Mas em pouco tempo [Daumier] se cansou de copiar modelos de gesso e abandonou seu primeiro professor, causando o desespero de seus pais, que consideraram evidente que seu filho apenas desejava não trabalhar* (COCHET, 1945, p. 16).

contato com Lenoir: Daumier freqüentava o *Louvre*. Arsène Alexandre diz que a outra parte do aprendizado de Daumier se deu no *Louvre*, cujo vasto e embriagante silêncio desempenhou a função de educador (ALEXANDRE, 1928, p. 17). Mais adiante, na mesma passagem, Alexandre completa:

É a partir de lembranças precisas, compartilhadas pelos contemporâneos de Daumier e recolhidas junto deles mesmos que nós reconstituímos essa intensa e segura formação. As indicações deles são claras e suficientemente detalhadas. Ele gostava de apreciar os mármore antigos. Os holandeses e os espanhóis o atraíam. O *pied bot* de Ribera exercia sobre ele uma espécie de fascinação. Ele fez alguns esboços da *Vênus de Milo*. (ALEXANDRE, 1928, p. 17-18)<sup>ix</sup>

E Escholier também confirma o interesse de Daumier pela escultura antiga: *ele fazia longos passeios pelo Louvre, instalando-se, de preferência, na galeria dos Antigos, estudando os modelos poderosos e delicados, as linhas sóbrias e harmoniosas das obras-primas dos séculos III e IV* (ESCHOLIER, s/d, p. 10)<sup>x</sup>.

A formação inicial de Daumier se completou, contrariando os preceitos de Lenoir, na *Académie Suisse* – academia livre, na qual se estudava com modelos vivos – e na *Académie Boudin*. Foi nesta última que, ainda no ano de 1822, Daumier conheceu Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877) e Auguste Préault (1809-1879). Jeanron, republicano convicto, expôs regularmente nos salões de pintura entre 1831 e 1848, e praticamente nunca deixou de pintar. Depois da Revolução de 1848, assumiu o cargo de *Diretor dos Museus Nacionais*, o qual ocuparia apenas até o ano seguinte. Escreveu diversos artigos contrários à tradição acadêmica, exaltando sempre uma arte realista. Entre 1839 e 1842 elaborou uma tradução comentada das *Vidas*, de Vasari<sup>8</sup>. Esse fato explica o comentário de Escholier (s/d, p. 43), segundo o qual *Jeanron citava passagens de Vasari*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> VASARI, Giorgio. *Vies des peintres*. Paris: Just Tessier, 1839-1842 (10 vol.). Essa tradução da obra de Vasari, a primeira feita para a língua francesa, foi realizada, em conjunto, por Jeanron e Leclanché.

<sup>9</sup> Que passagens eram essas e o que, de fato, Daumier conhecia da obra vasariana? Lamentavelmente, deve-se admitir que, ao menos por ora, não se podem dar respostas a essas perguntas, restando apenas a imaginação.

quando das reuniões à rua Saint-Denis<sup>10</sup>. Foi também a Jeanron que Daumier escreveu de Sainte-Pélagie<sup>11</sup>. Quanto a Préault, que havia sido discípulo de David d'Angers, Jean Adhémar conclui que foi *certamente ele que incentivou Daumier a esculpir* (ADHÉMAR, 1954, p. 14). Adhémar assim exemplifica o relacionamento entre os dois amigos:

Daumier, por outro lado, foi conduzido à escultura graças à sua amizade com o estatuariário Préault. Essa amizade é provada pelo catálogo do Salão de 1830, no qual podemos ver que um baixo-relevo de Préault (Um jovem comediante romano degolado por dois escravos) pertence a Daumier. Sabemos também que uma litografia feita a partir de Préault constituía a única decoração do ateliê de Daumier. Trata-se do grupo de Parias<sup>12</sup> recusado no Salão de 1833, cuja litografia tinha sido publicada em *L'artiste*<sup>13</sup>. (ADHÉMAR, 1954, p. 14)<sup>xi</sup>

Curiosamente, Préault era mais popular pelo que dizia do que pelo que fazia. Jules Claretie oferece um bom retrato do escultor: *Préault estava em todos os lugares, sabia tudo, lia tudo e conhecia todos. Em todas as coisas ele era um especialista, sobre todas as coisas ele tinha a palavra. Literatura, belas-artes, política, teatro, poesia, ele havia estudado tudo, ainda que sumariamente; ele tratava, de passagem, dessas questões diversas com uma incrível e inesgotável verve* (CLARETIE, 1882, p. 299)<sup>xii</sup>. Portanto, a personalidade espontânea, franca e intransigente de Préault, seu amor pelo feio e sua revolta contra tudo o que Ingres (1780-1867) representava, todos esses componentes conseguiram facilmente seduzir o tímido e calado Daumier. Essas duas novas amizades reforçaram os interesses artísticos do jovem artista Daumier, que desde então soube muito bem ao lado de quem

---

<sup>10</sup> Participavam daquelas reuniões – mantidas por volta de 1828 –, além de Daumier, Jeanron e Préault, Narcisse Diaz de la Peña (1808-1876), Paul Huet (1804-1869) e Louis Cabat (1812-1893).

<sup>11</sup> Essa carta foi publicada por ALEXANDRE, 1888, p. 54-55. Para maiores esclarecimentos sobre a temporada em Sainte-Pélagie, veja-se a nota 12 do capítulo 3.1.

<sup>12</sup> Adhémar se refere aqui ao comentário de Théodore de Banville: *Sobre as paredes pintadas a óleo em cinza claro, de um tom bastante doce, não havia absolutamente nada pendurado, apenas uma litografia não emoldurada representando Les Parias de Préault (...)* (BANVILLE, 1882, p. 174). Quanto à decoração do ateliê de Daumier, veja-se também a descrição feita por Poulet-Malassis a 14 de janeiro de 1852 (Archives du Louvre, dossier Moreau-Nélaton. In: LOYRETTE, 1999, p. 554).

<sup>13</sup> Sobre este ponto, cf. ALEXANDRE, 1928, p. 41-42.

gostaria de estar. Maurice Gobin diz mesmo que esses contatos representaram para Daumier sua *verdadeira iniciação na arte de modelar assim como na arte de pintar* (GOBIN, 1952, p. 12)<sup>xiii</sup>.

Foi também na década de 1820 que Daumier conheceu a técnica que o acompanharia por quase toda a vida e à qual seu nome estaria para sempre associado. A litografia foi a grande causa de sua popularidade, e pode-se mesmo dizer que ela tem uma parcela de responsabilidade pelo desconhecimento do Daumier pintor e escultor. Charles Ramelet foi quem deu as primeiras noções da nova técnica a Daumier<sup>14</sup>, que logo publicou algumas peças no jornal – criado por William Duckett – *La Silhouette*. Depois vieram os contatos, por volta de 1825, com Zéphirin Béliard (1798-?) – um editor de atualidades – e, já em torno de 1829, com Achille Ricourt (1776-1865) – editor mais sério, que fundaria o jornal *l'Artiste* em 1831 e que percebeu o talento nascente de Daumier. Finalmente, surgiu para Daumier a oportunidade de expor seus trabalhos no *Grand magasin de caricatures et de nouveautés lithographiques*. Essa casa, inaugurada em dezembro de 1829, estava localizada na galeria *Véro-Dodat* e era mantida por Gabriel Aubert (1789-1847). Foi a partir daí que o nome de Daumier chegou aos ouvidos de Charles Philipon – Aubert e Philipon eram cunhados. O convite para trabalhar em *La Caricature* aconteceu em 1831, e Daumier, sem se dar conta, mergulhava cada vez mais no universo da litografia.

---

<sup>14</sup> Pairam algumas dúvidas quanto a esse contato com Ramelet. Philipon escreveu, em *Le Charivari* de 7 de dezembro de 1832: *O senhor Ramelet ainda não está bem familiarizado com a técnica litográfica e, no entanto, suas peças são notáveis pela cor e pela clareza* (In: LOYRETTE, 1999, p. 545). Se essa falta de familiaridade de Ramelet com o meio litográfico é verdadeira, não poderia ter sido ele o primeiro a mostrar a nova técnica a Daumier, haja visto que a primeira litografia conhecida deste – *O domingo* – é de agosto de 1822.

## CITAÇÕES NO IDIOMA ORIGINAL

- i *Mon pôvre Honoré, tu né sais pas ce que tu veux faire! tu né le sais pas! / Mais si, je veux dessiner.*
- ii *Winckelmann nous a tracé, avec la puissance du vrai génie, la marche que nous avons à suivre, et c'est à son histoire de l'art que nous devons le plan de notre muséum.*
- iii *Les Toscans furent les premiers qui commencèrent à retirer les arts d'imitation du mauvais goût et de la barbarie dans lesquels les Goths les avaient laissés.*
- iv *(...) les artistes, entraînés par Lebrun dans un style nouveau qu'il introduisit dans ses académies, abandonnèrent totalement la simplicité de la nature et le goût de l'antique. Ce système nouveau prit avec fureur, et ce fut pour les arts dépendans du dessin l'époque de leur décadence.*
- v *Versé dès ma jeunesse dans l'art du dessin, je me suis convaincu que les collections étaient plus précieuses pour les progrès des arts que les écoles, où les élèves ne voient jamais de monumens, et dans lesquelles ils n'entendent aucunes dissertations. Les exemples que l'on a sous les yeux, les comparaison que l'on fait d'une manière de faire avec une autre, forment le goût et constituent l'étude raisonnée. Sans ce travail de l'esprit l'étude n'est plus qu'une routine, l'art devient un métier et se dégrade infailliblement.*
- vi *(...) les chefs d'œuvre des grands maîtres avec les formes du modèle vivant.*
- vii *Si le bien des arts nécessitait la destruction des formules académiques, leur progrès demandait aussi un moyen d'enseignement clair et facile qui procurât aux élèves, sans bourse délier, les facilités de consulter les grands maîtres; tous ces moyens d'étude se trouvent de fait dans nos musées; c'est là que la jeunesse trouvera, par les rapprochemens qu'elle pourra faire d'elle-même, des modèles sûr pour diriger la marche de ses études; (...).*
- viii *(...) consistait à faire copier et recopier à son élève des plâtres antiques.*
- ix *C'est sur des souvenirs précis, partagés par les contemporains de Daumier et recueillis auprès d'eux-mêmes, que nous reconstituons cette intense et sûre formation. Leurs indications sont nettes et suffisamment détaillées. Il aimait regarder les marbres antiques. Les hollandais et les espagnols l'attiraient. Le pied bot de Ribera exerçait sur lui une sorte de fascination. Il fit des croquis de la Vénus de Milo.*
- x *(...) il alla faire au Louvre de longues escapades, s'installant, de préférence, dans la galerie des Antiques, étudiant les modèles puissants et délicats, les lignes sobres et harmonieuses des chesf-d'œuvre des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.*
- xi *Il [Daumier] y était amené [à escultura] d'autre part par son amitié avec le statuaire Préault. Celle-ci est prouvée par le catalogue du Salon de 1830, dans lequel on voit qu'un bas-relief de Préault (Un jeune comédien romain égorgé par deux esclaves) appartient à Daumier; on sait aussi qu'une lithographie d'après Préault constituait la seule décoration de l'atelier de Daumier. Il s'agit du groupe de Parias refusé au Salon de 1833, et dont la lithographie avait paru dans L'Artiste.*
- xii *Préault était partout, il savait tout, lisait tout et connaissait tout le monde. En toutes choses il était expert, sur toutes les choses il avait le mot. Littérature, beaux-arts, politique, théâtre, poésie, il avait*

*tout étudié, à l'état d'ébauche peut-être; il traitait en courant de ces sujets divers avec une incroyable, une intarissable verve.*

xiii (...) véritable initiation à l'art de modeler ainsi qu'à l'art de peindre.

### 3. A PRODUÇÃO ESCULTÓRICA LEGITIMAMENTE ATRIBUÍDA A DAUMIER

É Walter Benjamin (1892-1940) (1994, p. 111-112) quem chama a atenção para o poema *O Sol*, de Charles Baudelaire (1821-1867). Trata-se de um raro momento, em que o poeta descreve a si mesmo em meio a seu processo criativo:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
Buscando em cada canto os acasos da rima,  
Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
Topando imagens desde há muito já sonhadas.  
(BAUDELAIRE, 1975, p. 83)<sup>i</sup>

O poeta se vê sozinho, esgrimindo contra a realidade da periferia da cidade, onde vivem os boêmios e onde tudo falta. Desse encontro, desse choque entre o poeta e o mundo, o que era vil tornou-se nobre. O poema termina assim:

Quando, tal como um poeta, [*o sol*] desce à cidade,  
Ele enobrece a sorte das coisas mais vis,  
E entra como um rei, sem ruído e sem criados,  
Em todos os hospitais e em todos os palácios.  
(BAUDELAIRE, 1975, p. 83)<sup>ii</sup>

Benjamin também nota quando o poeta fala a respeito de seu *pintor da vida moderna: à hora em que os outros dormem*, o pintor está *esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel* (BAUDELAIRE, 1976, p. 693). O que Benjamin qualifica como a *experiência do choque*, determinante na obra de Baudelaire, pode ser aplicado a toda a obra de Daumier. *O pintor diante de sua tela* é um tema tardio em Daumier – acredita-se que ambas as versões tenham sido pintadas entre 1865 e 1875<sup>1</sup>. A obra representa um pintor na

---

<sup>1</sup> Uma versão encontra-se em Washington, na *Phillips Collection*, enquanto que a outra está em Williamstown (EUA), no *Sterling and Francine Clark Art Institute*.



Daumier  
*O pintor diante de sua tela (1870-1875c.)*  
 Óleo sobre painel (33.5 x 27cm)  
 Sterling and Francine Clark Art Institute - Williamstown (EUA)

penumbra do ateliê, diante do cavalete, com pincel e paleta à mão. Não se trata de um autorretrato no sentido realista do termo. Uma vez mais, Daumier soube perceber o que há de universal no momentâneo, de modo que se pode dizer que a obra apresenta não só o próprio Daumier, mas todos os pintores. Assim, também é permitido ampliar o significado dessa representação e dizer que Daumier não pintou apenas um artista em seu ambiente de trabalho, mas um homem que, investido de sua espada e de seu escudo, fixa seu olhar sobre o adversário. É dessa maneira que se deve ver a obra de Daumier. Ele é o Dom Quixote – motivo recorrente em Daumier – que esgrima contra seus fantasmas. Assim como o poeta, ele se choca contra a realidade e desse confronto nasce a obra; *o feno torna-se ouro*.

De toda a bibliografia que se tem sobre Daumier, certamente são minoria as passagens sobre sua obra como escultor, e poucos foram os autores que se dedicaram exclusivamente a esse tema. Os motivos para tal *esquecimento* podem ser compreendidos pelo fato de Daumier ter trabalhado apenas com a argila<sup>2</sup> e pela dificuldade de se decidir

---

<sup>2</sup> A hipótese de que Daumier teria trabalhado com cera parece pouco provável e, sobretudo, extremamente difícil de ser comprovada. Ela provém, ao que parece, das impressões de Poulet-Malassis quando da

sobre a autenticidade de algumas das peças. Por essas razões, os textos que tratam da questão da função da escultura para Daumier são raros. O primeiro livro a desenvolver mais extensamente o assunto foi o de Maurice Gobin, publicado em 1952<sup>3</sup>. No entanto, a tese de Gobin, segundo a qual Daumier utilizava as esculturas como modelo para desenhos e pinturas – como nos casos da série dos *retratos-charges* ou de *Le fardeau* –, é prejudicada por sua idolatria incondicional a Daumier e por ele querer fazer dessa hipótese – incontestável em certos casos – uma regra sem exceções. A resposta à teoria de Gobin veio em 1969 com o estudo coordenado por Jeanne Wasserman. Joan M. Lukach, colaboradora de Wasserman, mostra-se bastante enfática ao refutar Gobin:

Então, é possível dizer que as litografias de Daumier são desenhos de um escultor; não porque elas sejam cópias de esculturas (um fraco argumento), mas porque elas demonstram um conhecimento e uma talento para representar a estrutura tridimensional por meio de planos, uma habilidade que Daumier demonstraria pelo resto de sua vida em seus desenhos, e para a qual a premissa de figuras esculpidas previamente como modelos (sugerida por Gobin) é totalmente supérflua e mesmo ridícula para um artista da grandeza de Daumier. (LUKACH, Joan M. In: WASSERMAN, 1969, p. 39)<sup>iii</sup>

E a própria Wasserman, ainda que mais contida, demonstra todo seu ceticismo, sobretudo

---

visita que fez, a 14 de janeiro de 1852, ao ateliê de Daumier – talvez se referindo aos *Fugitivos* (*Emigrantes*) –: *Baudelaire me leva à casa de Daumier em quai d’Anjou. (...) Ele também é escultor. (...) Vejo como que uma grande bacanal em cera na parede do ateliê* (Archives du Louvre, dossier Moreau-Nélaton. In: MARCEAU; ROSEN, 1948, p. 80). Quanto às peças em gesso – notoriamente o *Ratapoil* e as duas versões dos *Fugitivos* –, estas foram executadas por Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume (1816-1892) – segundo pedido do próprio Daumier – a partir de originais em argila.

<sup>3</sup> Isso não quer dizer que a escultura de Daumier fosse completamente ignorada pela crítica antes dessa data. Os primeiros artigos a abordar especificamente o tema foram o de Armand Dayot – publicado em *Le Figaro*, em 1891 – e o de Gustave Geffroy – publicado em *L’Art et les Artistes*, em 1905 –, ambos com o título *Daumier sculpteur*. Antes disso, na exposição da galeria *Durand-Ruel* (1878), alguns dos *bustos-charges* foram exibidos – aproximadamente dez segundo o artigo de Philippe Burty (*La République Française*, 1º de maio de 1878) –, além das duas versões dos *Fugitivos* e do *Ratapoil*. Essa última peça, embora não conste no catálogo, foi acrescentada posteriormente à exposição, como confirma este trecho do artigo de Camille Pelletan: *A exposição Daumier, que durará apenas mais quinze dias, acaba de ser completada: as litografias expostas foram renovadas e uma notável estatueta de Ratapoil foi acrescentada aos curiosos exemplares de escultura que já figuravam na galeria Durand-Ruel* (PELLETAN, *La République Française*, 31 de maio de 1878. In: LOYRETTE, 1999, p. 46).

quanto à questão das *figurines*<sup>4</sup>, nesta passagem:

Relatos contemporâneos enfatizam a extraordinária memória visual de Daumier e sua habilidade para desenhar diretamente na pedra litográfica. Portanto, é pouco provável que ele precisasse fazer pequenos modelos de argila para copiar um rosto, um traje ou um gesto. Podemos imaginá-lo trabalhando em um meio tridimensional para conceber plenamente a personalidade e as qualidades inerentes do personagem que ele desejava criar. Esse parece ser o caso dos *bustos* e do *Ratapoil*. Um estudo cuidadoso da grande e variada obra gráfica de Daumier não sustenta a teoria de Gobin segundo a qual as *figurines* precederam e inspiraram as gravuras; tampouco podemos aceitar sua conclusão de que elas são superiores como trabalhos artísticos. (WASSERMAN, 1969, p. 206)<sup>iv</sup>

Esses dois autores – Gobin e Wasserman – representam, em suma, posições opostas quanto à maneira de se entender a produção escultórica de Daumier. Wasserman se apresenta muito mais razoável – ela chega a aceitar algumas das teses de Gobin, ainda que sempre haja restrições –, enquanto que Gobin é passional ao extremo, parecendo não querer ver aquilo que contraria sua teoria. Assim, ao longo deste capítulo, será estabelecido um ponto em comum entre essas duas abordagens. Além disso, a partir dos elementos constatados no primeiro capítulo, será demonstrado como Daumier deu um novo significado para aquela tradição e para aquele gosto de época.

Durante a vida de Daumier apenas os *bustos-charges* (catálogo anexo, nºs 1-36), o *Ratapoil* (catálogo anexo, nº 37) e os *Fugitivos* (catálogo anexo, nº 38) foram comentados por seus contemporâneos. Essas são também as únicas esculturas que foram exibidas em 1878, na exposição da galeria Durand-Ruel. Por essas razões é que foram agrupadas neste capítulo e consideradas como legitimamente atribuídas a Daumier<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> As *figurines* são as peças em terracota, mencionadas ao menos desde 1930, que representam pequenos personagens retirados do universo gráfico de Daumier. Foram reunidas pela primeira vez no catálogo de Gobin (1952). Na maioria das vezes trazem como assinatura as iniciais H.D. Gobin acredita que essas estatuetas tenham precedido as litografias e inspirado Daumier. Cf. catálogo em anexo, nºs 43-63.

<sup>5</sup> A autenticidade das obras atribuídas a Daumier sempre causou muita polêmica. Há ainda – além dos *bustos-charges*, do *Ratapoil* e dos *Fugitivos* – outras peças que, com maior ou menor convicção, são atribuídas ao artista. São elas *O fardo* (*Le fardeau*), *O palhaço que anuncia* (*Le pitre aboyeur*), um busto de *Bernard Léon* (dito, incorretamente, *Luís XIV*), um possível *Auto-retrato* e o grupo que foi reunido

### 3.1 *BUSTOS-CHARGES E RETRATOS-CHARGES*

Quando se propôs, no capítulo 1.1, que aquela tradição fosse examinada, o principal objetivo era demonstrar que, antes de Daumier, houve vários outros casos de pintores que se valeram da escultura como modelo para suas obras. Apesar da grande diversidade de artistas que integram a dita tradição, pôde-se constatar que as esculturas que serviam como modelo pertenciam a duas categorias distintas. Assim, apenas dois caminhos eram possíveis ao pintor que se propusesse a realizar sua obra tendo como modelo uma escultura: ou esse modelo escultural era concebido como produto da natureza – cópia da natureza que a substituíra apenas por estar imóvel e, portanto, por ser de mais fácil apreensão –, ou era concebido como produto da imaginação – possibilidade que talvez tenha sido mais explorada por Tintoretto. De modo algum pretendeu-se que Daumier poderia assumir o papel de continuador dessa tradição. Em vez disso, a questão que se apresenta é compreender como a produção escultórica, gráfica e pictórica de Daumier se relaciona com aquela tradição, ou, dito de uma forma mais precisa, que novos significados Daumier conferiu a ela. Como se poderá constatar no decorrer deste capítulo, é legítima a afirmação de que Daumier, verdadeiramente, deu um novo sentido àquela tradição. Na interpretação desse artista, o modelo deixou de ser o produto da natureza ou da imaginação e passou a ser o produto da memória<sup>6</sup> – sem que fosse preciso, para tanto, renunciar à imaginação.

Gobin menciona Dantan e admite ter sido ele o primeiro a modelar bustos caricaturais; ele cita o busto-charge de Horace Vernet como um dos primeiros realizados

---

sob o título de *Figurines*. Como não foi possível acrescentar dados que, de alguma forma, ajudassem a esclarecer a disputa a respeito da autenticidade dessas peças, as mesmas apenas serão incluídas, acompanhadas de alguns comentários, no catálogo em anexo.

<sup>6</sup> Mais adiante, no capítulo 4, há de se voltar a essa questão.

pelo escultor. De fato, este foi feito quando Dantan estava ainda em Roma, em 1829. Contudo, Gobin parece não conhecer a estatueta de Ducornet (cf. p. 27), a qual data de 1826<sup>7</sup>. Ao que parece, Gobin pretende trazer a inovação de Dantan para um período mais próximo a Daumier – deve-se lembrar que o contato entre Philipon e Daumier deu-se, provavelmente, entre o final de 1829 e 1831 –, o que, na verdade, não passa de uma preocupação insignificante. A questão da anterioridade dos bustos de Dantan – que, de certo modo, parece constranger Gobin – em nada desmerece a obra de Daumier. Ao contrário, é desse confronto que o gigante se revela; os *bustos-charges* são o primeiro grande momento de Daumier. Portanto, sem receio algum pode-se afirmar que os bustos-charges de Dantan exerceram, em primeiro lugar, uma forte impressão sobre Philipon, e que este, por sua vez, fez com que a novidade chegasse até Daumier.

Nos bustos-charges de Dantan se percebe, como na maioria dos trabalhos caricaturais, o uso da memória. Todavia, como diria Baudelaire, não se trata da memória do cérebro (cf. BAUDELAIRE, 1976, p. 468); em vez disso, domina a criação uma memória condicionada, a qual se vale de elementos tradicionais – como a exageração ou minimização de determinada parte da anatomia do retratado. Quando não recorre a essa espécie de artifício, Dantan, dominado pela fantasia, entra no terreno do grotesco<sup>8</sup> (cf. com os bustos-charges do banqueiro *Nathan-Meyer Rothschild* e do pintor *Ambroise-Louis Garneray*). Assim, pode-se dizer que os bustos-charges de Dantan são convencionais ao mesmo tempo que abusam de uma memória sem reflexão. Seriam, em caricatura, o equivalente ao que Baudelaire definiu, em seu *Salão de 1846*, como o *chic* e o *poncif*, a memória da mão e o chavão (BAUDELAIRE, 1976, P. 468).

---

<sup>7</sup> Essa obra possui três inscrições: a tinta, *Ducornet sans bras artiste peintre D. Je*; depois, *Dantan Je/1826*; e, finalmente, *1<sup>ere</sup> charge faite par moi*. Tanto essa peça quanto a de Vernet fazem parte do acervo do museu Carnavalet.

<sup>8</sup> Baudelaire, quando escreve sobre a *Essência do riso*, diz que o *cômico é uma imitação, enquanto que o grotesco é uma criação* (BAUDELAIRE, 1976, p. 535).

Daumier faz algo completamente diferente. Valendo-se unicamente da memória – memória do cérebro, amparada pela imaginação –, ele penetra a personalidade de cada um daqueles homens de direita. Sem qualquer deformação desnecessária, apenas com o essencial, ele apresenta a essência de cada um deles.

É possível afirmar que Gobin acerta ao dizer que *a idéia da caricatura escultural estava no ar* (GOBIN, 1952, p. 14), e Jean Adhémar resumiu muito bem a relação entre Dantan, Philipon e Daumier nesta passagem:

Essas charges [*de Dantan*] tinham um tal sucesso junto ao público que os próprios modelos (Balzac, por exemplo) não encontravam exemplares; entretanto, os críticos (Lenormant notoriamente) reprovavam em Dantan *a superficialidade dos bustos*, divertidos e sem alma.

Assim, havia nesse cenário um espaço em aberto, Philipon e o editor Aubert logo perceberam isso e encomendaram a Daumier, por volta do final de 1831, uma série de bustos-charges de deputados, senadores e ministros de direita. (ADHÉMAR, 1954, p. 15)<sup>v</sup>

Então, foi desse modo que ocorreu a Philipon a idéia de publicar em seu jornal a série de *retratos-charges*. Conforme foi visto, Philipon realmente mantivera contatos com Dantan e mesmo lhe propusera a atividade de caricaturista. A influência de Dantan é evidente e parece então natural que Philipon tenha querido oferecer a seus leitores retratos das celebridades da época. Adhémar diz mesmo que Philipon criou o jornal *La Caricature* com o intuito de realizar esse projeto (ADHÉMAR, 1954, P. 15).

Da comparação entre os resultados gráficos obtidos por Daumier e por Dantan também pode-se tirar algum proveito. Quando se vêem os *retratos-charges* de Daumier e os *Honoráveis em gesso* de Dantan (cf. p. 29), logo se percebe que Daumier, embora estivesse às voltas com Dantan e com o gosto da época, produziu algo bastante diferente. Se Philipon queria explorar em outro meio a tendência do busto-charge, seria então de se esperar que as litografias de Daumier tivessem uma base que remetesse ao formato de um busto, tal como acontece com os *Honoráveis em gesso* e com o restante da obra litografada

de Dantan (*Dantanorama* e *Museum Dantanorama*). No entanto, os *retratos-charges* de Daumier não cumprem essa função. Daumier utilizou os bustos mais para responder a problemas técnicos – como luz, sombra e profundidade – do que para satisfazer os anseios do público e de Philippon. Logo, um desavisado assinante do jornal, que porventura se esquecesse de que houve um anúncio que se referia a bustos-charges preparatórios – número 78 de *La Caricature* –, poderia apenas dizer – como muito se disse a respeito da obra de Daumier – que as litografias tinham o aspecto de *desenhos esculturais*. O resultado final demonstra a sintonia com o gosto pela fisiognomonia e pela frenologia, percebem-se os efeitos esculturais obtidos, mas não parece justo afirmar que Daumier tenha proporcionado aos leitores de *La Caricature* e de *Le Charivari*, como pretendia Philippon, retratos-charges equivalentes aos bustos-charges de Dantan.



Charles Ramelet  
(a partir do busto de Dantan Je. de 1833)  
Berlioz  
Litografia  
Bibliothèque Nationale de France - Paris



Daumier  
Podenas (LD 152)  
Litografia  
Le Charivari - 14.06.1833

O anúncio da série de *retratos-charges* foi publicado em *La Caricature* de 26 de abril de 1832. O texto menciona os bustos, os quais teriam sido feitos especificamente para servir como modelos para as litografias. A passagem é a seguinte:

*La Caricature* tinha, há algum tempo, prometido a seus assinantes uma galeria de retratos de celebridades do *Juste-Milieu*, cuja semelhança, conscienciosamente estudada, deveria possuir principalmente aquele caráter enérgico e aquele traço burlesco conhecidos pelo nome de *charge*. Acostumada a fornecer em suas publicações todas as condições possíveis para o sucesso, *La Caricature* retardou algum tempo a realização desse projeto porque ela fez com que cada personagem fosse modelado em *maquete*. Foi a partir desses moldes de argila que os desenhos foram executados. (LA CARICATURE, nº 78, 1832)<sup>vi</sup>

Nesse mesmo número – acompanhando essa nota – já aparecia a primeira litografia, a de Lameth (LD 43)<sup>9</sup> (catálogo anexo, nº 20), e a peça gráfica nitidamente teve a escultura como modelo. Jeanne Wasserman, em sua minuciosa análise, conclui que *a litografia de Lameth, a qual Philipon disse ter sido feita a partir da argila, é bastante parecida a ela. A forma do gorro é quase idêntica e tem finas linhas desenhadas. O claro-escuro das bochechas pode ter sido produzido diretamente a partir da argila* (WASSERMAN, 1969, p. 106)<sup>vii</sup>.

Remontam à época em que Daumier ainda era vivo os primeiros relatos que se referem ao método empregado por ele para realizar os *retratos-charges*. Os Goncourt mencionam os bustos em seu diário no ano de 1853. Eles conhecem as peças, seu destino e mesmo o preço pago pelo proprietário de *La Caricature*: *Philipon tem um coleção bastante curiosa de maquetes em argila colorida que serviam de modelo a Daumier para suas caricaturas de homens políticos; maquetes executadas com um raro talento por Daumier e vendidas por ele a Philipon por 15 francos cada* (GONCOURT, 1910, T.1, p. 46)<sup>viii</sup>. Edmond Duranty diz que (...) *pode-se notar que, quando Daumier quis realizar alguns de seus tipos mais acentuados, mais vigorosos, como os Deputados em 1835 [sic], como a Pêra<sup>10</sup>, como o Ratapoil, ele começou modelando-os em argila* (DURANTY, 1878,

---

<sup>9</sup> Como referência para as gravuras, será utilizada a já consagrada catalogação – efetuada em dez volumes – de Loÿs Delteil (LD). A caricatura de Lameth corresponde ao número 156 de *La Caricature*.

<sup>10</sup> Duranty talvez esteja se referindo aqui à máscara de Luís Filipe (Gobin nº 37 e *appendice B*). Se for esse o caso, tal afirmação deve ser considerada com reservas, uma vez que a atribuição dessa peça a Daumier não é incontestável. Sobretudo a peça apresentada por Gobin no apêndice de seu catálogo parece ter sido feita a partir da litografia (LD 66). Sobre essa peça, veja-se o catálogo em anexo, nº 64.

p. 532)<sup>ix</sup>. Jules Claretie fala de *Certas maquetes em argila, modeladas pelos dedos vigorosos do artista e que representam charges do senhor Dupin ou do senhor d'Argout, as quais ele [Daumier] executou mais tarde em litografias (...)* (CLARETIE, 1882, p. 320-322)<sup>x</sup>. Arsène Alexandre, na obra que pode ser considerada a primeira biografia de Daumier, apresenta a seguinte passagem:

Mais de uma vez notou-se que eles [os retratos-charges] parecem vir quase tanto de um escultor quanto de um pintor. A energia com a qual eles são ressaltados, os traços profundos ou superficiais, tocados por uma intensa luz ou imersos na mais profunda sombra, tudo faz pensar imediatamente no relevo de uma figura em três dimensões. / Há uma excelente razão para isso: é que, com efeito, esses retratos são retratos esculpidos ou, ao menos, reproduções de esculturas. Os homens de quem Daumier iria traçar imagens tão poderosamente cômicas não podiam ser complacentes a ponto de posar em seu ateliê: então ele os fez posar à força. Todos os seus desenhos foram compostos depois que pequenos bustos foram modelados por ele com uma verve e uma fidelidade extraordinárias. Essas imagens sólidas reviviam sob os olhos do artista, era a própria vida ou aquilo que mais se aproximava a ela. Graças a essas pequenas figuras ele reencontrava a maneira, a expressão, os menores detalhes de seus tipos, e é por isso que se sentem na litografia todos os jogos de luz e sombra tão característicos de um desenho feito a partir do relevo. (ALEXANDRE, 1888, p. 61)<sup>xi</sup>

Quatro décadas mais tarde, em sua segunda obra sobre Daumier, Alexandre insiste no assunto ao dizer que *foi a partir dessas pequenas maquetes que chegaram até nós sem passar pelo forno e sem conhecer o prolongamento de sua duração pela moldagem ou pelo gesso que o artista, com a mão suave e cruel tal qual a pata de um grande felino, concluiu seus retratos litografados* (ALEXANDRE, 1928, p. 24-25)<sup>xii</sup>. Armand Dayot, em *Le long des routes*, cita o importante testemunho de Geoffroy-Dechaume:

Daumier recorria freqüentemente a seu talento completamente instintivo e bastante notável de escultor para concluir suas obras a lápis. Ele então modelava em alguns segundos, com um pouco de argila, pequenas figuras, e com rápidos golpes do polegar acentuava de um modo surpreendente os traços característicos dos sujeitos que queria desenhar ou pintar. Depois, com seus *pequenos manequins* formados, ele pegava o lápis ou o pincel e montava o cavalete diante de seus modelos em argila, nos quais, a partir do natural, ele havia bem rapidamente fixado a imagem viva. Ele não procedeu de outra maneira para sua famosa gravura do *Ventre legislativo*<sup>11</sup>, e podem-se ver ainda hoje, junto dos herdeiros de Charles Philippon – embora,

---

<sup>11</sup> O título dessa litografia, umas das cinco feitas por Daumier para a *Association Mensuelle Lithographique*, remete à vantajada forma física que muitos burgueses faziam questão de cultivar como

infelizmente, pulverizando-se sob a ação do tempo –, todos os pequenos bustos em argila que ele modelou ao sair da Câmara dos deputados. (DAYOT, 1897, p. 186. In: GEFFROY, 1905, p. 102)<sup>xiii</sup>

André Fontainas parece querer estabelecer uma metodologia geral de trabalho utilizada por Daumier – ao menos no que diz respeito aos *retratos-charges* – ao dizer que *quando ele [Daumier] se dispunha a produzir, nas suas séries de caricaturas políticas, o retrato fiel de um determinado homem, mesmo que exagerado, mesmo que como charge, seu hábito era modelar; antes de tudo, o rosto desse homem de modo a captá-lo bem sob os mais diversos aspectos, sob todos os ângulos, antes de escolher o lado e a expressão sobre a qual ele poderia insistir com mais eficácia em relação a suas pretensões* (FONTAINAS, 1923, p. 24)<sup>xiv</sup>. E, deixando de citar vários outros textos referentes à finalidade dos bustos, chega-se a Joan M. Lukach, que afirma que *Daumier deve ter feito os bustos em argila para utilizá-los como modelos para suas litografias, especialmente a série das Celebidades em La Caricature – de abril de 1832 a abril de 1833* (LUKACH, Joan M. In: WASSERMAN, 1969, p. 36)<sup>xv</sup>. Portanto, afirmar que Daumier utilizou os bustos como modelo para suas litografias é consenso.

Costuma-se aceitar que os bustos foram feitos, como pretende Jean Adhémar (1958), entre janeiro e abril de 1832. Dario Durbé (1961) chegou a dividir os bustos em dois grupos: o primeiro, de menor formato, seria pouco anterior ao anúncio de Philipon; o segundo teria sido feito após a *temporada* na prisão<sup>12</sup>. Essas datas parecem as mais

---

sinal de prosperidade. Desde os tempos do Império a obesidade era *moda*. O consumo de açúcar aumentara – apesar do bloqueio continental – e a manteiga reinava absoluta. Napoleão preocupou-se em demonstrar todo seu poder e prestígio também no que se refere à gastronomia; confiou a Talleyrand os cuidados com os banquetes oficiais, e foi então que despontou a figura lendária do cozinheiro Antonin Carême (1784-1833). A partir de então – e durante um bom tempo –, um belo traje, o ventre protuberante e, ainda mais, ser visto em um elegante restaurante no *Palais Royal*, nada poderia indicar com maior precisão a fortuna de um homem.

<sup>12</sup> Daumier foi condenado a seis meses de reclusão por conta da caricatura *Gargantua* (1831). A pena não

prováveis, e não se pode concordar com a idéia de que os bustos tenham sido começados em 1830 – proposta de Gobin (1952, p. 11) – por ser essa data anterior ao ingresso de Daumier em *La Caricature*. Quanto à hipótese de que todas as peças teriam sido feitas após a saída da prisão, de Charles Mourre (In: *Arts et Livres de Provence*, 1848, p. 97), esta não resiste sequer às primeiras comparações entre o busto e a litografia de Lameth.



Daumier  
O azul sai, mas este diabo de vermelho pega como  
sangue (LD 39) (1832)  
Litografia



Daumier  
Soult (LD 46)  
Litografia  
*Le Charivari*  
28.06.1832



Daumier  
D'Argout (LD 48)  
Litografia  
*La Caricature*  
09.08.1832



Daumier  
Persil (LD 51)  
Litografia  
*La Caricature*  
11.04.1833

Muito também se discutiu quanto ao método de trabalho adotado por Daumier no que diz respeito à feitura dos bustos. Um erro, atribuído a Champfleury, confundiu vários autores, sobretudo aqueles que não consideraram os famosos relatos referentes à

---

foi cumprida imediatamente. No entanto, quando surgiram *Les blanchisseurs: Le bleu s'en va mais ce diable de rouge tient comme du sang* (LD 39)\* e *La Cour du roi Pétaud* (LD 49) a prisão não pôde mais ser adiada. Daumier ficou detido, em um primeiro momento – de 27 de agosto a 11 de novembro de 1832 –, em Sainte-Pélagie, para então ser transferido – de 11 de novembro de 1832 a 27 de janeiro de 1833 – para a casa de saúde do Doutor Pinel (J.-P. Casimier Pinel (1800-1856), sobrinho de Philippe Pinel). (Cf. *La Caricature* de 30 de agosto de 1832: *No momento em que escrevíamos estas linhas era detido, sob os olhos de seu pai e de sua mãe – de quem ele era o único amparo – o senhor Daumier, condenado a seis meses de prisão pela caricatura Gargantua*. (In: CHAMPFLEURY, 1878b, p. 05))

\* Persil, d'Argout e o Marechal Soult tentam lavar a bandeira tricolor. Entretanto, Champfleury, Alexandre, Escholier e outros sugerem – ao que parece de modo equivocado – que um dos personagens represente o chefe de polícia Gisquet. Ocorre, nesses casos, uma confusão entre d'Argout e Gisquet.

extraordinária memória de Daumier. Champfleury diz: *seria difícil de se dar conta do estranho modo de proceder do caricaturista se eu não dissesse que Daumier assistia às sessões da Câmara dos pares com um pedaço de argila à mão, modelando do natural pequenos bustos, a partir dos quais ele litografava seus desenhos* (CHAMPFLEURY, 1878a, p. 34)<sup>xvi</sup>. Alexandre (1888, p. 62-63) e Escholier – este fundamentado em relato que Philippe Burty teria escutado do próprio Daumier – chamam a atenção para o mal-entendido:

Quando Champfleury contava que, no início do reino de Luís Filipe, Daumier acompanhava as sessões do Parlamento *com a argila à mão*, ele, evidentemente, enganava-se. Por outro lado, Burty quis corrigir esse erro, mais tarde, depois de uma conversa com o velho mestre.

*Da tribuna dos jornalistas ou da sala de audiência, ele examinava com uma assombrosa intensidade de observação esses homens que eram seus inimigos políticos e, ao retornar à sua casa, modelava a charge deles em terracota*<sup>13</sup>.

*Era a partir dessas terracotas coloridas que ele, em seguida, introduzia em suas composições retratos de uma cruel semelhança*<sup>14</sup>. (ESCHOLIER, s/d, p. 107)<sup>xvii</sup>

Histórias como essa só fizeram aumentar o mito em torno desses personagens recriados por Daumier. Quanto a Champfleury, recai sobre ele o mérito de ter sido o primeiro a esboçar uma tentativa de reconhecimento dos bustos. De fato, ele foi o responsável pelas etiquetas com os supostos nomes dos personagens, as quais foram coladas aos bustos e aparecem já nas primeiras fotografias dos mesmos. Foi com base nessas etiquetas que Gustave Geffroy, em seu artigo de 1905, identificou alguns dos bustos; ele diz: *Copio (...) as etiquetas redigidas por Champfleury* (GEFFROY, 1905, p. 106).

---

<sup>13</sup> Burty, evidentemente, engana-se quando emprega o termo *terracota* para os bustos.

<sup>14</sup> Cf. essa citação com Raymond Escholier (In: *Arts et Livres de Provence*, 1948, p. 25-26), e com Claude Roy: *Pretendeu-se que ele modelava suas pequenas figuras de legisladores desde a tribuna da imprensa. Evidentemente, é pouco verossímil. Pretendeu-se também que ele fabricava seus bustos para se dar um modelo reduzido de suas caricaturas. Parece mais provável que a modelagem e a escultura fossem, para Daumier, uma maneira de tomar posse de modo mais aprofundado daqueles de quem ele queria exprimir a alma por meio das marcas que ela havia inscrito em suas carnes* (ROY, 1991, p. 54).

Conforme foi dito, os bustos são modelos criados pela memória<sup>15</sup> de Daumier. Uma vez concebidos, Daumier os utilizou para transferir para outro meio as características de uma figura em três dimensões. Nesse processo, é justo afirmar que ele os utilizou para responder às mesmas questões técnicas que afligiam os artistas estudados no capítulo 1.1. Todavia, ao se submeter exclusivamente à memória e à imaginação, Daumier fundamenta uma nova concepção da forma plástica, a qual continua, em pintura, com Degas (1834-1917), Cézanne (1839-1906) e Toulouse-Lautrec<sup>16</sup> (1864-1901), e, em escultura, com Rodin (1840-1917) e Medardo Rosso (1858-1928).

Assim, encerra-se a história da gênese dos *bustos-charges* e dos *retratos-charges*. Devido às referências encontradas em *La Caricature* e aos relatos dos contemporâneos de Daumier, os bustos podem ser considerados, com toda convicção, como modelos para a produção gráfica desse artista. Em nenhum outro momento da produção escultórica de Daumier essa certeza se repetirá com a mesma intensidade. O *Ratapoil* será a próxima escultura a ser examinada, mas, antes de se continuar, é importante que sejam considerados alguns acontecimentos, uma vez que entre os *bustos-charges* e o *Ratapoil* passaram-se aproximadamente dezoito anos.

---

<sup>15</sup> Memória auxiliada pela imaginação.

<sup>16</sup> Com esses exemplos se pensa em forma plástica, em massa pictórica. Contudo, sobretudo no final da vida, quando Daumier utiliza apenas alguns traços sobrepostos e aparentemente desordenados, é importante lembrar que o desenho do artista, esse desenho carregado de expressão, possibilita um caminho que continua a ser trilhado por van Gogh (1853-1890) e Ensor (1860-1949). Somente que talvez essa maneira de desenhar e essa técnica tenham sido atingidas justamente graças ao domínio da forma que Daumier possuía. Seja em obras dessa espécie, seja nas primeiras, nas quais abusa dos efeitos de claro-escuro, é sempre o desenho de um escultor.

### 3.2 RATAPOIL

Daumier, sempre mordaz e impiedoso, continuou a fazer críticas políticas até 1835. No entanto, no período que se estendeu de 29 de agosto de 1835 – data da lei sobre a liberdade de imprensa – até 1848 ele se viu obrigado a abandonar esse gênero de combate, e foi então que começou a se dedicar à caricatura social, de costumes. O jornal *Le Charivari*, fundado por Philipon em 1º de dezembro de 1832, passou a adotar um novo subtítulo desde que a censura começou a agir: *publicando cada dia um novo desenho... quando a Censura o permite*. Ainda assim, aquele foi o tempo de séries memoráveis de Daumier, entre elas *Types parisiens* (LD 599 a 606), *Mœurs conjugales* (LD 624 a 683), *Les bohémiens de Paris* (LD 822 a 849), *Histoire ancienne* (LD 925 a 974), *Les beaux jours de la vie* (LD 1088 a 1188), *Les bas-bleus* (LD 1221 a 1260), *Les bons bourgeois* (LD 1477 a 1567) e *Caricaturana* (LD 354 a 455). Esta, publicada entre 1836 e 1838, é composta de cem litografias cujo personagem principal é *Robert Macaire*<sup>17</sup> – personagem este que fora criado para o teatro por Frédérick Lemaître (1800-1876). A série mereceu de Baudelaire um comentário especial. No ensaio *Alguns caricaturistas franceses*, de 1857<sup>18</sup>, ele diz: *A caricatura, a partir de então, tomou uma nova dimensão. Ela deixou de ser*

---

<sup>17</sup> Como comentário, cabe recordar que foi publicado no Rio de Janeiro, entre os anos de 1844 e 1845, um periódico denominado *A Lanterna Mágica*. Dirigido por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), com caricaturas de Rafael Mendes de Carvalho (1817-1870), o jornal fazia imitações explícitas da série *Caricaturana*. No lugar da dupla Robert Macaire e Bertrand, Porto-Alegre e Mendes de Carvalho introduziram Laverno e Belchior. De fato, Porto-Alegre regressara da Europa em 1837, justamente no auge da publicação da série. Além disso, o melodrama *L'Auberge des Adrets* (1823) – peça para a qual Lemaître criara o personagem Robert Macaire – fora encenado no Rio de Janeiro, no teatro São Januário, em 1840. Para maiores esclarecimentos sobre o assunto, vejam-se o primeiro ensaio a reconhecer a proximidade entre a série de Daumier e o periódico brasileiro, *Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata*, de José A. Soares de Souza (In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 227, 1955, p. 03-84), assim como o catálogo da recente exposição sobre o tema, *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre* (coordenado por Heliana Angotti Salgueiro, São Paulo: Mab-Faap, 2003).

<sup>18</sup> Conforme Claude Pichois, organizador da edição da *Gallimard*, esse texto foi publicado em 1857, embora tenha sido escrito – ao menos parcialmente – ainda em 1846.

*especificamente política. Ela passou a ser a sátira geral dos cidadãos. Ela entrou no domínio do romance* (BAUDELAIRE, 1976, p. 555)<sup>xviii</sup>. Já o tipo de Macaire, antecessor apolítico do *Ratapoil*, foi muito bem definido por Champfleury; ele sintetiza o personagem ao dizer que Macaire se tornou a figura simbólica do *inventor sem invenções, do fundador de companhias sem acionistas, do financiador sem fundos, do célebre médico sem doentes, do ilustre advogado sem causas, do negociador de casamentos sem dotes, etc.* (CHAMPFLEURY, 1878a, p. 123)<sup>xix</sup>.

Pouco se sabe, durante o período que se estendeu de 1833 a 1848, sobre as atividades de Daumier como pintor ou escultor. Há tentativas – como sustenta Adhémair – de se vincular algumas pinturas com as litografias correspondentes, as quais foram publicadas. É o caso de *Os dois advogados* (E. G. Bührle Collection, Zurique), que se pode relacionar com a série, publicada entre 1845 e 1848, *Les gens de justice* (LD 1337 a 1375). Quanto à produção escultórica, Gobin acredita que muitas das polêmicas *figurines* pertençam a essa época. Ele parte, assim como Adhémair, da comparação das peças com os correspondentes gráficos.



Daumier  
*Os dois advogados* (1845-1848)  
 Óleo sobre madeira (20.5 x 26.5cm)  
 E. G. Bührle Collection - Zurique

Daumier já estava instalado, desde o início da década de 1840, na *Île Saint-Louis*, número 9 de Quai d'Anjou<sup>19</sup>. Desse fato, algumas conclusões podem ser tiradas. Quai

<sup>19</sup> A 16 de abril de 1846 Daumier se casou com a costureira Marie-Alexandrine Dassy; os dois viveram em Quai d'Anjou ao menos até 1861.

d'Anjou ficava entre bairros de operários e burgueses, e os banhistas e as lavadeiras transitavam facilmente por esse cenário. Ao lado, no número 17, no hotel Pimodan – antigo Lauzun –, moravam, entre outros, Baudelaire, Théophile Gautier e o escultor Michel-Pascal (1828-1882). Reuniam-se ali escritores, pintores e escultores, entre os quais Banville, Champfleury, Balzac, Geoffroy-Dechaume e Delacroix. Das amizades feitas nesse meio, destaca-se Delacroix, que escreveu a Daumier em 1845: *Não há homem que eu estime e admire mais que o senhor* (In: ESCHOLIER, s/d, p. 44)<sup>xx</sup>. Há de se lembrar também Banville, que em *Mes souvenirs*, além de fazer uma descrição do ateliê de Daumier, fala sobre a encomenda para a vinheta do jornal *Le Corsaire* e sobre o mito criado em torno das relações de Daumier com o vinho (BANVILLE, 1882, p. 163-175). Finalmente, Baudelaire, que já em sua crítica do *Salão de 1845*, a propósito do quadro de Delacroix *Últimas palavras de Marco Aurélio*, diz: *Em Paris conhecemos apenas dois homens que desenhavam tão bem quanto o senhor Delacroix. Um de uma maneira análoga, o outro por um método contrário. Um é o senhor Daumier, o caricaturista; o outro o senhor Ingres, o grande pintor; o astuto admirador de Raffaello* (BAUDELAIRE, 1976, p. 356)<sup>xxi</sup>. Logo, percebe-se como Daumier estava estrategicamente localizado, como sua posição geográfica naquela Paris lhe fornecia um ponto de observação privilegiado daqueles bairros antagônicos. Além disso, as amizades feitas em Quai d'Anjou o incitavam a incursões mais ousadas, e a gravura, progressivamente, deixava de ser suficiente para ele.

O entusiasmo que se seguiu aos acontecimentos de fevereiro de 1848 contagiou Daumier, e ele logo voltou a criar litografias de conotação política. Ainda em fevereiro, fez *O garoto de Paris nas Tuileries* (LD 1743) e *Último Conselho dos ex-ministros* (LD 1746). Depois, participou do concurso para uma alegoria da República Francesa. Pintou uma República imponente, robusta, sentada em seu trono, ostentando na mão direita a bandeira tricolor. Seus seios só não estão à mostra porque duas crianças deles se alimentam,

enquanto que uma terceira, aos pés da mãe generosa, está completamente absorvida pela leitura de um livro. É a própria *caridade*, inspirada por Cesare Ripa (1560c.-1625) e então atualizada. Entre mais de 400 concorrentes, Daumier foi classificado entre os 20 escolhidos para ampliar o esboço. Para tal fim, chegou a receber, em 12 de junho, 500 francos. Contudo, desiludido com os rumos que tomava a Segunda República, não realizou a encomenda. Tamanho desapontamento o impeliu a voltar a representar caricaturalmente os políticos do momento. Surgiram então as séries litográficas *Les Représentants représentés* - *La Constituante* (LD 1796 a 1848), *Les Représentants représentés* - *Assemblée législative* (LD 1849 a 1903) e *Physionomie de l'Assemblée* (LD 1947 a 1978).



Daumier  
*A República* (1848)  
 Óleo sobre tela (73 x 60cm)  
 Museu d'Orsay - Paris

Em agosto de 1849, Daumier partiu com a esposa para a pequena praia de Langrune. Apenas a deixou naquela localidade – acompanhada de uma certa senhora Muraire e dos filhos desta – e retornou a Paris. Nesse período, uma grave epidemia de cólera se propagava pela França e atingia Paris. São desse tempo as primeiras obras em torno do tema dos fugitivos.

Ainda em 1849, Daumier, disposto a dar seqüência a suas atividades como pintor, enviou para o Salão de pintura a tela, inspirada na fábula de La Fontaine, *O moleiro*,

*seu filho e o asno*. No Salão do ano seguinte, participou com duas telas – *Mulheres perseguidas por sátiros* e *Dom Quixote e Sancho indo à boda de Gamache* – e um desenho – *Silène*.

As eleições de 10 de dezembro de 1848 fizeram de Luís Napoleão Presidente. No entanto, os antecedentes desse homem não traziam tranquilidade alguma para os republicanos; em 1840, por ocasião do retorno das *cinzas* de Napoleão I a Paris, o sobrinho do antigo Imperador tentou um golpe de Estado, pelo que ficou preso até conseguir escapar, em 1846<sup>20</sup>. O mandato de Presidente da Segunda República era para quatro anos não renováveis, mas desde os primeiros meses de governo Luís Napoleão já não se esforçava em ocultar a intenção de restauração do Império. Karl Marx, ao examinar a situação, disse que *Se houve alguma vez um acontecimento que tenha projetado diante de si uma sombra muito tempo antes de ocorrer, foi o golpe de Estado de Bonaparte* (MARX, s/d, p. 162). Em 1849, Luís Napoleão começou a fazer propaganda em seu favor, nitidamente com o intuito de prolongar sua permanência no poder. Reuniu desempregados e todos aqueles que os franceses costumavam denominar como *bohémiens*, aproveitando-se assim das fraquezas desses desafortunados. Essa era a multidão que compunha a *Société du 10 Décembre*. Sempre um passo à frente de Luís Napoleão, eles se agrupavam à espera de sua chegada e era nessas ocasiões que se podiam ouvir gritos de *vive l'Empereur*. Entre os partidários da *sociedade*, destacava-se a figura do agente eleitoral, o qual pretendia, se não convencer os eleitores a apoiar o novo golpe ambicionado pelo Presidente, ao menos persuadi-los a não lhe opor resistência.

Verdade que os deputados, eleitos pelo povo mas movidos por interesses particulares, precipitaram-se em ações que quando não atrapalharam tampouco ajudaram

---

<sup>20</sup> Essa aventura de Luís Napoleão tornou-se célebre por ter ele usado durante a fuga as roupas do operário Badinguet.

os interesses da República. Quando a Assembléia Constituinte foi dissolvida, em maio de 1849, os republicanos burgueses viram-se enfraquecidos. Quando, em 13 de junho do mesmo ano, depois do bombardeio infligido pela França a Roma, os *montagnards*, liderados por Ledru-Rollin (1807-1874), protestaram executando assim uma manobra política desastrosa, então foi a vez da pequena burguesia perder o poder<sup>21</sup>. Quando o partido da ordem – que unia legitimistas e orleanistas e que, portanto, representava os interesses dos grandes proprietários beneficiados durante o período da Restauração assim como dos grandes industriais do reinado de Luís Filipe – quando esse partido se assustou com o poder dos *montagnards*<sup>22</sup>, defendeu-se abolindo o sufrágio universal: temia um lado e deixou-se surpreender pelo outro. Esses são apenas alguns exemplos da falta de habilidade com que a segunda República foi tratada; Luís Napoleão, utilizando-se de meios ignóbeis, aproveitou-se muito bem da situação.

A imprensa republicana, que lutava desde os tempos da Restauração e da qual Daumier era um bravo representante, diante de um perigo tão evidente prontamente começou a agir. Daumier reuniu as características mais marcantes do típico agente eleitoral bonapartista, membro da *Société du 10 Décembre*, e criou o *Ratapoil*. Arsène Alexandre assim relatou a reação de Jules Michelet (1798-1874) ao ver a criação de Daumier em três dimensões:

O artista trabalhava em seu ateliê; naquele dia ele modelava em argila uma estatueta cuja idéia o perseguia há algum tempo. A porta se abre, um pequeno homem entra rapidamente e, com gestos largos, pergunta com uma voz esgotada: *O senhor é Daumier?* E cai aos pés do caricaturista perplexo. [*e, então, depois de Michelet elogiar o admirável talento de Daumier*]

---

<sup>21</sup> Esse episódio deveu-se, talvez, ao excesso de confiança de Ledru-Rollin e de seus companheiros. Ao se rebelarem contra Luís Napoleão – que, com o bombardeio, desrespeitara a Constituição – os líderes da pequena burguesia acreditavam que pudessem contar com o apoio de seus eleitores. Abandonaram o Parlamento, lançaram apelos às armas e foram às ruas. O povo, castigado que havia sido em junho de 1848, não se rebelou e os *montagnards* foram facilmente vencidos (cf. MARX, s/d, p. 120).

<sup>22</sup> A 10 de março de 1850 realizaram-se eleições para substituir os deputados afastados depois dos acontecimentos de 13 de junho de 1849. Em Paris, apenas candidatos social-democratas foram eleitos.

No decorrer da conversa, o olhar de Michelet se dirigiu maquinalmente para uma obra que o artista havia interrompido, e, após um rápido exame, ele soltou um grito de entusiasmo: *Ah! o senhor atingiu em cheio o inimigo! Eis a idéia bonapartista fixada para sempre!* (ALEXANDRE, 1888, p. 295)<sup>xxii</sup>

De momento, apenas se deve salientar que Alexandre não indica com precisão a data dessa visita.

A primeira aparição do personagem *Ratapoil* na imprensa aconteceu a 28 de setembro de 1850 (LD 2029). No entanto, ainda em julho daquele mesmo ano aparecia a peça *Projeto de estátuas para ornar o peristilo da bolsa* (LD 2024), na qual Daumier representou os tipos de Robert Macaire e de seu fiel escudeiro Bertrand em forma de monumento público. De fato, Robert Macaire e Bertrand podem ser considerados como as fontes iconográficas mais próximas do *Ratapoil*, mas também é possível pensar que, já na composição dos próprios personagens de Macaire e Bertrand, em 1836, Daumier tivesse em mente obras como *Frédéric Lemaître no papel de Robert Macaire em 'L'Auberge des Adrets'* assim como o *Dr. Véron*, ambas estatuetas realizadas por Dantan Jeune em 1833.



Daumier  
Projeto de estátuas para ornar o  
peristilo da bolsa (LD 2024)  
Litografia  
Le Charivari - 09.07.1850

Dantan Jeune  
Frédéric Lemaître no papel de Robert  
Macaire em 'L'Auberge des Adrets' (1833)  
Gesso (28cm)  
Museu Carnavalet - Paris



Tradicionalmente, aceita-se que a escultura precedeu as peças gráficas e que teria sido feita em 1850, obrigatoriamente antes do mês de setembro. Desde os estudos mais antigos pode-se notar o consenso de historiadores e críticos ao afirmar que as mais de trinta litografias nas quais o *Ratapoil* aparece são todas posteriores à estatueta. Alexandre assim

comenta a origem das obras: *Como ele havia feito, há tempos, com homens mais inofensivos – os quais ele odiava com todo seu ardor juvenil –, o artista maduro quis, antes de difundir através do jornal sua idéia satírica, dar a ela um corpo, uma forma material, senti-la palpitar e viver sob seus olhos; então ele modelou para a história esse punhado de argila* (ALEXANDRE, 1888, p. 296)<sup>xxiii</sup>. Gustave Geffroy também compara o método de trabalho utilizado na feitura dos *retratos-charges* com o utilizado para a criação das litografias do *Ratapoil*: *Como os bustos dos políticos de 1832, Ratapoil serviu a Daumier para executar numerosos desenhos para o Charivari de 1850-51* (GEFFROY, 1905, p. 108)<sup>xxiv</sup>. De acordo com Geffroy estão também Jean Laran e Jean Adhémar: *Como ele havia feito, há tempos, para os bustos (...), ele se serviu dessa maquete para numerosas litografias que visavam os agentes bonapartistas* (LARAN, 1934, p. 71-72)<sup>xxv</sup>. Vinte anos depois, Adhémar mantinha ainda sua opinião ao afirmar: *o Ratapoil, que ele modelou antes de suas litografias (...)* (ADHÉMAR, 1954, p. 43)<sup>xxvi</sup>. Além disso, nunca se divergiu quanto ao fato de Daumier jamais ter utilizado a estatueta como um modelo rígido para as litografias, como foi o caso de vários dos *bustos-charges*. A posição do *Ratapoil* na escultura nunca foi retomada nas charges, e provavelmente a litografia que mais se aproxima à estatueta seja a que foi publicada a 11 de setembro de 1851 (LD 2146) (catálogo anexo, nº 37a). Nem mesmo Gobin ousou encontrar alguma semelhança que merecesse ser destacada; ele apenas frisa o fato de a estatueta ser o modelo para as gravuras: *Ora, se é evidente que nenhuma dessas litografias foi feita literalmente a partir da estatueta, não é menos manifesto que todas nasceram da idéia original em forma escultural. O Ratapoil modelado foi a fonte de inspiração do artista, que executou sobre esse tema verdadeiras variações litográficas* (GOBIN, 1952, p. 26)<sup>xxvii</sup>. E Joan M. Lukach, no livro de Wasserman, confirma o pensamento de Gobin: (...) *embora Daumier possa ter derivado idéias de sua estatueta [o Ratapoil], ele nunca a copiou totalmente* (LUKACH, Joan M. In: WASSERMAN, 1969, p. 164)<sup>xxviii</sup>. Assim, mesmo em estudos mais recentes,

o posicionamento que aceita a escultura como modelo – ainda que não literal – é mantido. É o que demonstra esta passagem de Bruce Laughton: *Uma vez criada em três dimensões, essa figura foi usada como fonte de charge após charge, até que a imagem se tornou familiar na memória de cada leitor do Charivari* (LAUGHTON, 1991, p. 45)<sup>xxix</sup>.

Contudo, há um fato que parece ter sido esquecido por quase todos esses autores, fato este que remonta à citação reproduzida acima a respeito da visita feita por Michelet a Daumier. A 13 de março de 1851 o curso de história que Michelet dava no *Collège de France* foi suspenso. Dias depois, dois acontecimentos: a 20 de março uma manifestação de estudantes no Quartier Latin – eles tentaram, sem sucesso, reabrir o curso – e, a 28 de março, a charge de Daumier *O reverendo padre capuchinho Gorenflot se encarrega de professar no collège de France um curso de história para substituir o senhor Michelet* (LD 2091). Michelet imediatamente escreveu a Daumier (30 de março), agradecendo-o pela



Daumier  
O reverendo padre capuchinho Gorenflot se encarrega de professar no  
collège de France um curso de história para substituir o senhor  
Michelet (LD 2091)  
Litografia  
Le Charivari - 28.03.1851

solidariedade demonstrada pela litografia, a qual, segundo ele, *esclareceu a questão melhor que dez mil artigos* (MICHELET, Jules. In: ALEXANDRE, 1888, p. 293-294)<sup>xxx</sup>. No mesmo dia da manifestação de estudantes, 20 de março, Michelet foi ao ateliê do artista. É o que se pode constatar a partir do que o historiador escreveu em seu diário naquela data: *A manifestação, apesar de meus avisos. Vi Daumier pela primeira vez* (MICHELET, 1962, p. 153)<sup>xxxi</sup>. Portanto, como Michelet – conforme o relato de Arsène

Alexandre citado mais acima – perguntou ao homem que avistara ao entrar no ateliê de Daumier se ele era Daumier (*Vous êtes Daumier?*), deve-se concluir que a citação de Alexandre só pode ser referente àquele 20 de março<sup>23</sup>. Embora Michelet não faça referência ao *Ratapoil* em seu diário, ao comparar esses dados tem-se de aceitar o fato de que ele surpreendeu Daumier justamente no momento em que o artista modelava a estatueta. Logo, a escultura é quase seis meses posterior à primeira litografia! Jean Adhémar, em artigo feito em colaboração com Jeanne Wasserman e Jacques de Caso para a *Gazette des Beaux-Arts*, de fevereiro de 1983, parece ter sido o primeiro autor a se dar conta desse grande esquecimento de datas<sup>24</sup>. Assim, ele retificou suas opiniões anteriores: *Portanto, a estatueta é, ao contrário daquilo que aconteceu com os bustos, posterior às litografias, (...) (ADHÉMAR, Jean. In: WASSERMAN, 1983, p. 75)<sup>xxxii</sup>*. Édouard Papet, do museu d’*Orsay*, seguindo a direção indicada por Adhémar, utilizou também a passagem relatada por Alexandre e a confrontou com o diário de Michelet para demonstrar a posterioridade da escultura em relação às litografias (LOYRETTE, 1999, p. 285). Assim, uma vez que se aceite a informação de Alexandre como verdadeira, que se aceite que Daumier estivesse realmente modelando o *Ratapoil* no momento em que Michelet o encontrou, não resta outra alternativa senão concluir que o *Ratapoil* não pode ser anterior a 20 de março de 1851 e, portanto, diferentemente do ocorrido no caso dos *bustos-charges*, que ele foi criado depois de a idéia ter nascido em duas dimensões.

Os precedentes de Daumier em relação a seu processo de criação – notadamente

---

<sup>23</sup> A única alusão feita por Alexandre quanto à data da visita é que ela teria ocorrido alguns dias antes da carta de 30 de março (cf. 1888, p. 295).

<sup>24</sup> Contudo, as datas utilizadas por Adhémar não coincidem com as encontradas no diário de Michelet. Ele aponta 23 de fevereiro para a interrupção do curso, 24 de fevereiro para a manifestação de estudantes e para a caricatura de Daumier, e 26 de março para a visita. Infelizmente, Adhémar não revela suas fontes. Embora ele pareça ter se confundido, o equívoco não foi tão grande a ponto de impedir sua conclusão a respeito da anterioridade da litografia.

os *bustos-charges* – induziram a maioria dos autores a considerar o *Ratapoil* sob a mesma ótica. Armadilha atraente da qual é preciso se desvencilhar. O *Ratapoil* é um desses personagens que se converteram em verdadeiras obsessões para Daumier; outros, ainda mais intensos, acabariam por vir. Nesse sentido, pode-se dizer que Daumier, sufocado e atormentado pela figura do agente bonapartista, tratou de representá-lo em diversos meios para, dessa forma, conceber mais aprofundadamente sua personalidade. A escultura – obra de arte auto-suficiente por si só – representa para a produção gráfica, mais do que qualquer outra coisa, o caminho que o artista utilizou para se apoderar completamente da estrutura e do caráter de seu personagem. De forma alguma é possível aceitar a hipótese de que ela tenha servido para resolver problemas técnicos – como de claro-escuro –, de modo que, por tais razões, pode-se afirmar que com o *Ratapoil* Daumier se distancia ainda mais da tradição que se avaliou no capítulo 1.1.

### 3.3 OS FUGITIVOS (OU OS EMIGRANTES)

Se, em um primeiro momento, os acontecimentos do início de 1848 entusiasmaram Daumier – o mês de fevereiro representou a consumação de algo que ele perseguia desde sua juventude –, a derrota do povo durante a insurreição de junho e a eleição de Luís Napoleão em dezembro logo trataram de despertá-lo das ilusões que cultivava. Era preciso voltar à luta, e o *Ratapail* foi, sem dúvida, sua maior arma. As séries *Les Représentants représentés* - *La Constituante* (LD 1796 a 1848), *Les Représentants représentés* - *Assemblée législative* (LD 1849 a 1903) e *Physionomie de l'Assemblée* (LD 1947 a 1978), como já se afirmou, são também bons exemplos para ilustrar o progressivo desencantamento de Daumier durante o ano de 1848. Em pouco tempo, a dolorosa tomada de consciência daquele momento, assim como da situação na qual o povo se encontrava, tomou conta dos pensamentos e das angústias de Daumier. Os operários viram-se desamparados pelo partido social-democrata – os *montagnards* –, pouco esperavam dos republicanos e nada dos monarquistas – fossem legitimistas ou orleanistas. Em 15 de maio invadiram a Assembléia Nacional e seus líderes foram detidos; em junho a repressão comandada por Cavaignac foi implacável e cruel. Pode-se dizer que foi então que nasceu, ao menos como idéia, o tema dos fugitivos e emigrantes.

Além de um relevo, Daumier produziu ao menos um desenho e quatro pinturas sobre esse tema. O desenho fazia parte da coleção Claude Roger-Marx e foi doado pela filha deste, em 1978, ao museu do *Louvre*. As pinturas encontram-se atualmente no *Petit Palais* (Paris), na *National Gallery* (Londres), no *Minneapolis Institute of Arts* e na coleção Reinhart (Winterhur). Quanto ao relevo, feito em argila por Daumier, este provavelmente foi perdido no momento em que o escultor Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume o moldou em gesso. Os gessos ditos originais – em breve esse assunto será considerado mais detalhadamente – podem ser vistos na *National Gallery of Australia*

(Canberra) e no museu *d'Orsay* (Paris).

Conceituar o povo durante aquele período e diferenciá-lo da multidão é o primeiro passo a ser dado para que se possam compreender as inquietações que absorveram Daumier e que o levaram a realizar o que se pode definir como variações sobre o tema dos fugitivos. Segundo Argan, quando Daumier representa o povo ele lhe empresta *um sentido heróico e um vigor quase michelangeliano. O povo resiste e se rebela, enquanto que a multidão cede ao poder*. Por isso esta é representada como *algo amorfo, disforme e impessoal* (ARGAN, 1999, p. 64). Mais do que qualquer outro artista, Daumier fez do povo seu herói. Livrou-se dos temas do passado e foi essa uma das razões que fizeram com que Baudelaire o admirasse tanto. Ainda que em outro contexto, apenas como ilustração, há de se lembrar o autor de *As flores do mal* que, em 1852, exercitava sua memória ao comentar uma série litográfica de Daumier desta forma: *Há alguns anos, Daumier criou uma obra memorável, a Histoire ancienne, a qual era, por assim dizer, a melhor paráfrase da célebre frase: Quem nos libertará dos gregos e dos romanos?*<sup>25</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 46)<sup>xxxiii</sup>. Em seu trabalho litográfico, ainda no início dos anos de 1840, Daumier já dava indícios de sua postura em relação ao antigo e de sua preferência por temas considerados modernos para a época.

Se, efetivamente, para um homem como Daumier havia diferenças entre o povo e a multidão, para a elite burguesa esses dois grupos eram elementos de uma mesma massa homogênea. A única distinção possível para essa elite era considerar como povo os participantes da Revolução de fevereiro, enquanto que os insurretos de junho não

---

<sup>25</sup> No ensaio *Alguns caricaturistas franceses*, Baudelaire voltou a utilizar essa passagem: *A Histoire ancienne me parece uma coisa importante, porque é, por assim dizer, a melhor paráfrase do célebre verso: Quem nos libertará dos gregos e dos romanos?* (BAUDELAIRE, 1976, p. 555-556). Segundo Claude Pichois, o verso é de autoria de Joseph Berchoux. Baudelaire apenas teria substituído *me* por *nous*.

passavam do populacho. Para a burguesia – representada por legitimistas e orleanistas mas também por republicanos –, os insurretos não passavam de invejosos, uma classe que odiava os ricos e que tendia, quase que fisiologicamente, para a criminalidade, para os vícios e para o mal. Eram os responsáveis pela ruína do sonho de fraternidade, ainda que empunhassem a bandeira vermelha. Maxime du Camp, que chegou a lutar junto da *Garde Nationale*, via representado nessa parcela do povo parisiense um verdadeiro demônio. Todo o seu temor, assim como o de toda a classe à qual ele pertencia – e não há exagero em dizer que essas preocupações eram compartilhadas até mesmo pelo partido social-democrata, representante da pequena burguesia, indeciso entre operários e burgueses –, todo ele pode ser resumido nos dizeres que du Camp diz ter visto, durante os acontecimentos de 1848, inscritos com tinta negra em uma bandeira vermelha: *duas horas de pilhagem e de vestimentas de seda* (DU CAMP, 1979, p. 299)<sup>xxxiv</sup>. Impossível não associar essa passagem à série *Les alarmistes et les alarmés* (LD 1761 a 1768), a qual Daumier realizou ainda em 1848.



Daumier  
Onde pode estar indo esta tropa de homens armados!... Voltemos, minha querida, é terrível. (LD 1762)  
Litografia  
Le Charivari - 10.04.1848

Daumier  
– Ah meu Deus! Atearam fogo à casa do vizinho! Não olhe, Teodoro, isso fará mal demais a você!...  
– Mas não... é ele que acaba de iluminar a janela com três lâmpadas. (LD 1761)  
Litografia  
Le Charivari - 07.04.1848



Esse mesmo povo insurgente era considerado de uma maneira inversa por aqueles que queriam uma República que alimentasse e instrísse todos os seus filhos. Não

se pode dizer que Daumier fosse partidário de alguma sociedade secreta ou algo do gênero, que ele estivesse de acordo com qualquer das inúmeras utopias propostas por tantos naqueles tempos, mas é possível afirmar que ele reconhecia as necessidades e angústias daquele povo que tentava, desorientadamente, colocar em prática algumas daquelas teorias. Daumier não foi o único a adotar esse posicionamento. O povo, para Daumier e os seus, era o herói moderno<sup>26</sup>.

O mito bíblico de Abel e Caim sintetizou, para ambos os lados, essas duas formas antagônicas de se entender o mesmo povo. À burguesia lhe interessava a interpretação tradicional: Abel era a vítima inocente. Entretanto, para uma parcela dos republicanos, Caim era eximido de qualquer culpa que seu gesto pudesse lhe imputar. Isso porque, para esses, Caim simbolizava a figura do filho proscrito, o desditoso que fora, impiedosamente, relegado por Deus. Baudelaire, no ciclo de poemas reunidos sob o nome de *Revolta*, incluído nas *Flores do mal*, escreveu versos para Abel e Caim<sup>27</sup>: *Raça de Abel, dorme, bebe e come; / Deus te sorri complacientemente. / Raça de Caim, na lama / rasteja e morre miseravelmente*. A realidade é esfregada no rosto do povo. Funciona como uma bofetada e assume o mesmo efeito da surra aplicada ao velho mendigo no poema *Aniquilemos os pobres!*, de *O spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 1975, p. 357-359), surra que pretende extrair a última centelha do homem que todos tinham como morto. Sua postura antiburguesa é evidente; mais adiante, o poeta se pergunta: *Raça de Caim, teu suplício / Algum dia terá fim?* No final, a ordem é dada: *Raça de Caim, sobe ao céu, / E lança sobre*

---

<sup>26</sup> Para mais detalhes acerca desse conceito, veja-se o próximo capítulo, em especial o trecho dedicado à pintura de Millet (1814-1875).

<sup>27</sup> O poema foi publicado em 1857; contudo, Claude Pichois tende a associá-lo com o *período de fervor socialista de Baudelaire*, entre 1847 e 1851. O primeiro poema do ciclo, *A negação de São Pedro*, foi publicado, na *Revue de Paris*, em 1852 (cf. BAUDELAIRE, 1975, p. 1080-1082). Quanto a *Aniquilemos os pobres!*, que se mencionará logo a seguir, trata-se de uma obra mais tardia, provavelmente escrita por volta de 1864 (cf. BAUDELAIRE, 1975, p. 1349).

*a terra Deus!*<sup>28</sup> (Ibid., p. 122-123)<sup>xxxv</sup>.

As variações sobre os emigrantes são o testemunho de um grande observador, o qual jamais deixou de se sensibilizar com os terríveis acontecimentos daquele início de República. Mais do que compreender o que estava acontecendo, ele se preocupou em eternizar o momento. Por razões políticas, mais de 4.000 pessoas foram deportadas entre os anos de 1848 e 1850. Marx fala em mais de 3.000 insurretos executados e 15.000 deportados depois da derrota de junho (MARX, s/d, p. 101). Partiram para a Argélia, para a América. Que se lembre, uma vez mais, a epidemia de cólera que assolou Paris em 1849. Daumier, abalado e temendo pela saúde de sua *Didine*, levou-a para o litoral, onde acreditava tê-la a salvo; seus compromissos, tanto os de trabalho quanto os morais, impediram-no de lhe fazer companhia. Além disso, depois do golpe de Estado de 2 de dezembro de 1851 as perseguições políticas se intensificaram (cf. HUGO, 1977, p. 388-406). Foram mais de 9.000 *quarante-huitards* expatriados para a Argélia.

*Fugitivos* foi a primeira denominação utilizada para se referir ao relevo. Champfleury a empregou no catálogo da exposição da obra de Daumier realizada na galeria Durand-Ruel, em 1878. O título *Emigrantes* apareceu pela primeira vez em 1888, na obra de Arsène Alexandre. Esses desentendimentos com relação ao título dessas variações podem facilmente ser compreendidos. A obra contém aquele elemento universal e duradouro que permite que seja extraída de seu contexto – do *continuum* da história – para iluminar questões em outros lugares ou períodos. A riqueza de seu conteúdo e a maneira com que ele foi condensado nessas variações fazem com que elas se *ofereçam* para representar os mais diversos dramas humanos. Para Henri Loyrette, *podemos vê-los fugitivos, fugindo de algum desastre obscuro, ou emigrantes à procura de uma terra*

---

<sup>28</sup> Para uma visão mais detalhada sobre essa questão, veja-se a análise de Dolf OEHLER, 1997, p. 152, 161-174.

*prometida; eles foram vistos sucessivamente como um e outro porque, depois de mais de um século, esses quatro quadros foram lidos à luz da história recente* (LOYRETTE, 1999, p. 301)<sup>xxxvi</sup>. Ainda que essa passagem se refira especificamente às pinturas, ela deve, naturalmente, ser estendida ao relevo. Se os dois gessos ditos originais chegaram até nossos dias apenas com as designações de *fugitivos* e *emigrantes*, o mesmo não aconteceu com as quatro pinturas. Receberam como título *Uma fuga*, *Emigração* e até mesmo o ingênuo *O golpe de vento*.

A descrição do relevo poderá parecer maçante, mas ela é necessária para que se possa demonstrar mais precisamente o que Daumier pretendeu representar. O grupo segue em marcha, da direita para a esquerda. A primeira figura que se distingue com mais precisão é uma criança, a qual, por sua vez, é puxada pela mão por uma mulher. Esta mulher parece relutar mais do que os outros em prosseguir a caminhada: esconde o rosto na mão que lhe resta e caminha quase que de lado – podem-se ver seus seios voltados para o espectador. Ao seu lado, um homem forte carrega uma maca; o segundo carregador está diluído no grupo mais atrás. Em seguida, uma grande mulher de costas, o torso retorcido porque sustenta o peso de uma criança que traz no braço direito enquanto conduz outra com o esquerdo. Um segundo homem, também de costas, carrega por sobre o ombro e apoiada à cabeça uma grande caixa. À sua frente, outra criança e pessoas indefinidas que continuam a marcha. Há, no conjunto da obra, um movimento circular criado a partir da primeira mulher, que está de frente, até o homem que carrega a caixa, que está de costas. Entre eles, o carregador da maca, de lado, e a mulher que leva o bebê, também de costas, aumentam a sensação de que o caminho desenvolvido pelo grupo é circular; são como passos intermediários do movimento. Tanto no extremo direito quanto no esquerdo personagens quase indefiníveis dissolvem o grupo no espaço. O único desenho de Daumier que efetivamente se refere ao relevo (catálogo anexo, nº 38a) mostra também esse movimento circular. Nele pode-se observar como o artista hesitou no momento da

composição. Um último personagem carrega debaixo do braço um volume. No relevo, esse personagem reaparece, mas deslocado da direita para a esquerda da composição, afirmando de forma mais clara a posição de centralidade da mulher que está de costas. É possível especular que se trate de um desenho preliminar, mas não se conhece qualquer outro desenho que corrija a disposição dos personagens. Também se pode imaginar que Daumier tenha realizado esse desenho imediatamente após a modelagem do relevo como uma maneira de se certificar de que havia, realmente, encontrado a melhor solução. De todo modo – e ao mesmo tempo que aqui se confessa que a segunda hipótese parece ser a mais verossímil –, há de se destacar que o personagem em questão reforça, uma vez mais, o movimento circular descrito pelo grupo. A figura funciona como um elo que une as duas extremidades da obra e bem poderia se repetir sem causar um grande estranhamento. No máximo, aumentaria a sensação de desconforto do espectador, que desse modo veria ainda mais evidenciado o drama experimentado pelo grupo.

Sabe-se que, além de uma litografia do *Parias*, de Préault, decoravam o ateliê de Daumier fragmentos da coluna Trajana: (...) *em seu ateliê da île Saint-Louis, encontraremos junto do grande mestre dos Emigrantes (...) peças moldadas a partir de monumentos antigos, fragmentos da Coluna Trajana, cabeças cheias de vida de legionários, de bárbaros, de cidadãos romanos...* (ESCHOLIER, s/d, p. 10)<sup>xxxvii</sup>. Assim, não se pode pensar que o monumento romano não estivesse entre as fontes iconográficas utilizadas por Daumier para esse movimento circular. Por fim, para que se encerre a abordagem a respeito dessa ilusão de circularidade criada pela obra, mais do que justo que se recorra novamente a Baudelaire. Primeiro ao poema *O cisne*<sup>29</sup>, em que se lê: *A quem quer que tenha perdido aquilo que não se reencontra / Jamais, jamais!* (BAUDELAIRE, 1975, p. 87)<sup>xxxviii</sup>. A marcha em círculos desses desterrados simboliza aqueles que nunca

---

<sup>29</sup> Escrito por volta de 1859 e publicado em janeiro de 1860, em *La Causerie*. Apareceu apenas na segunda edição de *As flores do mal* (1861) (cf. BAUDELAIRE, 1975, p. 1003-1009).

alcançarão aquilo que procuram. É um nunca acabar, um nunca chegar. Entretanto, Merrill C. Rueppel apontou para as linhas descendentes do grupo da direita – anterior à mulher central – e para o movimento ascendente do grupo da esquerda. Essas condições indicariam um passado triste ao mesmo tempo que um futuro que, não obstante as dificuldades, poderia se revelar melhor do que o presente, *um futuro que é mais animador do que o passado do qual esses refugiados escaparam* (RUEPPEL, 1957, p. 11)<sup>xxxix</sup>.

Outra referência de Daumier poderia ter sido a série de emigrantes de Jacques Callot (1592-1635). Também Baudelaire teria encontrado inspiração nas gravuras de Callot para o poema *Boêmios em viagem*<sup>30</sup>. Eis a segunda estrofe: *Os homens vão a pé com as armas reluzentes / Ao longo das carroças onde os seus são amontoados, / Lançando para o céu*<sup>31</sup> *olhos pesados / Pela amarga lembrança de sonhos ausentes* (BAUDELAIRE, 1975, p. 18)<sup>xl</sup>. Claramente Baudelaire, do mesmo modo que Daumier, tinha em mente os movimentos migratórios desencadeados pelas perseguições políticas. Se o texto de Baudelaire parece estar mais próximo das gravuras de Callot do que do relevo de Daumier,



Jacques Callot  
*Os boêmios em marcha (O desfecho)* (1625c.)  
*(Estes pobres miseráveis, repletos de bem-aventuranças, possuem apenas as Coisas futuras)*  
 Água-forte e buril (12.5 x 23.9cm)  
 Bibliothèque Nationale de France - Paris

<sup>30</sup> O manuscrito desse poema, ao que se sabe, foi enviado por Baudelaire a Théophile Gautier, entre setembro de 1851 e janeiro de 1852, para que fosse publicado na *Revue de Paris*. Foi incluído em *As flores do mal* já na primeira edição, em 1857 (cf. BAUDELAIRE, 1975, p. 864-867).

<sup>31</sup> Tanto nas gravuras de Callot quanto nas variações de Daumier os emigrantes têm, ao contrário, os olhos voltados para o chão.

essa distância é diminuída se se considerarem, em vez do relevo, as pinturas que Daumier realizou sobre o tema.

Não há correspondentes litográficos para essas variações<sup>32</sup>. Contudo, mesmo sem que haja peças gráficas que ajudem a determinar o período de nascimento do desenho, das pinturas ou do relevo, ainda assim se pode especular a respeito de suas datas de feitura. Se se pensar que o relevo foi feito logo após os acontecimentos de 1848, pode-se então aceitar como razoável algo em torno de 1850. De todo modo – e apesar de essa ser uma das esculturas que, ainda durante a vida de Daumier, foi documentada<sup>33</sup> –, esse sempre foi um assunto que causou muita discordância entre os especialistas, e é legítimo afirmar que as diversas agitações ocorridas durante o século XIX estão no centro dessas divergências. A revolução polonesa durante a década de 1830 – houve muitas famílias que se refugiaram na França –, os fracassos da agricultura nos anos que antecederam a queda de Luís Filipe, os acontecimentos de 1848, a epidemia de cólera em 1849, as perseguições aos revolucionários – as quais se estenderam até os primeiros anos do II Império –, e, finalmente, a guerra franco-prussiana constituem motivos todos corretos para justificar o interesse de Daumier por esses fugitivos e emigrantes, e daí a diversidade das opiniões. Ora, a revolução polonesa faz parte do período de formação de Daumier. Datar o relevo ou qualquer das pinturas como pertencente àquela época seria precipitado e incorreto<sup>34</sup>. Mais

---

<sup>32</sup> As litografias que mais se assemelham às formas dos personagens do relevo são LD 631, 777, 1252, 1662, 2761 e 3004. Não obstante, as semelhanças se devem sobretudo à obsessão de Daumier em relação aos grupos que caminham contra o vento e aos pais que carregam os filhos.

<sup>33</sup> Philippe Burty e Steinheil visitaram o ateliê do escultor Geoffroy-Dechaume no dia 10 de dezembro de 1862. Naquela oportunidade Burty diz ter visto dois relevos representando uma espécie de *fuga de personagens nus* (cf. LOYRETTE, 1999, p. 292). Burty parece apenas ter se enganado quanto ao material utilizado; ele fala em terracota e cera. Além disso, como já se disse, essas peças figuraram na exposição de Daumier da galeria Durand-Ruel, em 1878.

<sup>34</sup> Ainda sobre o período de formação de Daumier, há de se lembrar o início do capítulo 2 (p. 40), quando se disse que a família de Daumier, encontrando-se em dificuldades financeiras, viu-se obrigada a mudar

sensato, realmente, seria a aproximação ao ano de 1850. A única exceção, entre todas as peças que integram essas variações, é a pintura que, atualmente, pode ser vista no *The Minneapolis Institute of Arts*. Por razões estilísticas, essa obra deve ser considerada como pertencente ao final da carreira de Daumier. A guerra franco-prussiana pode tê-lo impressionado, fazendo com que o artista retomasse, aproximadamente duas décadas mais tarde, o tema dos fugitivos e emigrantes. Assim, é mais provável que essa tela tenha sido pintada em torno de 1870.

Sempre que se fez referência à obra em três dimensões sobre o tema dos fugitivos utilizou-se o singular, como se fosse uma obra única. Quando se agiu de outro modo, quando foram mencionados os dois gessos ditos originais, era visada uma questão técnica mais do que qualquer outra coisa. A hipótese de Daumier ter feito apenas uma escultura em argila – e não duas, como tradicionalmente se acreditou – foi levantada recentemente por Édouard Papet (LOYRETTE, 1999, p. 294-295). Segundo essa interpretação, os dois relevos em gesso – a chamada *primeira versão* do museu *d'Orsay* e a chamada *segunda versão* da *National Gallery of Australia*<sup>35</sup> – teriam ambos sido executados por Geoffroy-Dechaume a partir de um mesmo original em argila feito por Daumier. Wasserman, ainda que com cautela, já havia demonstrado que a chamada primeira versão – de Paris – é mais bem acabada. Sem cogitar a possibilidade de haver apenas um original, ela sugere que essa obra seja de fato a segunda em ordem cronológica de criação (WASSERMAN, 1969, p. 177). Teria havido, portanto, uma inversão; na verdade, a primeira versão seria a segunda

---

diversas vezes de residência entre os anos de 1818 e 1828. De certo modo, Daumier havia sentido na própria pele ao menos uma parcela dos infortúnios pelos quais passavam aqueles fugitivos, fato que se apresenta como um motivo a mais para se compreender a simpatia que o artista demonstrava por eles.

<sup>35</sup> A obra do Masp, diferentemente do que se chegou a pensar (CAVALCANTI, 1998, p. 08-09), é um *surmoulage* feito a partir da obra de Canberra, da qual vários outros *surmoulages* foram feitos (cf. LOYRETTE, 1999, p. 289).

e vice-versa. Assim, pode-se dizer que essa tese foi confirmada e como que ampliada por Papet. Só resta, então, concordar com ele quando diz que Daumier modelou um primeiro original em argila, o qual foi imediatamente moldado em gesso por Geoffroy-Dechaume. Este é o que se conhece hoje como segunda versão, de Canberra, obra que mede 34,6cm x 74cm. Passado algum tempo, o original em argila secou e, por conseguinte, suas dimensões diminuíram. Daumier, insatisfeito sobretudo com o resultado obtido na região central da obra, retrabalhou-a, e Geoffroy-Dechaume fez então outro gesso. Essa é a peça de Paris, cujas dimensões são 28cm x 66cm. A argila original teria desaparecido após esse segundo processo. Assim, justifica-se a incrível semelhança entre os dois gessos, os quais diferem apenas em alguns detalhes e no tratamento dado à superfície.

O relevo *Fugitivos* pode ser considerado um caso à parte na peculiar escultura de Daumier. Definitivamente não se trata, como nos casos dos *bustos-charges* ou do *Ratapoil*, de uma obra que poderia ou não ter sido concebida como modelo para suas variações gráficas. Os *Fugitivos* são para Daumier mais do que um meio para alcançar uma melhor compreensão dos personagens que seriam representados em duas dimensões. Como concluiu Escholier, (...) *a escultura não terá sido para Daumier apenas um meio de alcançar a semelhança fisionômica. Graças aos dois admiráveis baixos-relevos dos Emigrantes, que seria mais justo denominar o Êxodo, sabemos que ela foi também um fim em si, um modo de expressão que satisfaz plenamente o gênio do mestre* (ESCHOLIER, Raymond. In: *Arts et Livres de Provence*, 1948, p. 25-26)<sup>xli</sup>. De fato, trata-se de uma obra independente, sem qualquer relação – além do tema, naturalmente – com as pinturas.

O próximo capítulo pretende, ao analisar a receptividade da obra de Daumier<sup>36</sup> por um de seus contemporâneos, demonstrar que a importância dessa obra já fora sentida

---

<sup>36</sup> Entenda-se pintura e escultura.

desde o princípio – ao menos por alguns poucos visionários. Como não é intenção desta dissertação atualizar a obra desse artista – essa tarefa, Daumier, como um autêntico criador da modernidade, confere a seu público –, resta *viabilizar sua atualização através da exposição, descrição e interpretação sistemáticas de nexos históricos e estéticos soterrados* (OEHLER, 1997, p. 23). O *silêncio de Baudelaire* poderá lançar alguma luz sobre diversos aspectos da obra de Daumier.

## CITAÇÕES NO IDIOMA ORIGINAL

- i *Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, / Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, // Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.* (Tradução de Ivan Junqueira: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 319)
- ii *Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les ville, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.*
- iii *Thus it is possible to say that Daumier's lithographs are sculptor's drawings, not because they are copied from sculptures (a weak argument), but because they demonstrate a knowledge of and an ability to represent three-dimensional structure by means of planes, an ability Daumier demonstrated the rest of his life in his drawings, and for which the premise of previously-sculpted figurines serving as models (suggested by Gobin) is totally superfluous, if not ridiculous for an artist of Daumier's calibre.*
- iv *Contemporary accounts stress Daumier's extraordinary visual memory and his skill in drawing on the lithographic stone. It is thus improbable that he needed to make little clay models from which to copy a face, costume or gesture. We can imagine him working in a tactile three-dimensional medium in order to conceive fully the personality and inherent qualities of the subjects he wished to create. This seems to be the case with the busts and Ratapoil. A careful study of Daumier's large and varied graphic œuvre does not support Gobin's theory that the figurines preceded and inspired the prints; nor can we accept his conclusion that they are superior as works of art.*
- v *Ces charges [de Dantan] avaient un tel succès auprès du public, que les modèles eux-mêmes (Balzac, par exemple) ne pouvaient s'en procurer d'exemplaires, mais les critiques (Lenormant notamment) lui reprochaient le superficiel de ses bustes, amusants et sans âme. / Ainsi, il restait dans ce domaine une place à prendre, Philipon et l'éditeur Aubert le comprirent, et ils commandèrent à Daumier vers la fin de 1831 une série de bustes-charges de députés, sénateurs et ministres de droite.*
- vi *La Caricature avait, dans le temps, promis à ses abonnés une galerie de portraits des célébrités du Juste-Milieu, dont les ressemblances, consciencieusement étudiées, devaient posséder en outre ce caractère énergique, ce trait burlesque, connu sous le nom de charge. Habitée à apporter dans ses publications toutes les conditions possibles de succès, La Caricature a différé quelque temps la réalisation de ce projet, parce qu'elle a fait modeler chaque personnage en maquette. C'est ensuite d'après ces moules de terre que les dessins ont été exécutés.*
- vii *(...) the lithograph of Lameth, which Philipon said was made after the clay, is quite like it. The shape of the cap is nearly identical and has fine lines drawn on it. The lights and darks of the cheeks could have been based directly on the clay.*
- viii *Philipon aurait une très curieuse collection de maquettes en terre coloriée qui servaient à Daumier de modèles pour ses caricatures d'hommes politiques; maquettes exécutées avec un rare talent par Daumier et vendues par lui à Philipon, 15 francs pièce.*
- ix *(...) l'on remarquera que lorsque Daumier a voulu réaliser quelques-uns de ses types les plus*

*accentués, les plus vigoureux, comme ceux des Députés en 1835 [sic], comme la Poire, comme le Ratapoil, il commença par les modeler en terre.*

- x *Certaines maquettes en terre, pétries par le pouce vigoureux de l'artiste et représentant des charges de M. Dupin ou de M. d'Argout, qu'il exécuta plus tard en lithographies (...).*
- xi *On a plus d'une fois fait remarquer qu'ils [os portraits-charges] semblent venir presque autant d'un sculpteur que d'un peintre. L'énergie avec laquelle ils sont accusés, les traits creusés ou saillants, frappés d'une pleine lumière ou plongés dans l'ombre la plus vigoureuse, font penser immédiatement au relief d'une figure en ronde bosse. / Il y a pour cela une excellente raison: c'est qu'en effet ces portraits sont des portraits sculptés ou tout au moins des reproductions de sculptures. Les hommes dont Daumier allait tracer des images si puissamment comiques ne pouvaient pousser la complaisance jusqu'à poser chez lui: il les fit poser de force. Tous ses dessins furent composés après que de petits bustes eurent été modelés par lui avec une verve et une fidélité extraordinaires. Ces images solides revivaient sous les yeux de l'artiste, c'était la vie même ou ce que s'en rapprochait le plus. Grâce à ces figurines, il retrouvait l'allure, l'expression, les moindres détails de ses types, et c'était pour cela qu'on sentait dans la lithographie tous les jeux de lumière et d'ombre si caractéristiques d'un dessin d'après le relief.*
- xii *(...) c'est d'après ces petites maquettes qui subsistèrent jusqu'à nous sans passer au four et sans connaître la prolongation de durée par le moulage et le plâtre, que l'artiste, d'une main caressante et cruelle comme la patte d'un grand félin, parfit ses portraits lithographiés.*
- xiii *Daumier appelait souvent à son aide son talent tout instinctif et très remarquable de sculpteur, pour parfaire ses œuvres de crayon. Il pétrissait alors en quelques secondes, avec un peu de terre glaise, des figurines, et en rapides coups de pouce il accentuait d'une étonnante façon les traits caractéristiques des sujets qu'il voulait dessiner ou peindre. Puis, ses petits mannequins établis, il prenait son crayon ou son pinceau et dressait son chevalet devant ses modèles en terre où, d'après nature, il avait bien vite fixé l'image vivante. Il ne procéda pas autrement pour sa fameuse planche le Ventre législatif, et l'on peut voir encore aujourd'hui, chez les héritiers de Charles Philipon, mais s'effritant malheureusement sous l'action du temps, tous les petits bustes en terre glaise qu'il modela au sortir de la Chambre des députés.*
- xiv *(...) quand il [Daumier] se disposait à produire, dans ses séries de caricatures politiques, la ressemblance d'un homme en vue, même outrée, même en charge, son habitude était de modeler, avant tout, son visage de façon à le tenir bien sous les aspects les plus divers, sous toutes les faces, avant de choisir la face et l'expression sur laquelle il pourrait insister le plus efficacement par rapport à ses desseins.*
- xv *Daumier is supposed to have made the clay busts to use as models for his lithographies, particularly the series of Celebrities in La Caricature, April 1832 to April 1833.*
- xvi *(...) il serait difficile de se rendre compte de l'étrange façon de procéder du caricaturiste, si je ne disais que Daumier assistait aux séances de la Chambre des pairs, un morceau de terre glaise en main, modelant sur nature de petits bustes, d'après lesquels il lithographiait ses planches.*
- xvii *Lorsque Champfleury racontait qu'au début du règne de Louis-Philippe, Daumier suivait les séances*

du Parlement, la glaise à la main, il se trompait évidemment. Cette erreur, Burty tint, d'ailleurs, à la rectifier, plus tard, après une conversation avec le vieux maître.

*De la tribune des journalistes ou du prétoire, il examinait avec une intensité d'observation étonnante ces hommes qui étaient ses ennemis politiques et, de retour chez lui, il modelait leur charge en terre cuite.*

*C'est d'après ces terres cuites colorées qu'il introduisait ensuite dans ses compositions des portraits d'une cruelle ressemblance.*

- xviii *La caricature, dès lors, prit une allure nouvelle, elle ne fut plus spécialement politique. Elle fut la satire générale des citoyens. Elle entra dans le domaine du roman.*
- xix *(...) inventeur sans inventions, du fondateur de compagnies sans compagnons, du bailleur de fonds sans caisse, du médecin célèbre sans malades, de l'illustre avocat sans causes, du négociateur de mariages sans dots, etc.*
- xx *Il n'y a pas d'homme que j'estime et que j'admire plus que vous.*
- xxi *Nous ne connaissons, à Paris, que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans une méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adorateur rusé de Raphaël.*
- xxii *L'artiste travaillait à son atelier; ce jour-là, il modelait avec la terre glaise une statuette dont l'idée depuis quelques jours le hantait. La porte s'ouvre, un petit homme entre rapidement, avec de grands gestes, demande d'une voix essoufflée: Vous êtes Daumier? et tombe aux genoux du caricaturiste étonné. [e, então, depois de Michelet elogiar o admirável talento de Daumier] Au cours de la conversation, les regards de Michelet se dirigent machinalement vers l'ouvrage que l'artiste avait interrompu, et après un examen rapide, il pousse un cri d'enthousiasme: Ah! vous avez atteint en plein l'ennemi! Voilà l'idée bonapartiste à jamais pilorisée par vous!*
- xxiii *Comme il avait fait jadis pour les hommes, plus inoffensifs, qu'il haïssait de toute son ardeur juvénile, l'artiste mûri a voulu, avant de répandre par le journal son idée satirique, lui donner un corps, une forme matérielle, la sentir palpiter et vivre sous ses yeux; et il a pétri pour l'histoire cette poignée d'argile.*
- xxiv *Comme les bustes des politiques de 1832, Ratapoil servit à Daumier pour exécuter de nombreux dessins dans le Charivari de 1850-51.*
- xxv *Comme il l'avait fait jadis, pour les bustes (...), il se servit de cette maquette pour de nombreuses lithographies visant les agents bonapartistes.*
- xxvi *(...) le Ratapoil qu'il a sculpté avant ses lithos (...).*
- xxvii *Or, s'il est évident qu'aucune de ces lithographies n'a été faite littéralement d'après la statuette, il est non moins manifeste que toutes sont nées de l'idée première, dans sa forme sculpturale. Le Ratapoil sculpté a été la source d'inspiration de l'artiste, exécutant sur ce thème de véritables variations lithographiques.*
- xxviii *(...) though Daumier might have derived ideas from his statuette [o Ratapoil], he never copied entirely.*

- xxix *Once born in three dimensions, this figure was used as the source of cartoon after cartoon, until the image became familiar to the memory to every reader of Charivari.*
- xxx (...) *a éclairé la question mieux que les dix mille articles.*
- xxxi *La manifestation, malgré mes avis. Vu Daumier pour la première fois.*
- xxxii *La statuette est donc, à l'envers de ce qui s'est passé pour les bustes, postérieure aux lithographies, (...).*
- xxxiii *Il y a quelques années, Daumier fit un ouvrage remarquable, l'Histoire ancienne, qui était pour ainsi dire la meilleure paraphrase du mot célèbre: Qui nous délivrera des Grecs et de Romains?*
- xxxiv (...) *deux heures de pillage et de robes de soie.*
- xxxv *Race d'Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment. / Race de Caïn, dans la fange / Rampe et meurs misérablement. (...) Race de Caïn, ton supplice / Aura-t-il jamais une fin? (...) Race de Caïn, au ciel monte, / Et sur la terre jette Dieu!*
- xxxvi *On peut les voir fugitives, fuyant quelque désastre obscur, ou émigrants en quête d'une terre promise; on les a vu successivement l'un et l'autre car, depuis plus d'un siècle, ces quatre tableaux ont été lus à la lumière de l'histoire récente.*
- xxxvii (...)  *dans son atelier de l'île Saint-Louis, nous retrouverons chez le maître des Émigrants (...) des moulages de monuments antiques, des fragments de la Colonne Trajane, des têtes bien vivantes de légionnaires, de barbares, de citoyens romains...*
- xxxviii *À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais!*
- xxxix (...) *a future that is brighter than the past from which these refugees have escaped.*
- xl *Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes / Le long des chariots où les leurs sont blottis, / Promenant sur le ciel des yeux appesantis / Par le morne regret des chimères absentes.*
- xli (...) *la sculpture n'aura pas été pour Daumier qu'un moyen d'atteindre à la ressemblance physionomique. Grâce aux deux admirables bas-reliefs des Émigrants, qu'il serait plus juste d'appeler l'Exode, nous savons qu'elle fut aussi un but en soi, un mode d'expression qui satisfait pleinement le génie du maître.*



#### 4. O SILÊNCIO DE BAUDELAIRE

A amizade entre Daumier e Baudelaire remonta à década de 1840, quando, como foi visto, artista e poeta eram vizinhos em Quai d'Anjou. É prova dessa amizade, por exemplo, a frustrada tentativa empreendida por Baudelaire de catalogar a obra litográfica de Daumier: *Certa vez eu quis, junto com Daumier, fazer o catálogo completo de sua obra* (BAUDELAIRE, 1976, p. 555)<sup>i</sup>. Outro fato, a citada visita ao ateliê do pintor, a 14 de janeiro de 1852 (capítulo 3, nota 2), revela uma certa familiaridade entre os dois quando Poulet-Malassis diz: *Baudelaire me leva à casa de Daumier em quai d'Anjou (...)*. Sabe-se dessa visita graças aos apontamentos de Poulet-Malassis; nenhum outro registro restou, mas não há porque supor que relações dessa espécie não fossem frequentes. Também há um registro de 1858-9; em uma carta de Baudelaire endereçada a Adolphe Le Maréchal se lê: *Estou na Île Saint-Louis, na casa de Daumier; que esteve à beira da morte por esses dias, e faço companhia à sua esposa* (BAUDELAIRE, 1973, T. 1, p. 534-535)<sup>ii</sup>. Finalmente, o poema feito por Baudelaire para reverenciar o amigo<sup>1</sup>:

Aquele de quem te oferecemos a imagem,  
E cuja arte, sutil entre todas,  
Ensina-nos a rir de nós mesmos,  
Aquele, leitor, é um sábio.  
É um satírico, um zombador;  
Mas a energia com a qual  
Ele pinta o Mal e sua seqüela  
Prova a beleza de seu coração.  
Seu riso não é a contorção do rosto  
De Melmoth ou de Mefisto  
Sob a tocha de Alecto  
Que os queima, mas que nos gela<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esse poema, escrito em maio de 1865, atendeu a um pedido de Champfleury, que o queria para ilustrar a primeira edição de sua *História da caricatura moderna*. O poema acompanha uma gravura feita a partir de um relevo de Michel Pascal, a qual representa o rosto de Daumier em perfil (cf. CHAMPFLEURY, 1878a, p. 64-65).

<sup>2</sup> Essa estrofe pode ser melhor compreendida se se considerar o comentário do próprio Baudelaire que

O riso deles, infelizmente, da alegria  
 Não é mais que a monstruosa charge;  
 O seu irradia, franco e largo,  
 Como um sinal de sua bondade.  
 (BAUDELAIRE, 1975, p. 167)<sup>iii</sup>

Como se percebe, é uma amizade acompanhada de um imenso respeito.

Baudelaire fez questão de demonstrar sua admiração por Daumier – sobretudo o caricaturista Daumier – em diversos textos, desde 1845 até 1865. Há a comparação a Delacroix feita no *Salão de 1845 – Em Paris conhecemos apenas dois homens que desenham tão bem quanto o senhor Delacroix...* (BAUDELAIRE, 1976, p. 356) –; o reconhecimento da memória *inteligente* de Daumier no *Salão de 1846*, no capítulo sobre o *chic* e o *poncif* (Ibid., p. 468); o tributo feito em *Alguns caricaturistas franceses* (Ibid., p. 549-557) – a maior parte do texto é dedicada a Daumier –; o elogio no início do *Salão de 1859*, em que Daumier, um dos poucos artistas *dignos de conversar com um filósofo ou um poeta*, é separado dos outros artistas, das *crianças mimadas* – *Daumier é dotado de um bom senso luminoso que colore toda sua conversação* (Ibid., p. 611)<sup>iv</sup>; além das passagens em *Escola pagã* (Ibid., p. 46), em *O pintor da vida moderna*, do poema de 1865 e de um artigo perdido – o qual era dedicado exclusivamente a Daumier<sup>3</sup>. Sabe-se que Baudelaire, principalmente quando quer criticar um grupo – como os burgueses, os proletários ou os artistas –, recorre a várias ambigüidades e contradições; entretanto, quando seu objeto é

---

acompanhava o poema, enviado a 25 de maio de 1865 a Champfleury: *Eu quis dizer que o gênio satírico de Daumier não possuía nada em comum com o gênio satânico; (...)* (BAUDELAIRE, 1973, T. II, p. 502). Alecto, uma das Fúrias, é a violenta divindade do canto VI da *Eneida* encarregada de vigiar um criminoso no círculo mais temível dos infernos; ela tem como arma uma tocha. Melmoth é o personagem do romance *satânico-noir* de C. R. Maturin, *Melmoth the wanderer* (Edimburgo, 1820).

<sup>3</sup> Por volta de 1861, Louis Martinet (1814-1895), diretor do recém fundado *Courrier Artistique*, teria se amedrontado diante da censura do governo de Luís Napoleão e se recusado a publicar o texto de Baudelaire. Em uma carta não datada, Baudelaire lamenta a não publicação do artigo; no final da mesma, ele diz: *Tenha a bondade de guardar meus originais, não tenho cópias* (cf. BAUDELAIRE, 1973, T. II, p. 176). Ao que parece, Martinet não teve o zelo que os originais mereciam.

uma pessoa específica ele sempre se mostra direto e incisivo. *Há dois métodos para se fazer uma crítica severa: pela linha curva, e pela linha reta – que é o caminho mais curto* (Ibid., p. 16)<sup>v</sup>. Daumier é um dos poucos que jamais receberam sequer uma única linha de reprovação por parte de Baudelaire.

Fato que chama a atenção é não se encontrar referência alguma de Baudelaire quanto à pintura ou à escultura de Daumier. Dolf Oehler diz que *Baudelaire aparentemente pouco conheceu o pintor Daumier* (OEHLER, 1997, p. 218), mas essa afirmação não parece ser verdadeira. Além das ligações entre os dois há pouco consideradas, pode-se lembrar uma vez mais a visita de 14 de janeiro de 1852:

Baudelaire me leva à casa de Daumier em quai d’Anjou. (...) Ele também é escultor. (...) Vejo como que uma grande bacanal em cera na parede do ateliê. Diversos esboços. Uma Madalena, uma lavadeira que arrasta uma pequena menina ao longo do *quai* contra um forte vento. (Archives du Louvre, dossier Moreau-Nélaton, in: MARCEAU; ROSEN, 1948, p. 80) (Cf. LOYRETTE, 1999, p. 554)<sup>vi</sup>

Também se sabe, por intermédio de André Quaintenne, de uma carta enviada a Daumier por Arthur Stevens, a 26 de setembro de 1864, na qual este pedia ao pintor que lhe enviasse a pintura *Um vagão de terceira classe: Meu amigo Baudelaire, que se encontra, assim como eu, momentaneamente na Bélgica, acaba de me informar que viu, há algum tempo em vosso ateliê, um quadro que representa Uma viagem de terceira classe* (...) (In: DAUMIER, 1948, p. 95)<sup>vii</sup>. Portanto, Baudelaire conhecia, muito bem, tanto a pintura quanto a escultura de Daumier. O fato de ele permanecer em silêncio não pode ser visto como desconhecimento, indiferença ou reprovação de sua parte. O que significa esse silêncio é o que se considerará no decorrer deste capítulo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Poderia se objetar que Daumier expôs apenas em períodos em que Baudelaire não se ocupou da crítica dos Salões – entre 1848 e 1851 e em 1861. Não obstante, sabe-se que Baudelaire elogia Rousseau no Salão de 1846 (BAUDELAIRE, 1976, p. 484) e Préault no Salão de 1859 (Ibid., p. 680), e isso apesar da ausência desses artistas naqueles Salões.

A crítica baudelairiana estabelece certos atributos específicos indispensáveis para o artista que se pretenda digno para assumir o papel do *pintor da vida moderna*. Baudelaire deseja que esse artista extraia a beleza que há no mal, que utilize a lei dos contrastes e que encontre o eterno que há no transitório<sup>5</sup>.

Quando Baudelaire diz, no poema citado há pouco sobre Daumier, que *a energia com a qual Daumier pinta o Mal e sua seqüela prova a beleza de seu coração*, então pode-se ter uma idéia do que o crítico-poeta quer caracterizar como o Mal. Seja no contexto do poema sobre Daumier, seja no título de sua própria obra – *As flores do mal* –, com a palavra *mal* Baudelaire se refere aos seus contemporâneos, à sociedade burguesa originada em 1789 e fortalecida após 1830. O homem moderno é o seu alvo, é o Mal, e é desse mal que ele pretende extrair a beleza.

*A lei dos contrastes, que governa a ordem moral e a ordem física* (BAUDELAIRE, 1976, p. 19)<sup>viii</sup>, é talvez o ponto mais importante para se compreender tanto a crítica quanto a poesia de Baudelaire. Sem isso em mente, corre-se o risco de se interpretar Baudelaire às avessas. A célebre dedicatória do *Salão de 1846 – Aos burgueses* – (Ibid., p. 415-417), a passagem do mesmo Salão em que Baudelaire diz experimentar um imenso prazer ao ver um policial espancar um republicano (Ibid., p. 490), ou ainda poemas como os já mencionados *Abel e Caim* e *Aniquilemos os pobres!* (p. 77) são apenas alguns dos exemplos que apontam para uma intencionada descontinuidade do pensamento do autor. Se nos poemas o verdadeiro objetivo é percebido no final da leitura, as ambições de Baudelaire em seus textos críticos apenas são notadas com uma visão mais ampla e, sobretudo, se forem consideradas a ironia e as idéias complementares sugeridas pelo que foi escrito. Por não compreender isso é que muitos consideraram essas passagens como *pró-burguesas*. Nos *Paraísos artificiais*, quando escreve sobre as *Confissões de um*

---

<sup>5</sup> Em meio ao riquíssimo universo da estética baudelairiana, esses são os pontos que mais se prestam a esta argumentação.

*comedor de ópio inglês* (1821), de Thomas de Quincey (1785-1859), Baudelaire diz que *duas idéias que estão em relação de antagonismo chamam-se reciprocamente, e uma sugere a outra* (BAUDELAIRE, 1975, p. 487)<sup>ix</sup>. Um belo dia de verão evoca a idéia de morte; o vermelho sugere o verde; às vezes, uma reverência deve ser vista como um insulto e um golpe desferido por um punho cerrado é um sinal de ajuda. O segundo termo da analogia, oculto, pode não ser notado por alguns, mesmo pela maioria, mas, como será visto adiante, Baudelaire acredita que essa é a única solução possível para aquele artista que, embora ciente que não deva se deixar levar por uma arte pedagógica, tampouco queira renunciar totalmente ao mundo material.

No *Salão de 1846*, quando comenta o heroísmo da vida moderna, Baudelaire diz que *todas as belezas contêm, como todos os fenômenos possíveis, alguma coisa de eterno e alguma coisa de transitório, de absoluto e de particular* (BAUDELAIRE, 1976, p. 493)<sup>x</sup>. No ensaio sobre o *pintor da vida moderna* ele retoma essa afirmação – *O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de se determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, (...) (Ibid., p. 685)<sup>xi</sup> – e a desenvolve para justificar sua estética sobre o esboço, a pintura instantânea e a moda. A dupla eterno-transitório se funde para compor a beleza, e o dever do artista é encontrar o eterno no transitório. Isso é mais facilmente percebido quando se analisa o retorno da moda. Baudelaire diz que *o passado, retendo o essencial do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida e se fará presente* (Ibid., p. 684)<sup>xii</sup>. Esse fantasma, eterno, coexiste com o transitório, efêmero, e os verdadeiros artistas são aqueles capazes de percebê-lo e de representá-lo em sua obra.*

Sem dúvida, Delacroix foi o artista mais reverenciado por Baudelaire, e a fantasia – a imaginação – é a característica desse artista mais apreciada pelo crítico. É a fantasia que une Delacroix a Michelangelo, a Rembrandt, a Rubens. Delacroix *é o infinito*

*no finito, é o sonho!* (Ibid., p. 636)<sup>xiii</sup>. Para Baudelaire, Delacroix definiu, melhor que qualquer outro, *o invisível, o impalpável, o sonho, os nervos, a alma (...)* (Ibid., p. 744)<sup>xiv</sup>. Para tanto, valeu-se de um dos atributos essenciais do pintor da vida moderna, a rapidez na execução: *É evidente que a seus olhos [aos olhos de Delacroix] a imaginação era o dom mais precioso, a faculdade mais importante, mas que essa faculdade permaneceria impotente e estéril se ela não possuísse a seu serviço uma habilidade rápida que pudesse seguir a grande faculdade despótica em seus caprichos impacientes* (Ibid., p. 747)<sup>xv</sup>. Delacroix possui tudo isso, é certo, mas, na visão de Baudelaire, falta-lhe a escolha do tema. No *Salão de 1859* Baudelaire diz: *jamais posso considerar a escolha do tema como indiferente e, apesar do amor necessário que deve fecundar a mais modesta tela, acredito que o tema faça parte do gênio para o artista, e, para mim, bárbaro apesar de tudo, parte do prazer* (Ibid., p. 668)<sup>xvi</sup>. Delacroix, que pintara a casaca preta em 1830 – *A liberdade guiando o povo* –, logo renunciou à vida contemporânea e se entregou exclusivamente à fantasia. Apesar de a fantasia ser imprescindível, o tema também desempenha uma importante função. Era preciso alguém que pintasse o que Balzac escrevia.

Em um artigo de 1862, *Pintores e aquafortistas*, Baudelaire assim se refere a Delacroix: *Toda a glória da Escola francesa, durante vários anos, pareceu se concentrar em um só homem (...), cujas fecundidade e energia, o quão grandes que sejam, não são suficientes para nos consolar da pobreza do resto* (Ibid., p. 737)<sup>xvii</sup>. Delacroix sozinho não é suficiente, e a opção proposta pelo realismo irrita profundamente Baudelaire. Courbet (1819-1877) é aproximado a Ingres – no texto sobre a Exposição Universal de 1855 – justamente pela falta de imaginação (cf. Ibid., p. 585), e a falta de imaginação é o pior que pode haver segundo a concepção de Baudelaire. Ele diz ter escutado de Delacroix que *a natureza é apenas um dicionário*<sup>6</sup> (Ibid., p. 624, 747)<sup>xviii</sup>; logo, o grande problema dos

---

<sup>6</sup> Cf. BAUDELAIRE, 1976, p. 717: *Quem ousaria conferir à arte a estéril função de imitar a natureza?*

artistas realistas é não compreender a natureza como uma referência, mas sim como um modelo rígido. Para o artista, *não se trata de copiar, mas de interpretar a natureza em uma língua mais simples e mais luminosa* (Ibid., p. 457)<sup>xix</sup>. É por isso que a arte de Courbet não merece a aprovação de Baudelaire, do mesmo modo que a arte do jovem Manet<sup>7</sup> (1832-1883).

Ainda mais malvista aos olhos de Baudelaire é a arte com explícitos fins didáticos. Sem o contraste, a ambigüidade e a contradição, a obra pedagógica conduz mais à acomodação do que à revolta. Portanto, é natural que Baudelaire se mostre tão enfático ao refutar a obra de Millet:

Seus camponeses são pedantes que possuem uma opinião demasiadamente alta sobre si mesmos. Exibem uma maneira de embrutecimento sombrio e fatal que me desperta o desejo de odiá-los. Que trabalhem na colheita, que semeiem, que façam pastar as vacas, que tosem os animais, têm sempre o ar de dizer: “Pobres deserdados deste mundo, entretanto somos nós que o fecundamos! Nós cumprimos uma missão, nós exercemos um sacerdócio!” No lugar de extrair simplesmente a poesia natural de seu sujeito, o senhor Millet quer, a todo custo, acrescentar a ele alguma coisa. Em sua monótona fealdade, todos esses pequenos párias têm uma pretensão filosófica, melancólica e rafaelesca. (Ibid., p. 585)<sup>xx</sup>

Baudelaire despreza a corrente de esquerda, em voga à época, que se contenta em elogiar o povo, em fazê-lo sentir-se digno e heróico. Para ele, a obra de significado pronto, imediato, que não depende nem da vontade nem do esforço de interpretação do público, essa espécie de obra não tem qualquer poder de ação. A partir disso, apresenta-se a possibilidade de se efetuar uma distinção entre a arte pura – que de modo algum deve ser compreendida como algo sem intenções sócio-políticas – e a arte filosófica – ingênua e estéril –:

---

<sup>7</sup> Cabe ressaltar que, em 1866, quando a doença de Baudelaire se agravou, Manet havia pintado menos de 70 quadros de uma obra que chegaria a quase 700. As primeiras obras de Manet não agradaram a Baudelaire, e certamente tampouco mereceram sua aprovação *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) ou a *Olympia* (1865) – *Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beleza, separar a mulher de seu traje?* (BAUDELAIRE, 1976, p. 714). Entretanto, não há porque supor que o restante da produção obtivesse o mesmo julgamento. Ao contrário, é bastante provável que muitas das obras de Manet, posteriores a 1867, fossem muito bem recebidas por Baudelaire.

O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.

O que é a arte filosófica segundo a concepção de Chenavard<sup>8</sup> e da escola alemã? É uma arte plástica que tem a pretensão de substituir o livro, ou seja, de rivalizar com a imprensa para ensinar a história, a moral e a filosofia. (Ibid., p. 598)<sup>xxi</sup>

No ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire faz o elogio de Constantin Guys (1802-1892). A escolha desse ilustrador – pouco conhecido entre os franceses de então – como o arquétipo do pintor da vida moderna é, a um só tempo, uma provocação e uma confissão sincera. Guys é um homem do mundo, um convalescente, uma criança curiosa, um dândi – e, como todo dândi, um indiferente –, um homem que seria um filósofo se não fosse tão apegado às coisas materiais, um moralista pitoresco, um observador. Na obra de Guys, encontram-se o oficial em traje de gala, os homens e as mulheres vestidos conforme a última moda, a maquilagem. Além do sujeito apropriado, Guys desenha com rapidez, com fantasia, de memória! Em suas composições estão representados alguns dos temas de Balzac com a fantasia de Delacroix.



Constantin Guys  
*Na rua* (1860c.)  
Óleo sobre tela (24 x 32.5cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Constantin Guys  
*Duas personagens em uma casa de jogo*  
Lavis sobre cartão (20 x 24cm)  
Museu de Belas-Artes - Bordeaux

<sup>8</sup> Paul-Marc-Joseph Chenavard (1807-1895) era amigo de Baudelaire (cf. BAUDELAIRE, 1976, p. 611), mas sua pintura pedagógica era a antítese do que ambicionava o crítico.

Assim como Guys, Daumier também desenha de memória. *Ele tem uma memória maravilhosa e quase divina que toma o lugar do modelo* (Ibid., p. 556)<sup>xxii</sup>. Com o medo de não ir suficientemente rápido, de deixar escapar o fantasma antes que a síntese tenha sido extraída e alcançada (Ibid., p. 699)<sup>xxiii</sup>, essa espécie de artista – a espécie de Guys e Daumier – utiliza um método segundo o qual, a qualquer estágio que se contemple a obra, ela apresenta um aspecto acabado; *um esboço se se quiser, mas um esboço perfeito* (Ibid., p. 700)<sup>xxiv</sup>. Em vão se procurará em Daumier o lugar comum, a memória condicionada da mão sem reflexão. Ao contrário, ele medita profundamente. Com um pouco de imaginação, é possível vê-lo no terraço do apartamento de Quai d’Anjou, fumando seu cachimbo e refletindo sobre o que foi visto durante o dia<sup>9</sup>. Toda essa reflexão faz com que ele hesite muitas vezes e se diga insatisfeito. Como o próprio Daumier confidenciou a Poulet-Malassis, na visita de 14 de janeiro de 1852, *recomeço tudo 25 vezes, e, ao final, faço tudo em dois dias* (In: LOYRETTE, 1999, p. 554)<sup>xxv</sup>. A respeito dessa insatisfação, que se lembre de Delacroix, que em seu diário, a 5 de fevereiro de 1849, menciona uma visita de Baudelaire, o qual o surpreendera no momento em que repintava uma *figura de mulher à oriental: Ele (Baudelaire) me falou das dificuldades que Daumier experimenta em acabar* (DELACROIX, 1963, p. 65)<sup>xxvi</sup>. Quanto ao colorido, mesmo nas gravuras em preto e branco ele está presente. *Os grandes coloristas sabem criar a impressão do colorido com um traje negro, uma gravata branca e um fundo cinza* (BAUDELAIRE, 1976, p. 495)<sup>xxvii</sup>. Graças à experiência do início da carreira com os *bustos-charges*, Daumier adquiriu um profundo conhecimento de luz e sombra, o que faz com que ele se ligue à linhagem dos pintores adeptos da iluminação artificial, como Tintoretto e Rembrandt (cf. FOCILLON, 1957, p. 110). Além de todos esses atributos,

---

<sup>9</sup> Quanto ao hábito de fumar, é oportuno lembrar o inusitado comentário de Préault: *O tabaco torna as coisas mais pesadas. (...), se Daumier não tivesse fumado, ele teria sido um grande pintor* (CLARETIE, 1882, p. 302). Esse é apenas mais um elemento que demonstra a incompreensão dos contemporâneos de Daumier em relação à sua obra – e isso vindo de um de seus amigos mais próximos.

Daumier conhece como poucos a alma da burguesia. Do pequeno-burguês ao rei-burguês, nada dessa classe escapou a seus olhos. Sobretudo – mas não exclusivamente – se se pensar em sua obra gráfica, não há quem corresponda melhor à *Comédia humana* de Balzac<sup>10</sup> (cf. FOCILLON, 1969, p. 147).

Tal qual acontece com Baudelaire no poema *Os sete anciãos* (BAUDELAIRE, 1975, p. 87-88), Daumier também tem suas fantasmagorias que retornam para assombrá-lo. Que imagem poderia representar melhor o artista atormentado do que o errante cavaleiro *Dom Quixote*? As *personas de justiça* são demônios que o assombram, enquanto que *O fardo*, *A lavadeira*, os boêmios, as pessoas nos vagões de terceira classe e *Os fugitivos* são fantasmas não à espera da condenação, mas da salvação. A cada nova aparição desses fantasmas, uma nova obra. Muitas vezes se disse que Daumier fez com o trabalhador da cidade o que Millet fez com o trabalhador do campo. Entretanto, as obras de Daumier não apresentam simplesmente pessoas heróicas; com aqueles homens e mulheres robustos sente-se um grande sofrimento duramente suportado e uma profunda melancolia. É o oposto do que ocorre em um quadro como *A revolta*, em que, ao contrário, presencia-se o sofrimento que não se conteve. Apesar da melancolia também contida nessa pintura, temas como esse certamente desapontam Baudelaire. Suas explícitas intenções pouco fazem pelo proletariado e, quanto à burguesia, esta ou se vê amedrontada, ou se vê tomada pelo ódio. É preciso fazer com que o público se esforce para compreender a obra e seu significado. É preciso unir a fantasia de Delacroix, o mundo contemporâneo e o contraste.

---

<sup>10</sup> Assim, poderia se argumentar que bastava a Daumier traduzir para a pintura e a escultura o conteúdo de sua obra gráfica para corresponder aos anseios de Baudelaire. Nada poderia ser mais falso. Na concepção do crítico, o jornal, suporte da obra gráfica, permite a sátira, enquanto que a pintura e a escultura não aceitam esse gênero.



Daumier  
*A revolta (1852-1858)*  
 Óleo sobre tela (87.6 x 113cm)  
 The Phillips Collection - Washington

Na dedicatória do *Salão de 1846* (BAUDELAIRE, 1976, p. 415-417), Baudelaire, não sem ironia, correndo mesmo o risco de ser incompreendido, procura apaziguar a burguesia – ou aqueles dentre os burgueses que assim se deixarem conduzir – ao mesmo tempo que pretende causar a revolta daqueles que não compactuam com essa classe. Quando os *retratos-charges* foram impressos causaram – ou ao menos poderiam ter causado – um efeito análogo. Ao corresponder ao gosto burguês, agradaram até mesmo alguns dos retratados – que acharam graça na *brincadeira*. Por outro lado, ao escancarar, em cada detalhe, os vícios e as fraquezas daqueles homens – homens eternos –, fizeram com que os adversários da burguesia percebessem todos aqueles vícios e fraquezas e, por conseguinte, desempenharam o papel de agentes da revolta. O *Ratapail* diverte o burguês – seja ele republicano, orleanista ou legitimista –, que ri do exagero do agente explorador da boa fé do povo. Quanto à classe oposta, esta vê os fatos como que iluminados. Uma obra que retrate um operário pronto para lutar em uma insurreição desperta o horror do burguês e, ao tentar educar e incitar o proletário, apenas gera nesse a simpatia – a qual, quase sempre, não se transforma em ação. O *Ratapail*, o homem do *subproletariado* em traje burguês, é a contradição que faz sorrir um lado ao mesmo tempo que desperta o ódio no outro. Já no caso dos *fugitivos*, as peças dessas variações fazem com que os defensores da ordem exultem de alegria ao ver os *criminosos* que batem em retirada – como Luís

Filipe se sentiu aliviado com a morte de Lafayette (*Enterrado Lafayette!... Trapaça, meu velho!* [LD 134]) – e, simultaneamente, provocam o proletariado. É como se lhe perguntassem: – então é isso? esse é o teu fim?

Desse modo, pode-se concluir que se o realismo pecava pela falta de imaginação e pela submissão à natureza, se a arte de caráter didático não produzia frutos, se a fantasia de Delacroix não bastava, e se em Guys, o pintor da vida moderna, não havia ambigüidades, contradições ou contrastes<sup>11</sup>, então o silêncio de Baudelaire em relação à obra de pintura e escultura de Daumier deve ser entendido como admiração e respeito. Isso porque Daumier possui os elementos ambicionados pela estética baudelaireana. Em sua obra, encontra-se o contraste e percebe-se a parcela do eterno que foi abstraída do transitório, a beleza retirada do Mal. A memória é seu modelo, e suas criações são repletas de fantasia. A única ressalva fica por conta do compromisso com a moda, com as coisas materiais. Daumier se aproxima disso em sua obra gráfica, na qual se vê o Mal pintado com fantasia, é certo, mas sem beleza. Quanto à pintura e à escultura, o compromisso com o belo ideal e com a figura da bela mulher, bem vestida e maquilada, foi sempre repudiado por Daumier<sup>12</sup>.

Se Daumier hesita ou parece insatisfeito com sua obra, Baudelaire, ao se manter calado, aprova essa obra e como que espera por algo – talvez o amadurecimento de Daumier, talvez o seu próprio – para se pronunciar.

---

<sup>11</sup> Todavia, é possível interpretar a pintura da moda de Guys como correspondente ao gesto de des Esseintes para com o jovem pobre de *Às avessas* (HUYSMANS, 1987, p. 101-105). Uma pequena amostra do prazer é oferecida e, logo a seguir, é negada. Em ambos os casos pode-se esperar uma reação por parte daquele que se vê privado dos prazeres materiais. No episódio de des Esseintes nada aconteceu; o rapaz não se tornou um criminoso e o dândi-artista viu-se traído. De fato, esse é o resultado na maioria das vezes, pois que o mecanismo artístico somente se converterá em ação se o público, por conta própria, completar o exercício proposto.

<sup>12</sup> Esse fato, naturalmente, vai contra os propósitos de Baudelaire. De todo modo, com essa postura Daumier possibilita uma outra via para a arte. Como notou Lionello Venturi, não se encontra em Daumier a figura da *bela mulher*; a qual outra coisa não teria sido senão um compromisso com o belo ideal, o qual, por mérito essencial de Daumier, foi excluído da arte moderna (VENTURI, 1949, p. 122).



*Daumier*  
*A leitura de um poema (1857-1858)*  
*Óleo sobre tela (32 x 41cm)*  
*Coleção particular*



*Daumier*  
*O ateliê de um escultor (1872-1875)*  
*Óleo sobre painel (28 x 35.5cm)*  
*The Phillips Collection - Washington*

## CITAÇÕES NO IDIOMA ORIGINAL

- i *Une fois j'ai voulu, avec Daumier, faire le catalogue complet de son œuvre.*
- ii *Je suis dans l'Île Saint-Louis, chez Daumier, qui a failli mourir ces jours-ci, et je tiens compagne à sa femme.*
- iii *Celui dont nous t'offrons l'image, / Et dont l'art, subtil entre tous, / Nous enseigne à rire de nous, / Celui-là, lecteur, est un sage. // C'est un satirique, un moqueur; / Mais l'énergie avec laquelle / Il peint le Mal et sa séquelle / Prouve la beauté de son cœur. // Son rire n'est pas la grimace / De Melmoth ou de Méphisto / Sous la torche d'une Alecto / Qui les brûle, mais qui nous glace. // Leur rire, hélas! de la gaîté / N'est que la monstrueuse charge; / Le sien rayonne, franc et large, / Comme un signe de sa bonté.*
- iv *Daumier est doué d'un bon sens lumineux qui colore toute sa conversation.*
- v *Il y a deux méthodes d'éreintage: par la ligne courbe, et par la ligne droite, qui est le plus court chemin.*
- vi *Baudelaire me mène chez Daumier quai d'Anjou. (...) Il fait aussi de la sculpture. (...) Je vois comme une grande bacchanale en cire aux murs de l'atelier. Diverses ébauches. Une Madeleine, une blanchisseuse traînant une petite fille le long du quai par un grand vent.*
- vii *Mon ami Baudelaire qui se trouve, ainsi que moi, momentanément en Belgique, m'apprend à l'instant qu'il a vu, il y a quelques temps, dans votre atelier, un tableau représentant Un voyage en troisième classe.*
- viii *(...) la loi des contrastes, qui gouverne l'ordre moral et l'ordre physique, (...).*
- ix *D'ailleurs, deux idées qui sont en rapport d'antagonisme s'appellent réciproquement, et l'une suggère l'autre.*
- x *Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier.*
- xi *Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, (...).*
- xii *Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent.*
- xiii *C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve!*
- xiv *C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme; (...).*
- xv *Il est évident qu'à ses yeux l'imagination était le don le plus précieux, la faculté la plus importante, mais que cette faculté restait impuissante et stérile, si elle n'avait pas à son service une habileté rapide, qui pût suivre la grande faculté despotique dans ses caprices impatientes.*
- xvi *Vous voyez, mon cher ami, que je ne puis jamais considérer le choix du sujet comme indifférent, et que,*

*malgré l'amour nécessaire qui doit féconder le plus humble morceau, je crois que le sujet fait pour l'artiste une partie du génie, et pour moi, barbare malgré tout, une partie du plaisir.*

- xvii *Toute la gloire de l'École française, pendant plusieurs années, a paru se concentrer dans un seul homme (ce n'est certes pas de M. Ingres que je veux parler) dont la fécondité et l'énergie, si grandes qu'elles soient, ne suffisaient pas à nous consoler de la pauvreté du reste.*
- xviii *La nature n'est qu'un dictionnaire.*
- xix *Il ne s'agit pas pour lui (o artista) de copier, mais d'interpréter (a natureza) dans une langue plus simple et plus lumineuse.*
- xx *Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire: "Pauvres déshérités de ce monde, c'est pourtant nous qui le fécondons! Nous accomplissons une mission, nous exerçons un sacerdoce!" Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaëlesque.*
- xxi *Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.  
Qu'est-ce que l'art philosophique suivant la conception de Chenavard et de l'école allemande? C'est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie.*
- xxii *Il a une mémoire merveilleuse et quasi divine qui lui tient lieu de modèle.*
- xxiii *(...) la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie; (...).*
- xxiv *(...) une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite.*
- xxv *Je recommence toute 25 fois, à la fin je fais tout en deux jours.*
- xxvi *Il m'a parlé des difficultés qu'éprouve Daumier à finir.*
- xxvii *Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris.*



## CONCLUSÃO

Os *bustos-charges*, criações da memória e da imaginação de Daumier, foram utilizados para resolver problemas técnicos – o claro-escuro que simula o relevo. Como modelo, apesar de serem obras de arte independentes, são a fonte sem a qual a obra gráfica não existiria. Portanto, é esse o momento em que Daumier mais se aproxima dos artistas que foram analisados no capítulo 1.1 – e que aqui se pense sobretudo em Tintoretto.

A escultura do *Ratapoil* é um complemento da obra gráfica de Daumier. O artista sente a necessidade da forma tridimensional para se apoderar por completo daquele personagem. Por conseguinte, muito embora Daumier tenha conseguido se expressar como um mestre com sua escultura, ele faz uso da modelagem para concluir, para perfazer sua obra gráfica. Em três dimensões, a obra se desfaz dos traços cômicos e assume significados tão sérios quanto densos.

O caso dos *Fugitivos* é bastante diferente. O relevo é um modo de expressão totalmente independente. Quanto à pintura, amparada pelos conhecimentos do escultor, esta apresenta um artista seguro, senhor de si, que domina inteiramente os volumes e as massas dos corpos. É um pintor-escultor, que concebe a obra bidimensional – valendo-se apenas dos meios próprios a ela – com completo domínio das formas. O artista já não se preocupa em simular o relevo a partir de efeitos de claro-escuro. O claro-escuro, vindo de um experiente homem da gravura, agora remete principalmente à cor. O relevo – e nesse ponto o artista, como pintor, apresenta sua grande virtude – é dado pela própria massa pictórica. Como já se disse (p. 62), Daumier anuncia, em pintura, Degas, Cézanne e Toulouse-Lautrec e, em escultura, Rodin e Medardo Rosso. Aquilo que havia sido apenas indicado com os *bustos-charges* se apresenta em sua plenitude com os *Fugitivos*.

Vista como um todo, a produção escultórica de Daumier está longe de poder ser associada a um modelo material – seja ele clássico ou natural – ou a um modelo

proveniente exclusivamente da imaginação. Sua escultura é a materialização de sua memória.

Outro ponto de que se tratou, e que faz com que a grandeza de Daumier seja reconhecida cada vez mais por um número maior de pessoas, é que esse artista, como um dos mais dignos representantes da modernidade criada no século XIX, soube extrair o eterno do transitório, a beleza do Mal – e de modo algum se deve aqui pensar em compromisso com o belo ideal. Tendo a memória como modelo, Daumier criou uma obra eterna, que revela novos significados a cada novo olhar.

## **ANEXO:**

# **CATÁLOGO DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE DAUMIER**

Este catálogo foi realizado apenas com o objetivo de servir como referência para o texto da dissertação. Além do que foi exposto no capítulo 3, pode-se dizer que nem todas as obras atribuídas a Daumier foram, efetivamente, realizadas por ele. Portanto, é necessário que se reforce o fato de que aqui estão reunidas tanto obras comprovadamente de sua autoria quanto outras que lhe foram imputadas de modo contestável e mesmo equivocado. Para informações mais detalhadas sobre as obras, vejam-se os livros de GOBIN (1952) e WASSERMAN (1969), o artigo de WASSERMAN, ADHÉMAR e CASO (1983) e o catálogo organizado por LOYRETTE (1999).



## Bustos-Charges

### 1. D'Argout

*Antoine-Maurice-Apollinaire (1782-1858)*

O Conde D'Argout foi *par da França* e ministro do Comércio, do Interior e de Belas-Artes durante o reinado de Luís Filipe. Diz-se que era dedicado ao trabalho ao mesmo tempo que ignorava qualquer assunto que estivesse fora dos limites de seu gabinete. Seu nariz proeminente sempre foi alvo de caricaturistas.



*Argila colorida (13.5cm)*  
Museu d'Orsay - Paris



*La Caricature - 09.08.1832*  
LD 48

### 2. Baillot

*Claude (1771-1836)*

Baillot apoiou a queda de Charles X e como consequência gozou de certo prestígio durante a Monarquia de Julho. Foi agente de câmbio, deputado e *par da França*. Entretanto, sua notoriedade é devida muito mais ao *retrato-charge* feito por Daumier do que a sua importância como homem público.



*Argila colorida (18.2cm)*  
Museu d'Orsay - Paris



*La Caricature - 12.09.1833*  
LD 69

### 3. Barthe

*Félix (1796-1863)*

Adversário dos Bourbons e revolucionário em 1830, Barthe progressivamente se tornou mais conservador após se tornar ministro – da Instrução Pública e também da Justiça – e *par da França*.



*Argila colorida (17.2cm)*  
Museu d'Orsay - Paris



*La Caricature - 18.07.1833*  
LD 63

#### 4. Chevandier de Valdrome

*Jean-Auguste (1781-1878)*

Este é um dos bustos identificados graças às etiquetas coladas por Champfleury. Chevandier foi um industrial fabricante de espelhos que se tornou deputado e *par da França*.



*Argila colorida (19cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 20.06.1833*  
*LD 153*

#### 5. Cunin, dito Cunin-Gridaine

*Laurent (1778-1859)*

Operário de uma fábrica de tecidos, Cunin casou-se com a filha de seu empregador – daí o sobrenome Gridaine. Participou da revolução de 1830 e então ingressou na vida política; tornou-se deputado e *par da França*.



*Argila colorida (15.3cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*La Caricature - 18.07.1833*  
*LD 64*

#### 6. Delessert

*Benjamin (1773-1847)*

Banqueiro e industrial, Delessert atuou em diversas áreas. Em 1801, por conta do bloqueio continental imposto pela Inglaterra, começou a refinar açúcar de beterraba. Por isso o calembur *Dudessert* (da sobremesa) com seu nome. Filantropo bastante atuante, foi eleito deputado em 1822.



*Argila colorida (18.7cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 26.10.1833*  
*LD 170*

## 7. Delort

Jacques-Antoine-Adrian  
(1773-1846)

Delort foi alvo de críticas sobretudo por se tornar, em 1832, *auxiliar de campo* de Luís Filipe; isso causou certa perplexidade por ter sido ele um importante general de Napoleão. Recebeu o título de barão durante o Império, em 1811. Delort participou da campanha da Itália e das batalhas de Austerlitz e Waterloo.



Argila colorida (23.4cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Le Charivari - 29.06.1833  
LD 154

## 8. Dubois

Hippolyte-Abraham  
(1794-1863)

Deputado e magistrado, Dubois comandou, em 1832, o julgamento de um jornalista e de um veterinário acusados de ter cometido um atentado contra Luís Filipe.



Argila colorida (20.2cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Le Charivari - 25.03.1833  
LD 144

## 9. Dupin, dito Dupin aîné

André-Marie-Jean-Jacques  
(1783-1865)

Dupin teve participação bastante ativa no momento da transferência do poder para os Orléans. Foi advogado e deputado, tendo exercido a função de Presidente da Câmara de 1832 a 1840. Além disso, foi membro da *Academia Francesa*.



Argila colorida (15.2cm)  
Museu d'Orsay - Paris



La Caricature - 14.06.1832  
LD 45

### 10. Etienne

*Charles-Guillaume (1778-1845)*  
Deputado, par da França, autor dramático e membro da *Academia Francesa*, Etienne também foi diretor de jornais. Durante os *cem dias* de Napoleão fundou o então oposicionista *L'Indépendant*, periódico que durante a Monarquia de Julho, quando recebeu o nome de *Le Constitutionnel*, se tornaria quase que o veículo oficial do Governo.



*Argila colorida (15.2cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 20.09.1833*  
*LD 164*

### 11. Falloux ?

*Alfred Frédéric Pierre (17?-1866?)*  
Segundo hipótese sugerida por Delteil (1925-6, nº 1848) e mantida por Wasserman (1969, p. 78), este busto representaria o pai do conde Alfred-Pierre de Falloux (1811-1886) (LD 1848). Se essa associação estiver correta será preciso admitir que Daumier executou o busto por volta de 1848, uma vez que em 1832 nem o pai e tampouco o filho se assemelhavam a esse ancião. Contudo, não se sabe de



*Argila colorida (23.3cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*

qualquer intenção de Daumier em fazer bustos preparatórios para a série *Les représentants représentés*, e o resultado gráfico – menos *escultural* – inibe as suposições que possam ser feitas nesse sentido.

Em contrapartida, se o busto foi realizado na mesma época dos demais, então ou Daumier não chegou a utilizá-lo como modelo ou, se o utilizou, a peça não foi publicada.



*Les représentants représentés*  
*Le Charivari - 1849*  
*LD 1848*

## 12. Fruchard

*Jean-Marie (1788-1872)*

Fruchard foi negociante e deputado. Seu nome já teria sido totalmente esquecido se Daumier não tivesse deixado essas obras.



*Argila colorida (13.2cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 12.10.1833*  
*LD 168*

## 13. Fulchiron

*Jean-Claude (1774-1859)*

Natural de Lyon, Fulchiron foi deputado e *par da França*. Além disso, foi um modesto poeta.



*Argila colorida (17.3cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Litografia não publicada*  
*LD 183*

## 14. Gady

*Auguste (1774-1847)*

Identificado por Geffroy, que para vários dos bustos copiou as *etiquetas redigidas por Champfleury* (1905, p. 106), este busto foi posteriormente associado a Joachim-Antoine-Joseph Gaudry (1790-1875). Ambos foram magistrados, mas Geffroy parece ter razão se se considerarem as idades dos personagens em 1832 – 58 e 42 anos – assim como a legenda da litografia – *M<sup>e</sup> Ga...* –. Gady aparece ao lado de Lecomte nessa peça (cf. nº 21).



*Argila colorida (17.1cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 29.08.1833*  
*LD 160*

### 15. Gallois

*Charles-Léonard (1789-1851)*

Este é outro dos bustos identificados graças à etiqueta colada por Champfleury; nela pode-se ler: *Gallois, homem de letras e jornalista* (GEFFROY, 1905, p. 105-106). Daumier não chegou a fazer o *retrato-charge* desse busto; contudo, como o filho de Gallois, também Léonard, foi amigo de Daumier, Wasserman (1969, p. 87) sugere a hipótese de que também Champfleury o conhecia. Léonard filho teria, portanto, reconhecido o pai e alertado Champfleury.



*Argila colorida (21.6cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*

### 16. Ganneron

*Auguste-Hippolyte (1792-1847)*

Deputado e industrial, Ganneron herdou de seu tio uma fábrica de velas. *La Caricature* usava esse fato para ridicularizá-lo; referia-se a ele como *comerciante de velas* e homem esclarecido (*éclairé*).



*Argila colorida (18.9cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 06.09.1833*  
*LD 162*

### 17. Guizot

*François-Pierre-Guillaume (1787-1874)*

Guizot foi historiador, deputado e ministro. É certamente o mais célebre de todos esses personagens modelados por Daumier. Em 1848, fiel a Luís Filipe, acompanhou-o voluntariamente para o exílio na Inglaterra, onde continuou sua vida como historiador.



*Argila colorida (22.5cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 31.05.1833*  
*LD 148*

### 18. Harlé, dito Harlé père

Jean-Marie (1765-1838)  
Deputado entre 1815 e 1837, Harlé père era famoso pelas freqüentes interrupções que provocava na Câmara dos Deputados devido ao forte ruído que fazia ao assoar o nariz. Daumier o retratou em duas outras oportunidades: numa de corpo inteiro (LD 55) e noutra entre os deputados do *Ventre Legislativo* (LD 131). Em ambas aparece com um lenço à mão.



Argila colorida (12.5cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Le Charivari - 05.11.1833  
LD 171

### 19. Kératry

Auguste-Hilarion de (1769-1859)  
O Conde de Kératry foi deputado e *par da França*. Interessado em filosofia e artes, comentou, em 1819, o *Salão* daquele ano e, em 1822, publicou *Du beau dans les arts d'imitation*.



Argila colorida (12.9cm)  
Museu d'Orsay - Paris



La Caricature - 19.09.1833  
LD 70

### 20. Lameth

Charles-François-Malo de (1752-1832)  
Esta foi a primeira litografia da série. O Conde de Lameth lutou ao lado dos americanos pela independência daquele país; feriu-se duas vezes em batalha. De volta à França, foi obrigado a emigrar para Hamburgo (1792). Eleito deputado durante a Restauração, tornou-se mais conservador sob a Monarquia de Julho. Lameth simbolizava o homem do *antigo regime* que Daumier e os outros membros de *La Caricature* combatiam.



Argila colorida (15.2cm)  
Museu d'Orsay - Paris



La Caricature - 26.04.1832  
LD 43

## 21. Lecomte

*Alexandre (1778-?)*

Lecomte foi representado, como já se disse, ao lado de Gady (cf. nº 14). Foi magistrado, mas quase nada se sabe sobre ele. Édouard Papet (LOYRETTE, 1999, p. 130) afirma que Lecomte figura entre as outras celebridades por ter participado de um processo contra Philipon.



*Argila colorida (17.8cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 29.08.1833*  
*LD 160*

## 22. Lefebvre

*Jacques (1777-1856)*

Banqueiro influente, Lefebvre foi um dos deputados mais conservadores do reino de Luís Filipe.



*Argila colorida (20.1cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 09.11.1833*  
*LD 173*

## 23. Montlosier

*François-Dominique Reynaud (1755-1838)*

Daumier não fez o *retrato-charge* desse busto, de modo que a identificação não é totalmente confiável.

Wasserman, Adhémar e Caso (1983, p. 63) concluíram que não se trata do Conde de Montlosier, mas sim do Conde de Montalivet (1801-1865). Ambos foram *pares da França* e, apesar da grande diferença de idade que os separa, são identificações possíveis.



*Argila colorida (19.5cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Comte de Montlosier*  
*La Caricature - 03.07.1835*  
*LD 121 (detalhe)*

## 24. Odier

*Antoine (1766-1853)*

Deputado, *par da França* e banqueiro, Odier representava os interesses da crescente burguesia industrial da Monarquia de Julho. Depois do golpe de 2 de dezembro, recusou-se a fazer parte do governo de Luís Napoleão.



*Argila colorida (15.1cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 22.05.1833*  
*LD 147*

## 25. Pataille

*Alexandre-Simon (1784-1857)*

Pataille foi deputado e magistrado. Aliado de Guizot (nº 17), foi um dos que votaram a lei de imprensa de 1835.



*Argila colorida (16.7cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 11.06.1833*  
*LD 151*

## 26. Persil

*Jean-Charles (1785-1879)*

O mais feroz dos perseguidores da liberdade de imprensa, Persil foi deputado, *par da França* e magistrado.



*Argila colorida (19.3cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*La Caricature - 11.04.1833*  
*LD 51*

## 27. Philipon

Charles (1800-1862)

Jornalista e republicano, Philipon criou e dirigiu diversos periódicos. Este busto não foi utilizado como modelo por Daumier, e, ao que parece, foi feito com o intuito de presentear o próprio Philipon que, por sua vez, havia encomendado os bustos e as gravuras.



Argila colorida (14.6cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Le Charivari ou Le Magasin  
Charivarique  
Xilogravura utilizada de 24-30.11.1833  
e de 19-20.01.1834

## 28. Podenas

Joseph de (1782-1851)

Deputado de esquerda a princípio – foi a favor da queda de Charles X –, o Barão de Podenas se tornou conservador a partir do início de 1833. No mais, não foi uma figura de grande expressão.



Argila colorida (21.3cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Le Charivari - 14.06.1833  
LD 152

## 29. Prunelle

Clément-François-Victor-Gabriel (1774-1853)

Médico, prefeito de Lyon e deputado, o doutor Prunelle, apesar de *moderado*, votou a favor das leis de imprensa em setembro de 1835.



Argila colorida (13.4cm)  
Museu d'Orsay - Paris



La Caricature - 27.06.1833  
LD 60

### 30. Royer-Collard

*Pierre-Paul (1763-1845)*

Professor de História da Filosofia na Sorbonne, membro da *Academia Francesa*, Royer-Collard foi consideravelmente influente desde os tempos do Império até o reinado de Luís Filipe. Foi eleito deputado sucessivamente entre 1815 e 1842.



*Argila colorida (13.9cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*La Caricature - 22.08.1833*  
*LD 68*

### 31. Sébastiani

*Horace-François (1772-1851)*

O marechal Sébastiani recebeu, durante o Império, o título de Conde. Foi deputado desde o governo de Luís XVIII e, sob Luís Filipe, foi ministro e embaixador.



*Argila colorida (12.7cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 10.07.1833*  
*LD 156*

### 32. Vatout

*Jean (1791-1848)*

Vatout foi secretário de Luís Filipe – à época conde de Orléans –, e foi com o auxílio desse protetor que conseguiu ser eleito deputado. Em 1848, demonstrando-se leal, acompanhou o Rei deposto ao exílio, na Inglaterra.



*Argila colorida (20.1cm)*  
*Museu d'Orsay - Paris*



*Le Charivari - 16.11.1833*  
*LD 175*

### 33. Viennet

*Jean-Ponce-Guillaume*  
(1777-1868)

Viennet foi deputado, *par da França* e membro da *Academia Francesa*. Era adversário do romantismo. Defendeu a liberdade de imprensa em 1827; entretanto, cinco anos depois, sem qualquer constrangimento, mudou de opinião e passou a condená-la.



Argila colorida (19.9cm)  
Museu d'Orsay - Paris



*Le Charivari* - 05.06.1833  
LD 150

### 34. Desconhecido

Este busto foi primeiramente identificado como referente ao marechal Soult (1769-1851). Todavia, ainda que o *retrato-charge* de Soult (LD 46) pareça – a exemplo dos demais da série – ter sido feito a partir de um busto, facilmente nota-se que, nesse caso, escultura e gravura não são equivalentes. Wasserman, Adhémér e Caso (1983, p. 66) sugeriram que se tratasse de Pierre-Nicolas Berryer (1757-1841), e Édouard Papet (LOYRETTE, 1999, p. 155) alertou para a possibilidade de este busto representar o conde Charles-Louis Huguet de Sémoville (1759-1839). De todo modo, nenhuma litografia corresponde fielmente ao busto e sua identificação, portanto, permanece apenas no terreno da especulação.



Argila colorida (15.7cm)  
Museu d'Orsay - Paris

### 35. Desconhecido

Assim como no caso do busto anterior, este tampouco foi identificado satisfatoriamente. Pensou-se que se tratava do conde Jean Pelet de la Lozère (1785-1871), de Louis Huart (1813-1865) – proposição de Wasserman, Adhémér e Caso (1983, p. 71) –, de Hippolyte Lucien-Joseph Lucas (1807-1878) ou de P. Mendez de Vigo (1790-1860?) – estes últimos sugeridos por Papet (LOYRETTE, 1999, p. 158). Todavia, nenhuma dessas hipóteses pôde ser comprovada.



Argila colorida (14.5cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Busto-charge feito por Dantan Jeune  
Hippolyte Lucas (1837)  
Gesso (18.5cm)  
Museu Carnavalet - Paris

### 36. Desconhecido

Gobin (1952, nº 20) sugeriu a hipótese de este busto ilustrar o conde Charles-Henri Verhuel de Sevehaar (1764-1845), e Wasserman, Adhémar e Caso (1983, p. 64) propuseram o nome do conde de Lobau (1770-1838). Entretanto, este é mais um busto que ainda não pode ser identificado com segurança.



Argila colorida (13.1cm)  
Museu d'Orsay - Paris



Amiral Verhuel  
La Caricature - 06.06.1835  
LD 125 (detalhe)

## Ratapoil

### 37. Ratapoil



Bronze (43.5cm)  
Museu d'Orsay - Paris

### 37a. Ratapoil e Casmajou



Le Charivari - 11.07.1851  
LD 2146



Gesso original (43.2cm)  
Albright-Knox Art Gallery - Buffalo

### 37b. Ratapoil e Casmajou



Le Charivari - 11.10.1850  
LD 2035

## ***Os fugitivos***

***(Les fugitifs)***

### **38. *Os fugitivos***

*Dito 1ª versão*



*Gesso original (28 x 66cm)*

*Museu d'Orsay - Paris*

### **38. *Os fugitivos***

*Dito 2ª versão*



*Gesso original (34.6 x 74cm)*

*National Gallery of Australia - Canberra*

### 38a. Os fugitivos



*Desenho sobre papel (24.9 x 39.3cm)*  
 Museu do Louvre (Departamento de  
 Artes Gráficas, fundos do Museu  
 d'Orsay) - Paris

### 38b. Os fugitivos



*Óleo sobre madeira (16 x 31cm)*  
 National Gallery - Londres

### 38c. Os fugitivos



*Óleo sobre madeira (16.2 x 28.7cm)*  
 Museu do Petit Palais - Paris

**38d. Os fugitivos**



*Óleo sobre papel colado sobre tela  
(40 x 70cm c.)  
Coleção Oskar Reinhart - Winterthur*

**38e. Os fugitivos**



*Óleo sobre tela (38.7 x 68.5cm)  
The Minneapolis Institute of Arts -  
Minneapolis*

## *A produção escultória contestavelmente atribuída a Daumier*

Como já se afirmou no capítulo 3, os *Bustos-charges*, o *Ratapoil* e os *Fugitivos* são obras das quais se encontram referências que remontam ao tempo em que Daumier era vivo. Portanto, podem ser, incontestavelmente, atribuídas a Daumier.

Entretanto, *O fardo*, *O palhaço que anuncia*, o *Auto-retrato*, *Bernard Léon* – dito, incorretamente, Luís XIV – e as *figurines*, estas são peças atribuídas a Daumier não sem provocar discordâncias entre aqueles que se dedicaram a

estudar sua escultura. Em maior ou menor intensidade, segundo cada caso, essas esculturas dividiram opiniões. Até o momento, qualquer parecer que se pretenda definitivo deverá ser tomado com desconfiança.

## ***O Fardo***

### ***(Le fardeau)***

Edward Fuchs foi o primeiro a mencionar essa peça, em 1927, no livro *Der maler Daumier*. Somente em 1948 é que surgiu um segundo comentário sobre a obra, quando de sua aquisição pela *Walters Art Gallery* – atual *Walters Art Museum* –, de Baltimore. Em artigo publicado pelo jornal daquela instituição, Henri Marceau e David Rosen partem da descrição do ateliê de Daumier, feita por Poulet-Malassis, para comprovar a autenticidade da obra. Segundo eles, essa descrição demonstraria que a escultura já existia em 14 de janeiro de 1852. Assim, quando Poulet-Malassis diz *uma lavadeira que arrasta uma pequena menina ao longo do quai contra um forte vento* (Archives du Louvre, dossier Moreau-Nélaton, in: MARCEAU; ROSEN, 1948, p. 80) (Cf. LOYRETTE, 1999, p. 554) ele estaria se referindo à escultura, uma vez que pouco antes tratava desse assunto. No entanto, Marceau e Rosen parecem ter, deliberadamente, ignorado o final da sentença. A referência ao *quai* não poderia ter sido feita se ele tivesse diante dos olhos apenas a

escultura. No mínimo ele precisaria conhecer uma das sete pinturas que Daumier fez sobre o tema.

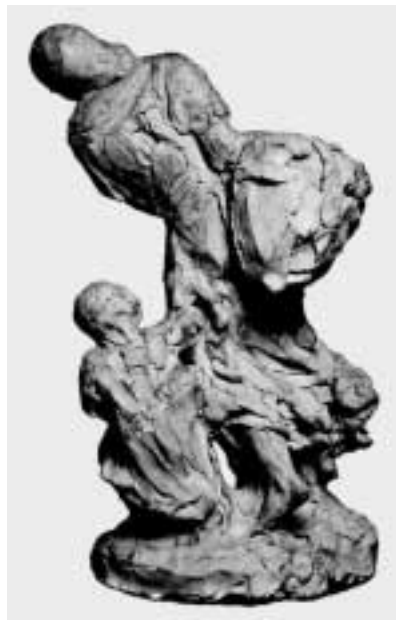
Marceau e Rosen aproximam a obra da pintura da *Glasgow Art Gallery and Museum (Burrell Collection)*, na época emprestada para a *Tate Gallery*, de Londres. Para eles, a escultura precedeu a pintura, e ambas as obras *pertencem ao mesmo impulso criativo* (MARCEAU; ROSEN, 1948, p. 77). Gobin, naturalmente, é da mesma opinião. Wasserman, por outro lado, ultrapassa o problema. Para ela, saber se a escultura é anterior ou posterior às pinturas é algo de menor importância. Assim, Wasserman levanta uma série de pontos que colocam em questão a verdadeira dúvida da autora: saber se, efetivamente, a escultura foi feita por Daumier (cf. WASSERMAN, 1969, p. 185). Se ela não tem provas

conclusivas, ela sustenta, ao longo do texto, diversos problemas que afastam essa obra daquelas que foram documentadas durante a vida do artista. De todo modo, seria precipitado, com apenas os argumentos expostos por ela, negar a Daumier a autoria de *O fardo*.

Segundo Jacques de Caso, depois do texto de Wasserman nada novo foi encontrado sobre *O fardo* (In: WASSERMAN, 1983, p. 80, nota 18). Estudos mais recentes, como o Catálogo da *Réunion des Musées Nationaux* (1999), tampouco acrescentaram algo, de forma que ainda há muito a pesquisar para que a origem dessa obra seja completamente conhecida.

**39. O fardo**

*Terracota (34cm)*  
Walters Art Museum - Baltimore

**39a. O fardo**

*Óleo sobre painel (40 x 30cm)*  
(Burrell Collection) Glasgow Art  
Gallery and Museum - Glasgow

**39b. O fardo**

*Óleo sobre tela (55.5 x 45.5cm)*  
Národní Galerie v Praze - Praga

**39c. O fardo**

*Óleo sobre tela (147 x 95cm)*  
Coleção particular - Paris

**39d. O fardo**

*Óleo sobre tela (130 x 98cm)*  
(Coleção Gerstenberg/Scharf) Museu  
do Hermitage - São Petersburgo

## ***O palhaço que anuncia***

### ***(Le pitre aboyeur)***

Os irmãos Maurice e Jeanne Magnin – ávidos colecionadores durante os primeiros anos do século XX – adquiriram, não se sabe exatamente quando, uma pequena terracota que ficou conhecida como *Le pitre aboyeur*. Infelizmente, jamais mencionaram a procedência da peça. Em 1922, tornaram pública a descoberta ao editar o catálogo de sua coleção: *Un cabinet d'amateur parisien en 1922*. Cinco anos depois, Fuchs apresentava o achado ao lado de *O fardo*. Em 1938, os irmãos criaram um museu para abrigar a coleção, e desde então *O palhaço que anuncia* encontra-se em Dijon, no museu *Magnin*. Uma etiqueta, colada embaixo da escultura, contém a seguinte inscrição: *En Foire. Le Pitre aboyeur, par Daumier, 1850. Donné par lui*. É unicamente a partir dessa inscrição que se atribui a peça a Daumier. Gobin, o primeiro a retomar o assunto depois de Fuchs, diz que Daumier tinha o hábito de presentear seus amigos com

suas pequenas esculturas. É a esse gesto, acredita Gobin, que se deve a preservação de muitas das esculturas supostamente atribuídas a Daumier. Embora desiludido por não encontrar – seja em pinturas, desenhos ou litografias – correspondentes diretos para esse palhaço, Gobin o aproxima de alguns personagens que Daumier desenhava em posições semelhantes. Wasserman sugere uma relação com o desenho conhecido como *O alarme*, publicado por Escholier em 1934. De fato, é o único em que os trajes se parecem com os de um palhaço. Além disso, Wasserman – que transfere para

*O palhaço que anuncia* as dúvidas acerca da autoria levantadas sobre *O fardo* – cogita a hipótese de haver um escultor desconhecido que teria trabalhado à maneira de Daumier para suprir o mercado de colecionadores com peças de pequeno formato, as quais eram bem recebidas entre o final do século XIX e o começo do XX.

**40. O palhaço que  
anuncia**



*Terracota (26cm)  
Museu Magnin - Dijon*



**40a. O alarme**



*Desenho (19 x 12cm)  
Localização desconhecida*

## Auto-retrato

Assim como no caso de *O palhaço que anuncia*, não há representações em duas dimensões desse auto-retrato. Como o *Ratapoil* e os *Fugitivos*, trata-se de um gesso, possivelmente feito a partir de um original em argila perdido no momento da moldagem. Foi reproduzido pela primeira vez por Gobin, em 1952, ainda que no número especial da revista *Arts et Livres de Provence*, de 1948, Jean Cherpin já listasse a peça entre as 70 figurações de Daumier encontradas por ele. Essa data tardia explica-se pelo fato de a peça ter sido encontrada somente no final da década de 1940. Maurice Loncle, o primeiro possuidor conhecido da obra, disse apenas que o *Auto-retrato* foi encontrado sob uma cama (In: WASSERMAN, 1983, p. 76). E isso é tudo. Nada se encontra em Champfleury, Banville, Baudelaire, Claretie, Alexandre ou quem quer que seja. Portanto, não se sabe como Loncle ou Gobin deduziram que se tratasse de um auto-retrato. E mesmo se afirmaram que era um retrato de Daumier, fizeram-no fundamentando-se unicamente em comparações. Gobin

apresenta o busto ao lado de uma fotografia de Daumier feita, por volta de 1855, por Victor Laisné. De fato, é a essa fotografia que o busto mais se assemelha, e, por conseguinte, Gobin sugere aquele ano como referência para a datação do busto. No entanto, Wasserman, que em 1969 não estava completamente convencida de que o busto representasse Daumier, propôs, em 1983 – em colaboração com Jean Adhémar –, a aproximação com Pierre Mouton, sogro de Geoffroy-Dechaume e do também escultor Charles-Edmond Elmerich. Em 1969, ela chegou a imaginar que se tratasse de obra de outro escultor, talvez de Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887).

## 41. Auto-retrato



Gesso (72cm)  
Coleção particular - Milão

## Retrato de ator

### (Portrait d'acteur)

O *Retrato de ator* foi exposto pela primeira vez no MOMA, em 1930. Tratava-se de uma réplica em bronze, emprestada pela galeria *Balzac*, conhecida desde aquela época como *Luís XIV*. Nos arquivos daquele museu encontra-se uma nota referente à peça, na qual se lê: *Passy École des Frères, near Balzac's house, a Jesuit school, demolished about 1905. Discovered by ... Sold to Rudier* (In: WASSERMAN, 1969, p. 199). Essa referência remete, provavelmente, não à obra em bronze exposta no MOMA, mas ao busto em argila, dito original. Este pertence à coleção Wildenstein, que por sua vez o adquiriu de Alexis Rudier.

Gobin não conhecia o busto em argila, embora tivesse informações de *fonte confiável* de sua existência (GOBIN, 1952, p. 288). Na verdade, Gobin não estava convencido de que o busto fosse de autoria de Daumier. Não refuta a obra, mas cogita a possibilidade de Daumier ter feito o rosto deixando a peruca para outro escultor mais familiarizado com as dificuldades do meio. Seja como for, ele compara o busto a uma litografia de Daumier, denominada por Gobin como *O homem com uma grande peruca* (LD1269) (nº 42b deste catálogo). Wasserman considera que a obra, definitivamente, foi feita pelas mãos de um mestre,

mas ela se pergunta se teriam sido as mãos de Daumier. Assim como nos casos de *O fardo*, de *O palhaço que anuncia* e do *Auto-retrato*, ela nota que não foi utilizada a ferramenta em forma de *pente*, a qual pode ser percebida nos *bustos-charges*, no *Ratapoil* e nos *Fugitivos*. Sem ter podido realizar exames em laboratório, ela se reserva e prefere não emitir um julgamento decisivo.

Em 1983, Jean Adhémar retomou a identificação feita por Gobin (LD 1269). Essa caricatura foi publicada em *Le Charivari* de 5 de agosto de 1844 – por conta disso Gobin propõe essa data como referência para a escultura. No entanto, escapa, tanto à análise de Gobin quanto à de Wasserman, um estudo mais detalhado do personagem representado por Daumier. É justamente nesse ponto que Adhémar se concentra. A caricatura representa o ator *Bernard Léon no papel de*

*Mignot*. Segundo Adhémar (ADHÉMAR, Jean. In: WASSERMAN, 1983, p. 74), Daumier conhecia Bernard Léon; a viúva de Léon cedeu dois quadros – provavelmente doados por Daumier a Léon – para que fossem exibidos na exposição de 1878. Assim, devido ao relacionamento entre Léon e Daumier, essa aproximação tem seu significado potencializado. Efetivamente, o estilo desse busto não coincide com o estilo do escultor dos *bustos-charges*, do *Ratapoil* e dos *Fugitivos*, mas isso não elimina a possibilidade de que Daumier tenha querido homenagear o amigo expressando-se de outro modo, à maneira de outro escultor.

**42. Retrato de ator**



*Argila (45.7cm)*  
*Wildenstein & Co., Inc. - Nova Iorque*

**42a. Personagens de Molière (detalhe)**



*Desenho (detalhe) (22.9 x 15.6cm)*  
*(Burrell Collection) Glasgow Art Gallery and Museum - Glasgow*

**42b. Bernard Léon no papel de Mignot**



*Le Charivari - 05.08.1844*  
*LD 1269 (detalhe)*

## Figurines

Conhecidas ao menos desde a década de 1930, as *figurines* foram publicadas pela primeira vez por Gobin, em 1952. Ele apresenta dezenove estatuetas – dezoito ilustradas –, às quais são acrescentadas outras três no catálogo de venda da coleção René Gaston-Dreyfus – *Palais Galliera*, 14 de junho de 1966 – (In: WASSERMAN, 1969, p. 244-247). Diferentemente dos *bustos-charges*, do *Ratapoil* e dos *Fugitivos*, as *figurines* não têm sua origem relacionada a fatos políticos; são esculturas que representam os personagens utilizados por Daumier em sua crítica de costumes. Gobin acredita que Daumier recorria às *figurines* como quem recorre a seu caderno de apontamentos (cf. GOBIN, 1952, p. 31, 32, 37, 38). Assim, como no caso dos *bustos-charges*, Daumier teria utilizado as *figurines* como modelo para sua obra gráfica. Todavia, é nesse ponto que se percebe o grande problema para a aceitação dessas estatuetas como obras legitimamente atribuídas a Daumier. A grande questão é saber se um artista como Daumier, que já demonstrara suas qualidades como escultor, precisaria recorrer a essas modestas peças para realizar gravuras que, a princípio, são de simples execução para um desenhista de sua grandeza (a esse respeito, para que não se seja injusto com Gobin, cf. GOBIN, 1952, p. 33). Parece verdadeira a proposição de Gobin quando se pensa nos

*bustos-charges* ou no *Ratapoil*, mas essas *figurines*, nelas é como se não se encontrasse o mesmo escultor. Os *bustos-charges* e, sobretudo, o *Ratapoil* são obras que, embora tenham servido como modelo, têm valor próprio como obra de arte. O que se encontra no caso das *figurines* é um escultor sem maiores pretensões artísticas e que não se preocupa mais que em criar – ou copiar – modelos.

Gobin estabelece, em seu comentário, três períodos distintos para as *figurines*. O primeiro agruparia as peças feitas entre 1832 e 1845 (n<sup>os</sup> 40 a 46 do catálogo que complementa a obra de Gobin); o segundo, as realizadas entre 1845 e 1852 (n<sup>os</sup> 47 a 52 do mesmo catálogo); e o terceiro, as posteriores a 1852 (n<sup>os</sup> 53 a 58 do mesmo catálogo). Além de criar esses três períodos estilísticos, Gobin vê as esculturas como obras de arte superiores às gravuras. É principalmente nesse ponto que Wasserman refuta a hipótese de Gobin. A análise realizada por ela indica justamente a direção contrária. Além disso, Wasserman não aceita as *figurines* como tendo sido

concebidas como modelo para a produção gráfica de Daumier. Ademais, há outros elementos – considerados também por Wasserman – que afastam Daumier dessas pequenas peças. O primeiro está relacionado com o fato de que todas as *figurines* foram modeladas de modo a evitar relevos complicados. Isso indica um escultor familiarizado com o processo de moldagem, conhecedor das dificuldades que seriam encontradas no momento em que fossem feitas cópias em bronze. Como se sabe, os originais do *Ratapoil* e dos *Fugitivos* foram perdidos justamente porque Daumier não se ateve a esse detalhe; ele os modelou sem se preocupar com as conseqüências que tais superfícies poderiam implicar. No entanto, o fato mais significativo se revela quando se observa que, à exceção de *O porteiro parisiense* (n<sup>o</sup> 57 deste catálogo), *O leitor* (n<sup>o</sup> 53 deste catálogo) e *O vadio* (n<sup>o</sup> 59 deste catálogo), as *figurines* têm a frente detalhada enquanto que a

parte de trás, não mostrada nos desenhos, está apenas esboçada. Nitidamente, tem-se a impressão de que foram copiadas das gravuras. Wasserman (1983, p. 77), ao abordar novamente o assunto, compara o aspecto inacabado da parte de trás das *figurines* com *O fardo*.

Entretanto, essa comparação não parece equivalente, uma vez que *O fardo*, apesar de apenas esboçado na parte de trás, tampouco se apresenta completamente acabado na frente.

Jacques de Caso nega, de modo enfático, a atribuição dessas peças a Daumier. Ele propõe a hipótese – bastante provável – de ter havido um jovem escultor, desconhecido até o momento, que teria se exercitado copiando as obras de Daumier (In: WASSERMAN, 1983, p. 78-79). A esse respeito, que se pense em Gobin, que no apêndice de seu livro (1952, p. 324-327), ao discorrer sobre os verdadeiros e os falsos Daumier, apresenta cinco estatueta assinadas com as iniciais *J. D. - H. D.* – e cabe ressaltar que duas dessas peças tiveram as iniciais *J. D.* raspadas. Para ele, essas são peças de outro escultor, que ele presume ser Dantan Jeune (cf. GOBIN, 1952, p. 114, nota 1). Este, por razões éticas, teria assinado dessa forma por ter trabalhado à maneira de Daumier. Ora, como o próprio Gobin sabia, Dantan Jeune jamais assinou peça alguma com as iniciais *J. D.* As obras catalogadas por Philippe

Sorel têm, na maioria das vezes, a assinatura *Dantan Je.*, e, mais raramente, *D. Je.* Além disso, sabe-se da excepcional memória de Dantan, a qual, aliada à sua habilidade como escultor, permitia-lhe representar os menores detalhes de seus modelos. As peças reunidas por Gobin revelam, uma vez mais, o gosto da época pelo retrato-estatueta, mas de modo algum podem ser consideradas como trabalhos de um escultor preciso como Dantan. A estatueta *O homem que dá o nó em sua gravata* é uma das que trazem a assinatura *J. D. - H. D.* Gobin diz ser uma cópia de *O representante dá o nó em sua gravata* (nº 58 deste catálogo), a qual, por sua vez, teria servido como modelo para a litografia *A esposa do representante* (LD 1938) (nº 58a deste catálogo), publicada em *Le Charivari* de 9 de agosto de 1849. Se a peça com a dupla assinatura, como tudo indica, foi feita a partir da primeira estatueta e depois da publicação da litografia, então é absolutamente improvável que Dantan a tenha realizado, uma vez que era um escultor bastante experiente naquela data. Além disso, Gobin relaciona outra das estatueta com dupla assinatura a uma das obras de Dantan do museu Carnavalet. Trata-se do retrato-estatueta da atriz Louise-

Sophie Mengozzi Guillemain (1794?-1878) atuando em *La dame de l'Empire* (cf. SOREL, 1989, p. 147). A terracota de Dantan foi feita em 1840 e tem a assinatura *Dantan Je.* Ao contrário do proposto por Gobin – que parece desconhecer a personagem representada por Dantan –, a comparação entre as duas estatueta torna ainda mais evidente que se está diante de obras de escultores distintos. Assim, que esses elementos sejam suficientes para se refutar, terminantemente, a hipótese que considera Dantan Jeune como autor dessas peças. Há de se lembrar também que a possibilidade de as iniciais *J. D.* terem sido retiradas de outras peças é grande, fato que pode ter feito com que simples estudos de outro escultor se transformassem em obras inadequadamente atribuídas a Daumier. O verdadeiro autor dessas peças permanece desconhecido. De todo modo, as peças com a dupla assinatura não estão mais afastadas de Daumier do que as outras *figurines* apresentadas por Gobin.

**43. O amador de arte  
(L'amateur d'art)**



Terracota (16.5cm)  
Coleção David-Weill - Paris

**44. O amante  
(L'amoureux)**



Terracota (18.2cm)  
Coleção particular - Paris



**43a. L'hôtel des  
commissaires-priseurs –  
Les marchands**



Xilogravura (22.6 x 16.1cm)  
Le Monde Illustré - 11.07.1863

**44a. Oui, monsieur  
Gimblet, l'ordre ne sera...**



Nº 68 da série 'Tout ce qu'on voudra'  
Le Charivari - 1851  
LD 1713

**45. O advogado que saúda**  
**(L'avocat saluant)**



*Terracota (15.6cm)*  
*Localização desconhecida*

**45a. Meu caro colega...**



*Crayon, aquarela e gouache*  
*(28 x 21.8cm)*  
*National Gallery of Victoria - Melbourne*

**46. O boa-vida**  
**(Le bon vivant)**



*Terracota (16.2cm)*  
*Coleção particular - Paris*



**46a. Pardonez-moi, ô mon Dieu...**



*Le Charivari - 03.04.1858*  
*LD 3031*

**47. O burguês atento  
(Le bourgeois en attente)**



Terracota (15.7cm)  
Coleção particular - Paris



**48. O burguês que passeia  
(Le bourgeois en  
promenade)**



Terracota (17cm)  
Coleção David-Weill - Paris

**48a. Mr. Cabassol,  
comment pouvez-vous...**



Le Charivari - 15.09.1849  
LD 1906

**49. O burguês que flana  
(Le bourgeois qui flâne)**



Terracota (19cm)  
Coleção particular - Paris

**49a. O burguês e seu  
alfaiate**



Litografia não publicada  
LD 1560

**50. O confidente  
(Le confident)**



Terracota (18.8cm)  
Coleção particular - Paris

**50a. Comment peuvent-ils  
trouver amusant...**



Nº 58 da série 'Tout ce qu'on voudra'  
Le Charivari - 1851  
LD 1704

**51. O dândi  
(Le dandy)**



Terracota (19cm)  
Localização desconhecida

**51a. Mon cher ami, tu  
vois..., j'étais né pour...**



Le Charivari - 09.04.1858  
LD 3033

**52. O homem de negócios  
(L'homme d'affaires)**



*Terracota (19.6cm)  
Coleção particular - Paris*

**52a. O defensor oficioso**



**53. O leitor  
(Le lecteur)**



*Terracota (15cm)  
Coleção Marcel Lecomte - Paris*

**53a. Voyons mr. le  
Baron... Je n'entends...**



*Le Charivari - 5-6.04.1858  
LD 3032*

*Xilogravura (13.7 x 9.3cm)  
Série 'Le français peints par eux-  
mêmes' - 1840-1842*

**54. O zombador**  
(*Le monsieur qui ricane*)



Terracota (20cm)  
Coleção Marcel Lecomte - Paris

**55. O pequeno proprietário**  
(*Le petit propriétaire*)



Terracota (17.2cm)  
Coleção particular - Paris



**55a. À la Varenne St. Maur**

**54a. Volé!... Rue vide-gousset...**



Le Charivari - 22.11.1839  
LD 697



Le Boulevard - 11.05.1862  
LD 3247

**56. O poeta  
(Le poète)**



Terracota (15.6cm)  
Coleção particular - Paris



**57. O porteiro parisiense  
(Le portier parisien)**



Terracota (16.2cm)  
Coleção particular - Paris



**57a. C'est inutile que je  
vous fasse voir mon...**



Le Charivari - 30.07.1856  
LD 2825

**58. O representante dá o nó em sua gravata**  
(*Le Représentant noue sa cravate*)



Terracota (17.8cm)  
Coleção particular - Paris

**58a. A esposa do representante**



*Le Charivari* - 09.08.1849  
LD 1938



**59. O vadio**  
(*Le rôdeur*)



Terracota (14.7cm)  
Coleção particular - Paris

**59a. Robert... tu ne soutiens plus...**



*Le Charivari* - 04.09.1847  
LD 1529

**60. O visitante  
(Le visiteur)**



*Terracota (17.2cm)  
Coleção particular - Paris*

**60a. À la Varenne St.  
Maur**



*Le Boulevard - 11.05.1862  
LD 3247*

**61. O amador que  
contempla  
(L'amateur en  
contemplation)**



*Terracota (18.5cm)  
Localização desconhecida*

**61a. L'hôtel des ventes –  
L'amateur**



*Xilogravura (22.5 x 16cm)  
Le Monde Illustré - 18.04.1863*

**62. O amador surpreso  
(L'amateur surpris)**



*Terracota (18.5cm)  
Localização desconhecida*

**63. Coquetismo  
(Coquetterie)**



*Terracota (18.3cm)  
Localização desconhecida*

**63a. Eh bonjour, chère  
ange, toujours jolie!**



*Le Charivari - 22.12.1839  
LD 738*

## Outras esculturas

Além das obras já mencionadas, uma máscara de Luís Filipe (*Masque de Louis-Philippe*), uma cabeça de homem sorrindo (*Tête d'homme souriant*), uma cabeça de homem com cartola (*Tête d'homme en chapeau haut de forme*), um rei Minos (*Le Roi Minos*) e um açougueiro (*Le boucher*) completam a lista das esculturas contestavelmente atribuídas a Daumier.

Conhecem-se duas obras com o título de *Masque de Louis-Philippe* (nº 64 deste catálogo), ambas tratadas por Gobin (cf. capítulo 3, nota 10). Segundo ele, uma delas, a mais bem acabada, não seria de Daumier, mas de Dantan Jeune ou de Geoffroy-Dechaume. Apenas uma suposição sem qualquer fundamento. Quanto à outra, Gobin acredita que tenha sido feita por Daumier em 1830 ou 1831. Ele a teria feito para utilizá-la como modelo para a litografia *Masques de 1831* (LD 42), a qual foi publicada a 8 de março de 1832, pouco antes do retrato-charge de *Lameth*. Essa composição apresenta quatorze máscaras em torno de uma pêra, e é de se destacar que as máscaras ainda não têm as mesmas características dos retratos-charges – talvez a de *Kératry* (nº 19 deste catálogo) seja a que mais se assemelha ao retrato-charge feito posteriormente. De todo modo, interessa apenas dizer que Gobin imagina que a *máscara de Luís Filipe* tenha sido feita

como referência para o personagem central. Daumier, ainda em liberdade, mas que já fora condenado por *Gargantua*, não teria podido representar Luís Filipe como gostaria. A hipótese pode parecer razoável; entretanto, a máscara não possui qualquer vínculo estilístico com os *bustos-charges*.

Há dois bustos pertencentes à *Ny Carlsberg Glyptotek*, de Copenhagen (nºs 65 e 66 deste catálogo). A esses pode-se acrescentar um terceiro, de estilo similar, pertencente à coleção Joseph H. Hirshhorn, de Nova Iorque. Sobre os três, basta dizer que não possuem correspondentes gráficos na obra de Daumier e que seu estilo é diferente de todo o restante da produção escultórica do artista – até mesmo das obras incorretamente atribuídas a ele.

*O rei Minos* (nº 67 deste catálogo) claramente se relaciona com a litografia *Clémence de Minos* (LD 974) (nº 67a deste catálogo) da série *Histoire ancienne*. Assim como no caso das *figurines*, parece se tratar de uma peça feita a partir da litografia. O personagem está desprovido de uma estrutura óssea, a qual facilmente se percebe nos *bustos-charges* e no *Ratapail*.

Uma escultura em bronze (nº 68 deste catálogo), que representa um açougueiro levantando um animal abatido – tema recorrente em Daumier –, foi encontrada em uma antiga loja parisiense por volta de 1961. Conhecida como *Le boucher*, a peça foi adquirida por um certo senhor Fersing como sendo de Rodin. Não convencido, Fersing – que conhecia os desenhos de Daumier sobre o tema – submeteu-a a especialistas. Descobriu-se então um original em cera pertencente ao *Petit Palais*. Segundo o museu, a escultura em cera foi encontrada entre as obras do ateliê de J. A. Falguière (1831-1900) – que as doara ao Estado –, e, portanto, o museu a considerara até então como de autoria daquele escultor.

Há ainda uma estatueta representando *d'Argout*, a qual parece ter sido minuciosamente feita a partir da litografia de Daumier (LD 62). Assim se diz porque, como acontece com muitas das *figurines*, essa peça se apresenta exatamente na mesma posição do desenho. De acordo com o que se sabe, Daumier costumava desenhar diretamente na pedra litográfica (cf. BANVILLE, 1882, p. 164-165). Como resultado desse método, seria esperado que a litografia gerada por essa pedra tivesse a posição inversa, como um espelho da escultura. Assim acontece com muitos dos *retratos-charges*. Wasserman lembra sempre desse detalhe como um primeiro requisito para se concluir se uma escultura é anterior ou posterior à obra gráfica. Como é muito improvável que Daumier tenha feito uma escultura dos representantes do *juste milieu* depois dos desenhos dos mesmos, pode-se concluir que essa escultura foi feita por outro escultor.

**64. Máscara de Luís Filipe  
(Masque de Louis-Philippe)**



Terracota (11cm)  
Localização desconhecida

**64a. Luís Filipe**



*La Caricature* - 15.08.1833  
LD 66 (detalhe)

**65. Cabeça de homem sorrindo  
(Tête d'homme souriant)**



Argila (9cm)  
Ny Carlsberg Glyptotek - Copenhagen

**66. Cabeça de homem com cartola  
(Tête d'homme en chapeau haut-de-forme)**



Argila (11.5cm)  
Ny Carlsberg Glyptotek - Copenhagen

**67. O Rei Minos  
(Le Roi Minos)**



*Argila ? (18cm)  
Coleção Christian Tomasini - Paris*

**67a. Clémence de Minos**



*Le Charivari - 05.01.1843  
LD 974*

**68. O açougueiro  
(Le boucher)**



*Bronze (22.8cm)  
Coleção Aage Fersing - Paris*

**68a. O açougueiro**



*Tinta e aquarela (32.8 x 22.5cm)  
Fogg Art Museum - Harvard University*



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. DAUMIER, DANTAN JEUNE E OBRAS GERAIS

ADHÉMAR, Jean. *Honoré Daumier*. Pierre Tisné, 1954.

\_\_\_\_\_. *Les gens d'affaires (Robert Macaire)*. Paris: Vilo, 1968.

ALEXANDRE, Arsène. *Honoré Daumier. L'homme et l'œuvre*. Paris: H. Laurens, 1888.

\_\_\_\_\_. *Daumier*. (Maîtres de l'art moderne). Paris: Rieder, 1928.

\_\_\_\_\_. *L'art du rire et de la caricature*. Paris: Libraires Imprimeries Réunies, s/d.

\_\_\_\_\_. *Histoire populaire de la peinture*. V. 1, École française. Paris: Henri Laurens, 1895.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (1988)

BALZAC, H. de. *Le cousin Pons*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962. (1846-1847)

BANVILLE, Théodore de. *Pétites études. Mes souvenirs*. Paris: G. Charpentier, 1882.

BARZINI, Luigi. *L'opera pittorica completa di Daumier*. Milano: Rizzoli, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. T. 1-2. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. T. 1. Paris: Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. T. 2. Paris: Gallimard, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Paris: Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1993. (1927-29, 1934-40)

\_\_\_\_\_. *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*. In: BENJAMIN, Walter. *Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften*. Band V-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. (1939)

BENOIST, Luc-. *La sculpture française*. Paris: Librairie Larousse, 1945.

- CARICATURAS. *Honoré Daumier*. Prefácio de Charles Baudelaire. Porto Alegre: Paraula, 1995.
- CASTILLE, Hippolyte. *Les journaux et les journalistes sous le Règne de Louis-Philippe*. Paris: Ferdinand Sartorius, 1858.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Obras de Honoré Daumier e Gustave Courbet pertencentes ao acervo do MASP*. Dissertação de Mestrado, Unicamp. Campinas: [s.n.], 1998.
- CHAMPFLEURY, (Jules Husson, dit). *Histoire de la caricature moderne*. Paris: E. Dentu, 1878a. (1865)
- CLARETIE, Jules. *Peintres et sculpteurs contemporains. Première série. Artistes décédés de 1870 à 1880*. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1882.
- CLARK, T. J. *Imagen del Pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. (1973)
- COCHET, Gustavo. *Honoré Daumier*. Buenos Aires: Poseidon, 1945.
- COTRIM, Álvaro (Alvarus). *Daumier e Pedro I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- DAUMIER: *les 100 Robert Macaire*. Paris: Pierre Horay, 1979.
- DAUMIER *raconté par lui-même et par ses amis*. Vésenaz, Genève: Pierre Cailler, 1945.
- DELACROIX, Eugène. *Delacroix: Journal (1822-1863)*. (Collection Le monde en 10 18). Paris: Union Générale d'Éditions, 1963.
- DELTEIL, Loÿs. *Le peintre-graveur illustré (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*. T. 20-29. Paris: Chez l'acteur, 1925-26.
- DROZ, Jacques (dir.). *Histoire générale du socialisme. I: des origines à 1875*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979. (1972)
- DU CAMP, Maxime. *Souvenirs de l'année 1848. La Révolution de février, le 15 mai, l'insurrection de juin*. Paris, Genève: Slatkine, 1979. (1876)
- DURBÉ, Dario. *Daumier*. (Col. I maestri della scultura). Milano: Fratelli Fabbri, 1966.

- ESCHOLIER, Raymond. *Daumier*. Paris: Louis Michaud, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Daumier*. Paris: Librairie Floury, 1930.
- \_\_\_\_\_. *Daumier*. (Coll. Les écrits et la vie anecdotique et pittoresque des grands artistes). Paris: Louis Michaud, s/d.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes. Édition nouvelle, suivie de l'Éloge de la main*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1939. (1934)
- FONTAINAS, André. *La peinture de Daumier*. Paris: Ars Graphica, 1923.
- FRANTZ, Henri; UZANNE, Octave. *Daumier and Gavarni*. London, Paris, New York: Offices of the Studio, 1904.
- GAUTHIER, Maximilien. *Daumier*. (Coll. Les maîtres). Paris: Braun, s/d.
- GOBIN, Maurice. *Daumier sculpteur. 1808-1879. Avec un catalogue raisonné et illustré de l'œuvre sculpté*. Genève: Pierre Cailler, 1952.
- GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*. T. 1-9. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1910.
- GRAND-CARTERET, J. *Les mœurs et la caricature en France*. Paris: La Librairie Illustrée, 1888.
- HONORÉ *Daumier*. Paris: F. Juven, 1908.
- HUGO, Victor. *História de um crime*. [S.l.]: Livraria Civilização, 1977. (1877)
- \_\_\_\_\_. *Journal. 1830-1848*. (Coll. Mémoires du passé pour servir au temps présent) Paris: Gallimard, 1954.
- HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (1884)
- JUIN, Hubert. *Victor Hugo. 1844-1870*. V. II. Paris: Flammarion, 1984.
- LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Imprimerie Larousse, 1865-78.
- LASSAIGNE, Jacques. *Daumier*. Paris: Hypérion, 1938.
- LAUGHTON, Bruce. *The drawings of Daumier and Millet*. New Haven, London: Yale

University Press, 1991.

LEJEUNE, Robert. *Honoré Daumier*. Lausanne: Clairefontaine, 1953.

LENOIR, Alexandre. *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des Monumens Français. Suivie d'une dissertation sur la barbe et les costumes de chaque siècle, et d'un traité de la peinture sur verre*. Paris: Imprimerie d'Hacquart, 1806 (huitième édition).

\_\_\_\_\_. *Notice historique des monumens des arts, réunis au Dépôt National, rue des Petits Augustins; suivis d'un traité de la peinture sur verre*. Paris: Cussac, 1796.

MARCEL, Henry. *Daumier*. (Coll. Les grands artistes). Paris: Henri Laurens, s/d.

MARX, Karl. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. In: *Obras escogidas*. Moscú: Editorial Progreso, s/d.

MICHELET, Jules. *Journal*. T. II. Paris: Gallimard, 1962. (1849-1860)

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses. Estética antiburguesa. 1830 – 1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (1979)

\_\_\_\_\_. *O velho mundo desce aos infernos. Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999. (1988)

QUINCY, Quatremère de. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie. Introduction et notes par Édouard Pommier*. Paris: Macula, 1989. (1796)

REY, Robert. *Honoré Daumier*. New York: Abrams, 1985. (1965)

ROBERT-JONES, Philippe. *Mœurs conjugales*. Paris: Vilo, 1967.

ROY, Claude. *Daumier*. Genève: Skira, 1991. (1971)

SACHS, Maurice. *Honoré Daumier*. Paris: Pierre Tisné, s/d.

SAURET, André. *Mœurs politiques*. Paris: Vilo, 1972.

SOREL, Philippe. *Dantan Jeune. Caricatures et portraits de la société romantique*. (Coll. du Musée Carnavalet). Paris: Paris-Musées, 1989.

VALERY, Paul. *Daumier*. (Coll. Les trésors de la peinture française). Paris: Albert

Skira, 1938.

VENTURI, Lionello. *Pittori moderni*. Firenze: Edizioni U, 1949.

WASSERMAN, Jeanne L. *Daumier sculpture. A critical and comparative study*. Cambridge: Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1969.

## CATÁLOGOS

*CATALOGUE des œuvres exposées: Exposition d'Art Français de Sao-Paulo avec le concours du Gouvernement de l'État de Sao-Paulo et sous le patronage du Gouvernement Français*. Paris: Comité France-Amérique, 1913.

CHAMPFLEURY, (Jules Husson, dit) (pref.). *Exposition de peintures et dessins de H. Daumier*. Paris: Durand-Ruel, 1878b.

DAUMIER. *Le peintre-graveur*. (Exposition organisée pour le 150<sup>e</sup> anniversaire de Daumier). Paris: Bibliothèque Nationale, 1958.

DUHAMEL, Georges (pref.); GOBIN, Maurice (introd.). *Daumier. Sculpteur, lithographe et dessinateur*. Paris: Galerie Sagot – Le Garrec, 1957.

*EXPOSIÇÃO Daumier*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional / Ministério da Educação e Cultura, 1961.

HOFMANN, Werner; DURBÉ, Dario. *Honoré Daumier. Sculture, disegni, litografie. Novanta opere dai musei di Marsiglia*. Firenze, Palazzo Medici Riccardi Dicembre 1980 – Febbraio 1981. Firenze: Vallecchi, 1980.

LARAN, Jean; ADHÉMAR, Jean (org.). *Daumier. Lithographies, gravures sur bois, sculptures*. [S.l.]: Éditions des bibliothèques nationales de France, 1934.

LOYRETTE, Henri; PANTAZZI, Michael; LE MEN, Ségolène et al. *Daumier 1808 – 1879*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.

MARQUES, Luiz (coord.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte francesa e escola de Paris*. São Paulo: Masp, 1998.

MUSÉE d'Orsay. *Catalogue sommaire illustré des sculptures*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1986.

MUSÉE d'Orsay. *Nouvelles acquisitions. 1980-1983. Catalogue sommaire illustré des nouvelles acquisitions du Musée d'Orsay. 1980-1983*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1983.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*. São Paulo: Mab Faap, 2003.

#### ARTIGOS E PERIÓDICOS

BENJAMIN, Walter. *Edward Fuchs, collectionneur et historien*. In: *Macula*, 3/4. Paris: 1978, p. 42-59. (1937)

CATLIN, Stanton L.; DAIVS, Richard S. *The fugitives by Daumier*. In: *Bulletin The Minneapolis Institute of Arts*, vol. XLIV, n° 2, march 1955, p. 11-15.

COTRIM, Álvaro (Alvarus). *Notes sur les œuvres de Daumier conservées au Brésil*. In: *Arts et Livres de Provence*, n° 61, p. 01-02. Marseille: 1966.

DAUMIER. Numéro spécial. *Arts et Livres de Provence*, n° 8. Marseille: 1948.

DURANTY, Edmond. *Daumier*. In: *Gazette des Beaux-Arts* (Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité), T. 17, n° 5, mai 1878, p. 429-443; T. 17, n° 6, juin 1878, p. 528-544.

FOCILLON, Henri. *Deux visionnaires: Balzac et Daumier*. In: *De Callot à Lautrec*. Paris: *La bibliothèque des arts*, 1957, p. 95-118.

\_\_\_\_\_. *Honoré Daumier*. In: *Maîtres de l'estampe*. Paris: Flammarion, 1969, p. 143-162.

GEFFROY, Gustave. *Daumier sculpteur*. In: *L'Art et les Artistes*, T. I. Avril-Septembre 1905, p. 101-108.

HASKELL, Francis. *The sad clown: some notes on a Nineteenth-Century myth*. In: *Past*

- and present in art and taste*. New Haven, London: Yale University Press, 1987, p. 117-128.
- JAMOT, Paul. *Millet et Daumier*. In: *La Revue de Paris*, n° 21. Paris: 1923, p. 175-182.
- KAENEL, Philippe. *Daumier, Ratapoil et l'art de la condensation*. In: *Revue de l'Art*, n° 137, 2002-3, p. 41-48.
- KAHN, Gustave. *Daumier*. In: *Gazette des Beaux-Arts* (Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité), T. 25, n° 528, juin 1901, p. 483-492.
- LA CARICATURE Morale, Religieuse, Littéraire et Scénique*, n° 78, 26 avril 1832.
- MARCEAU, Henri; ROSEN, David. *A terracotta by Daumier*. In: *The Journal of the Walters Art Gallery* (Baltimore), v. XI, 1948, p. 76-82.
- RUEPPEL, Merrill C. *Bas-relief by Daumier*. In: *Bulletin The Minneapolis Institute of Arts*, v. XLVI, n° 1, spring 1957, p. 09-12.
- SOREL, Philippe. *Les Dantan du Musée Carnavalet. Portraits-charges sculptés de l'époque romantique*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, T. 107, n° 1404, jan. 1986, p. 01-38; T. 107, n° 1405, fév. 1986, p. 87-102.
- SOUZA, José Antônio Soares de. *Um caricaturista brasileiro no Rio da Prata*. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 227. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955, p. 03-84.
- WASSERMAN, Jeanne L.; CASO, Jacques de; ADHÉMAR, Jean. *Hypothèses sur les sculptures de Daumier*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1369, février 1983, p. 57-80.

## 2. A TRADIÇÃO DA PINTURA QUE TEM COMO MODELO A ESCULTURA

- ALBERTI, Leon Battista. *Della pittura*. Firenze: G. C. Sansoni, 1950. (1436)
- \_\_\_\_\_. *Da pittura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. (1436)
- BAROCCHI, Paola (org.). *Scritti d'arte del Cinquecento*. Tomo I. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971.

- \_\_\_\_\_ (org.). *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Volume primo: Dai neoclassici ai puristi. 1780-1861.* Torino: Giulio Einaudi, 1998.
- BELLORI, Giovan Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni.* Torino: Giulio Einaudi, 1976. (1672)
- \_\_\_\_\_. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio. Pietro Bellori parte prima. All'illustriss. et Eccellentiss. Signore Gio. Battista Colbert...* Roma: per i Successori al Mascardi, 1672.
- \_\_\_\_\_. *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura. Discorso di Gio. Pietro Bellori detto nell'Accademia romana di San Luca la terza domenica di maggio MDCLXIV essendo principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti.* In: MENGES, Anton R. *Pensieri sulla bellezza.* Milano: Alessandro Minuziano, 1948. (1672)
- BORGHINI, Raffaello. *Il riposo.* Firenze: Giorgio Marescotti, 1584.
- CENNINI, Cennino. *Il libro dell'arte.* Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982. (final do século XIV)
- FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dependent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts.* Paris: Chez Coignard, 1690.
- GOLZIO, Vincenzo. *La galleria e le collezioni della R. Accademia di San Luca in Roma.* Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1939.
- LANZI, Luigi. *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.* V. I. Firenze: Sansoni, 1968. (1795-6)
- \_\_\_\_\_. *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.* V. II. Firenze: Sansoni, 1970. (1795-6)
- LOMAZZO, Gio. Paolo. *Trattato dell'arte de la pittura.* Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

- \_\_\_\_\_. *Idea del tempio della pittura. Nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato nell'Arte della Pittura*. Roma: Colombo, 1947. (1590)
- \_\_\_\_\_. *Idea del tempio della pittura*. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974. (1590)
- MÉMOIRES pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664 / Publiés pour la première fois par M. Anatole de Montaiglon / Attaché à la Conservation des dessins du Louvre. T. I et II. Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1972. (1853)
- MÉROT, Alain. *Poussin*. Paris: Hazan, 1990.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1968. (1649)
- PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*. Firenze: La Nuova Italia, 1952. (1924)
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. (1940)
- SALERNO, Luigi. *Immobilismo politico e accademia*. In: *Storia dell'arte in Italia. Dal Cinquecento all'Ottocento*. V. I: Cinquecento e seicento. Torino: Giulio Einaudi, 1981.
- SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid: Cátedra, 1993. 4ª ed. (1924)
- SCRITTI d'arte di Federico Zuccaro. (Col. Fonti per lo studio dell'arte – Inedite o rare – I). Firenze: Leo S. Olschki, 1961.
- UCCELLO, Paolo. *Tout l'œuvre peint de Paolo Uccello*. Paris: Flammarion, 1986.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Ed. Torrentiniana, 1550.
- \_\_\_\_\_. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue*

*insino a' tempi nostri*. Firenze: Ed. Giuntina, 1568.

\_\_\_\_\_. *Opere di Giorgio Vasari. Pittore e architetto aretino*. Firenze: S. Audin, 1822.

VENTURI, Lionello. *Lezioni di storia dell'arte moderna. La pittura del seicento. II. Il classicismo*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1950.

VINCI, Leonardo da. *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinate Lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Firenze: Giunti, 1995.

\_\_\_\_\_. *Trattato della pittura*. Roma: Unione Cooperatrice Editrice, 1989.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (1976)

## CATÁLOGOS

MARQUES, Luiz. *Degas e o movimento*. São Paulo: Marca d'Água, 1999.

## ARTIGOS

COLLARETA, Marco. *Le 'arti sorelle'. Teoria e pratica del 'paragone'*. In: *La pittura in Italia. Il Cinquecento*. Tomo secondo, p. 569-580. Venezia: Electa, 1987.

JONNIDES, Paul. *Daniele da Volterra's 'Dido'*. In: *The Burlington Magazine*, December 1993, p. 818-819.

KWAKKELSTEIN, Michael W. *The use of sculptural models by italian renaissance painters: Leonardo da Vinci's Madona of the rocks reconsidered in light of his working procedures*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, nº 1563, avril 1999, p. 181-198.

MATTOS, Claudia Valladão de. *Visitas à luz de tochas: guiando o olhar através dos museus de escultura antiga no final do século XVIII e início do XIX*. In: *Phaos*, 2, 2002, p. 95-111.

MIGLIACCIO, Luciano. *Poemas em mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni de Benedetto Varchi*. In: *Revista Brasileira de História*, v. 18, nº 35, 1998, p.

207-216.

WHITELEY, J. J. L. *Light and shade in French neo-classicism*. In: *The Burlington Magazine*, n° 117, 1975, p. 768-773.

