

DANIELA KERN



Paisagem moderna à margem:  
Baudelaire e o elogio a Catlin e  
Meryon

#### RESUMO

O presente artigo analisa o pensamento crítico de Charles Baudelaire acerca das paisagens de dois artistas cuja inserção no mundo dos Salões e da arte acadêmica não se dava, por variados motivos, com muita facilidade: o americano George Catlin, responsável pela Indian Gallery, coleção de pinturas tematizando os índios americanos, exibida na Europa na década de 1840, e o francês Charles Meryon, ex-marinheiro que passou a se dedicar à gravura em metal e a representar, em sua obra, a arquitetura da antiga Paris, no momento em que a cidade passa pelas profundas transformações da Haussmannização.

#### PALAVRAS-CHAVE

Paisagem moderna; Charles Baudelaire; George Catlin; Charles Meryon.

PAISAGEM MODERNA À MARGEM:  
BAUDELAIRE E O ELOGIO A CATLIN E MERYON

Baudelaire, nos textos que escreveu sobre os Salões de 1845, 1846 e 1859 e sobre a Exposição do *Palais des Beaux-Arts*, de 1855, sempre tratou da pintura de paisagem. Seu posicionamento com relação aos paisagistas contemporâneos, no entanto, até hoje não recebe a aprovação unânime da crítica especializada. Assim, Anita Brookner, em 1964, em artigo dedicado à análise de Baudelaire como crítico de arte, afirma que, mesmo famoso, Baudelaire não tinha opiniões confiáveis sobre arte, especialmente sobre pintura de paisagem, uma vez que apreciou mal Corot e foi injusto com Millet. Essa tendência, segundo Brookner já visível nos Salões da década de 40, torna-se ainda mais forte em seu último Salão, o de 1859:

*Em 1859, a data de seu último Salão, a atitude de Baudelaire é ainda mais extrema. [...]. Não apenas a Imaginação está em declínio, a doutrina da fidelidade à natureza está ganhando terreno em toda a parte. Basta apenas que olhemos para a paisagem, esse gênero inferior, para que se torne evidente esse terrível fato. Corot e Millet são deixados de lado; mesmo Rousseau, a propósito de quem uma vez fez reivindicações especiais, tornou-se algo tedioso<sup>1</sup>.*

Brookner também confere especial atenção às relações entre Baudelaire e Manet, mas não concede espaço aos artistas, sobretudo aos paisagistas, que Baudelaire admirava. A rejeição de Baudelaire a paisagistas como Rousseau e Millet apenas se torna compreensível quando temos em mente as obras daqueles paisagistas aos quais o crítico endereçava palavras de elogio e estímulo. Nem todos eles, contudo, entraram no século vinte para o grupo dos artistas unanimemente reconhecidos e valorizados. Tal é o caso de dois artistas em particular, alvos da predileção de Baudelaire: George Catlin (1796-1872) e Charles Meryon (1821-1868), o primeiro um viajante, pintor e escritor norte-americano especializado no registro da vida indígena e o segundo um ex-marinheiro que se apaixonou pela técnica da gravura em metal e passou a empregá-la para reelaborar a paisagem de vários locais, especialmente Paris.

Em junho de 1845 Baudelaire visita a Indian Gallery de Catlin<sup>2</sup> na *salle Valentino*, localizada na rua Saint-Honoré. Catlin não deixa registro dessa visita. Sempre zeloso da

<sup>1</sup> BROOKNER, 1964. p. 275. Todas as citações de trechos de textos que, nas **Referências**, encontram-se em língua estrangeira (inglês ou francês) foram traduzidas pela autora.

<sup>2</sup> Para uma narrativa resumida das aventuras de Catlin iniciadas em 1831, cf. CATLIN, s/d. p. 1-4.

publicidade de seu negócio, Catlin chama a atenção para visitantes que na época eram mais conhecidos, como Victor Hugo e George Sand<sup>3</sup>. No outono de 1845 a Indian Gallery é transferida, a convite do rei Louis-Philippe, para a grande Salle des Séances do Louvre (Louis não compra, no entanto, a coleção, mas troca presentes com os índios e se diverte muito com todo o acontecimento)<sup>4</sup>. Na primavera de 1846 duas telas de Catlin são expostas no Salão de Paris, os retratos de *Petit Loup* e de *Graisse du dos de buffle*. Baudelaire aproveita a oportunidade para defender Catlin das acusações, feitas por jornalistas de Paris, de ser mau desenhista e pintor, uma vez que não é adepto da pintura definida por Baudelaire como “audaciosa”, então associada ao padrão clássico. Assim, não apenas elogia os retratos expostos, cuja expressão nobre compara à das esculturas antigas, como evoca características especiais do conjunto de telas que havia visto anteriormente, na Indian Gallery:

*Quanto à cor, ela tem algo de misterioso que me agrada mais do que saberia dizer. O vermelho, a cor do sangue, a cor da vida, abundava de tal modo nesse sombrio museu que era uma embriaguez; quanto às paisagens – montanhas cheias de árvores, savanas imensas, rios desertos – elas eram monotonamente, eternamente verdes [...]*<sup>5</sup>.

Se Catlin é capaz de, com suas obras (especialmente as paisagísticas), criar “mistério”, levar à “embriaguez” e apresentar características formais “eternas”; se estabelece, através das cores (extraídas de “gamas naturais e harmônicas”), uma “antítese melódica” – algumas das qualidades cultuadas pelo romantismo –, não pode ser mau pintor, esta é a base da argumentação de Baudelaire.

Anos depois, quando comenta as paisagens expostas no Salão de 1859, em especial as telas de Eugène Fromentin (1820-1876), que retratavam cenas da Argélia e cujo estilo é fortemente influenciado pelo de Delacroix, Baudelaire retoma a lembrança de Catlin: assim como os argelinos de Fromentin, os índios de Catlin encarnam algo do “antigo heroísmo” e do que chama de “dandismo patricio”. São eles, heróis da vida antiga, os equivalentes em espírito dos heróis da vida moderna:

*Tal nos pareciam, há quase quatorze anos, esses selvagens da América do Norte, conduzidos pelo pintor Catlin que, mesmo em seu estado de decadência, nos fazia sonhar com a arte de Fídias e com as grandiosidades homéricas.*<sup>6</sup>

Baudelaire, com o intuito de valorizar as paisagens “selvagens” mostradas por Catlin, recorre a todas essas analogias com valores românticos e clássicos a fim de persuadir seus contemporâneos franceses da importância do trabalho de Catlin, mas é bem outro o conjunto de imagens que alimenta o discurso do próprio Catlin. Sempre

<sup>3</sup> Cf. CATLIN, 1852.

<sup>4</sup> Para uma análise mais detalhada do impacto da exposição de Catlin em Paris, cf. FABRE, 2006.

<sup>5</sup> BAUDELAIRE, 1976c, p. 446.

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, 1976e, p. 650.

envolvido com penosos problemas concretos, Catlin não perde a oportunidade de expressar as dificuldades que enfrenta para manter os índios na Europa. A curiosidade europeia pelos índios não se mostra suficiente para financiar o empreendimento, como relata Catlin em carta a um amigo nova-iorquino, escrita em 30 de janeiro de 1846: “O grupo de doze ojibewais que partiu de Londres para Paris há alguns meses, não foi capaz, mesmo associados a minha extensa coleção, a produzir mais do que despesas [...]”<sup>7</sup>. Além dos altos custos, os índios são vulneráveis às doenças europeias e na mesma época seis deles morrem de varíola em Bruxelas.

Para termos uma melhor noção da dimensão da diferença entre os modos de ver de Baudelaire e Catlin, recorramos a outro exemplo: enquanto Baudelaire, em seus escritos sobre arte, dificilmente se mostrou interessado pelo possível valor estético da cultura material de povos então considerados “primitivos”, como os índios, Catlin o reconhecia. Deste modo, não hesita em exibir, em sua Indian Gallery, novamente instalada em Londres, desde 1848, devido à revolução na França, as bolsas, capas e sapatos feitos por mulheres da tribo dos Iroqueses, do Canadá, recusados pelos organizadores da Great Exhibition de 1851 sob a alegação de não atenderem às regras estabelecidas para exposição (em outras palavras, em uma exposição de indústria, produtos artesanais nem sempre eram bem-vindos)<sup>8</sup>.

Retomando agora especificamente os discursos críticos sobre a paisagem<sup>9</sup>, se Baudelaire recorre à obra de Catlin como um dos exemplos possíveis para sua máxima segundo a qual “a imaginação faz a paisagem”<sup>10</sup>, Catlin, pelo contrário, ao escrever sobre sua obra, enfatiza não o caráter imaginativo, mas a verossimilhança, o valor de documentos fidedignos da vida indígena que suas pinturas assumem. Seguindo essa lógica, Catlin coloca ao final de *Catlin's Indian Cartoon*, entre os tantos depoimentos sobre sua obra que costuma divulgar em seus catálogos, o seguinte relato de J. Pilchek, agente para os índios do Alto Missouri:

*Estive por muitos anos em contato próximo com as tribos indígenas do Alto Missouri e das Montanhas Rochosas, e também com a paisagem e outras cenas representadas na coleção do Sr. Catlin, e me dá prazer assegurar ao mundo que, olhando para elas, encontrei a semelhança de meus velhos amigos facilmente reconhecível, e seus esboços de maneiras e costumes são elaborados com singular verdade e correção<sup>11</sup>.*

Catlin analisa suas paisagens a partir do conceito de verdade, apresentando-se, assim, como um misto de paisagista-jornalista ou paisagista-historiador. Baudelaire vê a paisagem como poeta, e seus conceitos sobre a natureza são formulados a partir de ideias tais quais expressão, imaginação e beleza. O paisagista ideal para Baudelaire,

<sup>7</sup> CATLIN, 1846, p. 45.

<sup>8</sup> A atitude dos expositores ingleses foi condenada no seguinte artigo: *Catlin's Exhibition*, 1851.

<sup>9</sup> No catálogo descritivo de sua Indian Gallery, Catlin, entre as páginas 33

<sup>10</sup> BAUDELAIRE, 1976d, p. 665.

<sup>11</sup> PILCHEK, s/d, p. 3.

portanto, é o paisagista-poeta (que ele tenha encontrado poesia onde Catlin via realidade não deve, contudo, causar estranheza, devido, por um lado, à natureza sistêmica e polissêmica de qualquer obra de arte e, por outro, à despreocupação com “contextos originais” de produção artística por parte de considerável parcela da crítica de arte do século XIX). Uma vez que prefere a natureza trabalhada pela imaginação, Baudelaire deixa bem claro que a visão puramente realista da natureza não o interessa. É com esta chave que podemos lê-lo em um texto dirigido ao amigo, Fernand Desnoyers, publicado em 1855, em uma antologia dedicada à floresta de Fontainebleau, então destino turístico já consolidado na França:

*Meu caro Desnoyers, você me pede versos para seu pequeno volume, versos sobre a Natureza, não é? Sobre as árvores, os grandes carvalhos, a verdura, os insetos, - o sol, sem dúvida? Mas você bem sabe que sou incapaz de me enternecer pelos vegetais, e que minha alma é rebelde diante desta singular Religião nova, que sempre terá, me parece, para todo o ser espiritual um não sei quê de shocking. Não acreditaria jamais que a alma de Deus habita nas plantas [...]”<sup>12</sup>.*

A observação crua dos “vegetais” irrita Baudelaire na mesma medida em que a apreensão de uma realidade sublime na contemplação da paisagem por um olhar poeticamente instruído o enleva:

*Quanto ao prazer, - os mais belos ágapes fraternais, as mais magníficas reuniões de homens eletrizados por um prazer comum jamais serão comparáveis àquela que experimenta o Solitário, que, de um golpe de vista, abarcou e compreendeu toda a sublimidade de uma paisagem. Esse golpe de vista conquistou-lhe uma propriedade individual inalienável<sup>13</sup>.*

Theophile Gautier, amigo de Baudelaire, fará questão de, mais tarde, afastar o poeta de qualquer vinculação estética à escola dos realistas e dos amantes da natureza, ao afirmar que Baudelaire preferia uma “esfera superior” à “trivialidade contemporânea” que caracterizava, para Gautier, o realismo de Courbet e Manet<sup>14</sup>. O comentário de Gautier, no entanto, talvez não deixe entrever toda a complexidade do posicionamento de Baudelaire. Longe de propor ao artista e, sobretudo, ao paisagista, que viva isolado em uma torre de marfim, em permanente contato com a “esfera superior” à qual Gautier se refere, Baudelaire propõe, conforme Leakey, o direito de o artista “generalizar, idealizar, interpretar, modificar ou rearranjar a Natureza de acordo com seu próprio temperamento e sentimento; em contrapartida, o que por implicação está sendo negado é sua obrigação de reproduzir de modo mecânico e sem imaginação o que quer que a

<sup>12</sup> BAUDELAIRE, 1855, p. 73.

<sup>13</sup> Idem, p. 80.

<sup>14</sup> Cf. GAUTIER, 1915, p. 68.

Natureza coloque diante de seus olhos”<sup>15</sup>. Baudelaire percebe com muita clareza a dimensão criativa e imaginativa dos retratos e paisagens elaborados por Catlin: atenta principalmente para a novidade temática, e o colorido utilizado pelo americano, tão diverso do corrente na França, também lhe parece fruto do gênio particular do artista. A dimensão convencional da representação da natureza que as telas de Catlin pudessem ter (e certamente tinham, visto que tantos conterrâneos do pintor aceitavam suas telas como extremamente realistas, logo, estavam cientes e compartilhavam determinadas convenções pictóricas de representação da realidade) escapa a Baudelaire.

Quando se trata de analisar os paisagistas franceses, Baudelaire posiciona-se de outro modo. Se o colorido e a temática, entre outras características (como o fato de Catlin ser uma figura cosmopolita, um viajante nato, encarnando assim um dos mais altos papéis idealizados por Baudelaire, o do viajante cosmopolita), bastaram a Baudelaire para identificar a marca pessoal do artista nas obras de Catlin, a familiaridade com as cenas retratadas pelos paisagistas franceses e com as convenções de realidade que abraçavam, somadas à teoria de Baudelaire em defesa da imaginação e contra o realismo, impedem o poeta de perceber claramente o gênio individual em paisagens como as de Millet e Rousseau. Assim define Baudelaire, em 1859, a escola dos paisagistas modernos:

*Tal é a escola que, hoje e por muito tempo prevaleceu. Confessarei, como todo mundo, que a escola moderna de paisagistas é singularmente forte e hábil; mas neste triunfo e nesta predominância de um gênero inferior, nesse culto tolo da natureza, não depurada, não explicada pela imaginação, vejo um sinal evidente do rebaixamento geral. [...]. Alunos de mestres diversos, pintam todos muito bem, e quase todos esquecem que um local natural tem apenas o valor que o sentimento real do artista nele sabe colocar*<sup>16</sup>.

Os paisagistas modernos, para Baudelaire, preferem copiar simplesmente o que têm diante dos olhos ao invés de exercitar a memória e a imaginação. Théodore Rousseau, hoje reconhecido como um dos maiores paisagistas da École de Barbizon e na época de Baudelaire frequentemente rejeitado pelo júri dos Salões de Paris, é um dos principais exemplos desse tipo de prática indicados pelo poeta. Sob o lema do amor incondicional à natureza Baudelaire acredita ver, na postura de paisagistas como Rousseau, o que chama de “preguiça do espírito”:

*O Sr. Rousseau [...] cai no famoso defeito moderno, que nasce de um amor cego pela natureza, por nada além da natureza; ele toma um simples estudo por uma composição. Um pântano [...] formigando de ervas úmidas [...], um tronco de árvore rugoso [...], um pequeno pedaço de natureza, enfim, torna-se a seus olhos amorosos um quadro*

15

LEAKEY, 1969. p. 78-79.

16

BAUDELAIRE, 1976d, p. 660.

*suficiente e perfeito. Todo o charme que ele sabe colocar nesse farrapo arrancado do planeta não basta sempre para fazer esquecer a ausência de construção*<sup>17</sup>.

O paisagista, para Baudelaire, deve deixar à mostra as marcas de sua intencionalidade, deve selecionar e compor a partir do que vê, deve elaborar uma cena mais do que simplesmente reproduzir, como uma máquina fotográfica, um “pequeno pedaço da natureza”. A crítica à paisagem moderna de Baudelaire é realmente amparada pelo sistema de ideias que advoga: os paisagistas de Barbizon não gozavam de grande prestígio público nem eram bem remunerados por suas obras, e não é, em definitivo, esse o motivo que leva Baudelaire a criticá-los. Baudelaire é capaz tanto de admirar incondicionalmente as obras de um pintor erudito e bem-sucedido como Delacroix quanto as gravuras de um pobre ex-marinheiro, filho de uma cantora de cabaré, como Charles Meryon, desde que atendam o que ele espera de um artista e de uma obra de arte.

É justamente na admiração de Baudelaire por Charles Meryon que iremos nos deter, ora em diante, admiração que tem início em 1858, ano em que o descobre. Meryon, como Catlin, ocupou-se da representação de natureza e povos “selvagens” ou “exóticos”: nos anos em que, como marinheiro, passou na Nova Zelândia, retratou aborígenes e paisagens locais. É provável que Baudelaire em algum momento tenha conhecido essas obras e que elas tenham ajudado a angariar simpatia por esse artista pobre, mas de espírito cosmopolita. Ainda assim, de Meryon as obras que Baudelaire elogia com entusiasmo são as que integram a série *Eaux-fortes sur Paris*, um conjunto de gravuras em metal que mostram a Paris gótica, em vias de desaparecer.<sup>18</sup> Baudelaire, na já mencionada seção sobre paisagem do Salão de 1859, elogia Meryon pela capacidade de apreender visualmente a identidade, a personalidade de Paris:

*Raramente vi representada com maior poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada, os sinos mostrando com o dedo o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas coalizões de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura atualizada, de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas nelas contidos, nenhum dos elementos complexos dos quais é composta a dolorosa e gloriosa decoração da civilização foi esquecido*<sup>19</sup>.

Pensar a cidade como força viva era uma marca de vários dos grandes romances de Balzac. Baudelaire, leitor assíduo do romancista (poucos escritores são tão citados

17

BAUDELAIRE, 1976d, p. 662.

18

Para uma visão geral do conjunto das gravuras de Meryon, cf. DELTEIL, 1907.

19

BAUDELAIRE, 1976d, p. 666-667.

por Baudelaire quanto Balzac), encontra em Meryon um verdadeiro Balzac gráfico, alguém capaz de mostrar simultaneamente todos os “elementos complexos” que formam a Paris histórica da década de 1850, ao mesmo tempo metrópole moderna e cidade medieval. Walter Benjamin, aliás, irá insistir precisamente neste ponto: “Meryon fez brotar a imagem antiga da cidade sem desprezar um paralelepípedo. Era essa visão da coisa à qual Baudelaire continuamente se entregara na idéia da modernidade. Admirava Meryon apaixonadamente”<sup>20</sup>. Benjamin, na ânsia por relacionar Baudelaire e Meryon como arautos da moderna Paris, peca por certo exagero, como quando afirma que “Durante a vida, Meryon praticamente teve Baudelaire como único defensor”<sup>21</sup>. Na realidade o crítico de arte Philippe Burty, amigo próximo de Meryon, como veremos, o defendeu mais apaixonadamente do que Baudelaire, e o acompanhou em seus últimos dias. De todo modo, a aproximação entre Baudelaire e Meryon empreendida por Benjamin já vem sendo ensaiada pela crítica desde pelo menos o início do século XX. Em 1916 William Bradley considera tanto Baudelaire quanto Meryon (que, além do mais, compartilham a coincidência de terem o mesmo prenome e de haverem nascido no mesmo ano) “profundamente pessoais”, com “poderosa imaginação”, dois “*detraqués* modernos” cuja obra é marcada pela “solidez de construção”<sup>22</sup>. Bem mais recentemente Louis e Francis Hislop apontam semelhanças específicas entre ambos no que diz respeito à representação da paisagem urbana:

*De modo muito interessante, o artista e o poeta revelam em suas interpretações da cidade notáveis paralelos e afinidades, apesar do uso de diferentes mídias. Nenhum dos dois criou paisagens objetivas, comuns da cidade. Ao invés disso, ambos ofereceram interpretações muito pessoais determinadas por similaridades em seus gostos, suas experiências, e sua imaginação*<sup>23</sup>.

Ainda que as semelhanças entre as vidas e obras de Baudelaire e Meryon não sejam necessariamente tão agudas quanto o quer a crítica, fato é que ambos encontraram-se diante de uma grande cidade em pleno processo de reformulação de seus espaços e a isso mostraram-se sensíveis. O Barão George Haussmann (1809-1891) em 1853 tornou-se prefeito do Departamento do Sena, mas as reformas na cidade de Paris começaram bem antes disso, apenas em ritmo menos veloz. Já em 1840 P. L. Jacob lamenta as transformações sofridas por um dos pontos de referência da velha Paris, a Pont Neuf:

*Hoje a Pont Neuf, desembaraçada dos cavaletes, dos teatros, dos bancos de ferro e das bancas de mercadorias que obstruíam a via pública se distingue das outras pontes apenas por sua extensão e pelo número de pedestres e de carros que a atravessam a todas as horas*

20

BENJAMIN, 1989, p. 85.

21

Idem, p. 85.

22

Cf. BRADLEY, 1916, p. 17.

23

HYSLOP et al., 1984, p. 196.

*do dia e da noite. [...] Antigamente a Pont Neuf era uma feira perpétua; hoje, é apenas uma ponte pela qual passamos sem nos deter*<sup>24</sup>.

Meryon, que gravou, diga-se de passagem, a Pont Neuf, também lamentava a destruição da velha Paris, consequência necessária da reforma urbana, como se pode ler em uma carta que escreveu a seu pai, em 1853, no comentário sobre o tema de uma de suas gravuras do ano anterior, a Pompe Notre Dame (antiga estação de bombeamento de Paris): “Eu com pena a verei ser destruída (ainda que seu desaparecimento não possa prejudicar o valor de minha gravura) porque é, em meio a uma cidade que, como Paris, se torna cada vez mais regular, uma peça rara e curiosa”<sup>25</sup>.

Retomando a crítica positiva de Baudelaire a Meryon, ainda que não tenha ele sido o único a apoiar as paisagens do gravador, é provável que tenha contribuído, com seus comentários no Salão de 1859, para estabelecer o “tom” de críticas posteriores, como a redigida quatro anos depois por Burty. Assim como para Baudelaire, para Burty, em *Eaux-Fortes sur Paris*, Meryon “[...] expressou com uma clareza toda francesa a poesia íntima e suprema dessa velha Paris à qual coube à nossa geração destruir e desfigurar sem piedade [...]”<sup>26</sup>. Críticos posteriores irão desenvolver de outras formas a intuição inicial de Baudelaire, que elogiava nas paisagens de Meryon a dimensão poética e espiritual. Para Bradley, a cidade de Meryon tinha alma: “Para ele, mais do que para qualquer outro artista que jamais viveu, exceto talvez o romancista russo Dostoievsky, as cidades têm um significado interior, uma alma”<sup>27</sup>. Para Holcomb, por sua vez, Meryon “via Paris como uma entidade historicamente coerente, acrescida de sua percepção ‘gótica’ da realidade urbana em termos de essências morais”<sup>28</sup>. Miller, enfim, a propósito da mais famosa gravura de Meryon, *Le Stryge*, que mostra a gárgula criada por Viollet-Leduc para a restauração de Notre-Dame de Paris, retoma o tema da espiritualidade: “*Le Stryge* introduz Notre-Dame de Paris não apenas como um centro geográfico mas como um símbolo de coesão espiritual na cidade medieval em rápido processo de desaparecimento mostrada nesta e nas pranchas subsequentes”<sup>29</sup>.

Não há registro de que Baudelaire tenha conversado com Catlin, mas com Meryon sabemos que travou relações. Ciente das dificuldades financeiras em que se encontrava Meryon, prontificou-se a ajudá-lo a divulgar e vender suas gravuras. A visita que fez ao gravador foi relatada por Baudelaire na carta que escreveu ao amigo Auguste Poulet Malassis, em 8 de janeiro de 1860. Baudelaire ficou bastante perturbado com o grau de loucura que constatou em Meryon. Enquanto conversavam sobre uma das gravuras de *Eaux-Fortes sur Paris*, exposta no Salão de 1850, *Le petit pont*, Meryon explicou que podia ver nitidamente, na sombra da ponte, o vulto de uma esfinge. Também desagradava a Baudelaire o fato de Meryon começar a acrescentar grupos de pássaros nos céus de algumas de suas gravuras, como demonstra no seguinte trecho da carta, sobre *Le Pont au Change*:

<sup>24</sup> JACOB, 1858, p. 347.

<sup>25</sup> Apud SHEON, 1968, p. 722.

<sup>26</sup> BURTY, 1863a, p. 523.

<sup>27</sup> BRADLEY, 1916, p. 19.

<sup>28</sup> HOLCOMB, 1971-72, p. 154.

<sup>29</sup> MILLER, 1999, p. 10.

*Em uma de suas grandes pranchas, ele substituiu um pequeno balão por uma nuvem de pássaros de proa, e, como o fiz observar que era inverossímil colocar tantas águias em um céu parisiense; ele me respondeu que isso não era desprovido de fundamento, uma vez que essas pessoas (o governo do Imperador) muitas vezes marcavam águias para estudar os presságios [...]»<sup>30</sup>.*

Baudelaire parece ter se incomodado ao ver nos pássaros a invasão da Paris poeticamente interpretada por Meryon nos primeiros estados de suas gravuras por um universo doentio e puramente interior, descolado da cidade real – daí recorrer ao argumento da quebra de verossimilhança<sup>31</sup>. Há um limite, portanto, para a imaginação paisagística do artista defendida por Baudelaire: o artista nas paisagens deve ser capaz de mediar seu olhar poético e as variadas informações sensoriais, topográficas e históricas que apreende no que observa. Usar a realidade exterior puramente como pretexto para alegorias pessoais ou romper de modo radical com sua ordem natural não condiz com a imagem que Baudelaire faz de um paisagista de talento. O mesmo tipo de raciocínio Baudelaire havia anteriormente aplicado ao estudo que fez, em *Quelques caricaturistes français* (1857), sobre Grandville:

*Quando entro na obra de Grandville experimento um certo mal-estar, como em um apartamento em que a desordem estivesse sistematicamente organizada, em que as cornijas estapasfúrdias se apoiassem sobre o assoalho, em que esses quadros se apresentassem deformados pelos procedimentos de ótico, em que os objetos se fizessem obliquamente pelos ângulos, em que os móveis estivessem de pernas para o ar, e em que as gavetas afundassem ao invés de abrir»<sup>32</sup>.*

O caricaturista Grandville impunha sua lógica estritamente pessoal à ordem do mundo, merecendo assim a reprovação de Baudelaire. Críticos posteriores chegaram mesmo a apontar semelhanças entre a iconografia de Grandville e a de Meryon: como Grandville, Meryon encheu o céu de suas paisagens urbanas com balões alegóricos e, depois, com pássaros de mau agouro<sup>33</sup>. Mesmo que Baudelaire não tenha feito diretamente tal associação, é possível a partir de seus escritos constatar a crítica à mesma lógica perturbadora da verossimilhança. Para termos uma ideia da peculiaridade da crítica de Baudelaire, basta lembrar que Philippe Burty não tratou essa questão como problema (quando descreve a gravura *Le Pont au Change*, apenas menciona os diferentes estados, a passagem do céu límpido ao povoado de balões e pássaros, sem se posicionar) e procurou justificar as crescentes distorções feitas por seu amigo nas cenas

30

BAUDELAIRE, 1906, p. 237.

31

Essa ambiguidade de leituras que se apresenta nas gravuras reelaboradas por Meryon no final da vida, momento em que sua enfermidade mental se agrava, é explorada por HAMMEL-HAIDER, 1977, p. 264.

32

BAUDELAIRE, 1976b, p. 558-559.

33

Lois e Francis Hislop não apenas analisam a simbologia dos balões no séc. XIX, também presente em Daumier, Nadar e Verne, por exemplo, como aproximam Grandville e Meryon. Cf. HYSLOP et al., 1984, p. 196-220. p. 207 e p. 220, n. 25.

urbanas de Paris (principalmente as referentes a detalhes arquitetônicos), em termos também partilhados por Baudelaire: “Teríamos mais de uma vez assinalado esse erro, se não fosse completamente voluntário e, em resumo, perfeitamente aceitável. O Sr. Meryon de modo algum tem a pretensão de que suas pranchas tenham a fria exatidão da prova fotográfica”<sup>34</sup>.

Após o fatídico encontro com Meryon, Baudelaire evita novos contatos. Em 1862 publica o texto *Peintres et Aquafortistes*, no qual novamente se refere a Meryon. Seu elogio, no entanto, é o mesmo que já formulara no Salão de 1859, e que toma de empréstimo com poucas reformulações<sup>35</sup>.

É importante frisar que, ainda que aqui tenhamos nos detido mais na análise de Catlin e Meryon, não são eles as únicas possibilidades previstas por Baudelaire no cânone alternativo ou marginal da paisagem que propõe nos parágrafos finais da seção Paisagem de seu Salão de 1859. Para Baudelaire haveria espaço ainda para as paisagens de Delacroix, de “beleza sobrenatural”, e para os desenhos de Victor Hugo, exemplos de “magnífica imaginação” que, na época, circulavam apenas entre os amigos do escritor e que não desestabilizavam a complexa relação entre realidade e imaginação almejada pelo crítico. Para Gautier, outro dos admiradores dos desenhos de Victor Hugo, neles era possível observar “esse olhar que desprende do aspecto natural o aspecto fantástico”<sup>36</sup>.

Baudelaire vai ainda mais longe no parágrafo final de seu texto, ao propor uma alternativa extrema para o que considera a falta de imaginação dos paisagistas realistas de sua época, pois escapa aos meios tradicionais da pintura, do desenho e da gravura, aos quais até então se ativera:

*Desejo ser reconduzido aos dioramas cuja magia brutal e enorme sabe me impor uma útil ilusão. Prefiro contemplar algumas decorações de teatro, em que encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados meus mais estimados sonhos. Essas coisas, por serem falsas, são infinitamente mais próximas do verdadeiro; enquanto que a maior parte de nossos paisagistas são mentirosos, justamente porque deixaram de mentir*<sup>37</sup>.

## REFERÊNCIAS:

BAUDELAIRE, Charles. *Les deux crépuscules*. In: ASSELINEAU, C. et alii. Fontainebleau: *paysages, légendes, souvenirs, fantasies*. Paris: Hachette, 1855. p. 73-80.

BAUDELAIRE, Charles. *Lettres 1841 – 1866*. Paris: Société du Mercure de France, 1906.

BAUDELAIRE, Charles. *Peintres et Aquafortistes*. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976a. p. 737-741. (Bibliothèque de la Pléiade)

BAUDELAIRE, Charles. *Quelques caricaturistes français*. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard,

<sup>34</sup> BURTY, 1863b, p. 79.

<sup>35</sup> Cf. BAUDELAIRE, 1976a, p. 741. Este texto fora originalmente publicado em *Le Boulevard*, 14 set. 1862.

<sup>36</sup> GAUTIER, 1903, p. 245. Para outro elogio contemporâneo aos desenhos de Victor Hugo, cf. BURTY, 1877, p. 311-332.

<sup>37</sup> BAUDELAIRE, 1976d, p. 668.

1976b. p. 544-563. (Bibliothèque de la Pléiade)

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1846: De Quelques Coloristes*. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976c. p. 446-455. (Bibliothèque de la Pléiade)

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859: Le Paysage*. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976d. p. 660- 668. (Bibliothèque de la Pléiade)

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859: Religion, Histoire, Fantasia*. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976e. p. 628- 654. (Bibliothèque de la Pléiade)

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III)

BRADLEY, William Aspenwall. *Meryon and Baudelaire*. In: \_\_\_\_\_. *French Etchers of the Second Empire*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1916. p. 3-17.

BROOKNER, Anita. *Art historians and art critics – VII: Charles Baudelaire*. *The Burlington Magazine*, v. 106, n. 735, p. 269-279, jun. 1964.

BURTY, Phillipe. *Les dessins de Victor Hugo*. In: \_\_\_\_\_. *Maitres et Petits Maitres*. Paris: G. Charpentier Éditeur, 1877, p. 311-332.

BURTY, Phillipe. *L'Œuvre de M. Charles Meryon I*. *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'art et de la curiosité*, livr. 84, t. XIV, p. 519-533, 1<sup>o</sup> Juin 1863a.

BURTY, Phillipe. *L'Œuvre de M. Charles Meryon II*. *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'art et de la curiosité*, livr. 85, t. XV, p. 75-88, 1<sup>o</sup> Juil. 1863b.

*Catlin's Exhibition*. *The Living Age*, v. 30, n. 384, p. 614, 27 Sept. 1851.

CATLIN, George. *A descriptive catalogue of Catlin's Indian Collection, containing portraits, landscapes, costumes and representations of the manners and customs of the North American Indians*. London: Published by the Author, 1848.

CATLIN, George. *Adventures of the Ojibbeway and Ioway Indians in England, France and Belgium; being notes of eight years travels and residence in Europe with his North America Indian collection*. V. II. 3. ed. London: Published by the Author, 1852.

CATLIN, George. *Indians in Europe*. *The Living Age*, v. 9, n. 99, p. 45, April 4 1846.

CATLIN, G. *Synopsis of the Author's roamings in gathering the paintings enumerated in his catalogue*. In: \_\_\_\_\_. *Catlin's Indian Cartoons*. S.L.: Ed. do autor. s/d. p. 1-4.

DELTEIL, Loys. *Le Peintre-Graveur Illustré (XIXe au XXe siècle)*. Tome second: Charles Meryon. Paris: Chez l'Auteur, 1907.

FABRE, Daniel. *L'effet Catlin*. *Gradhiva: Revue d'Anthropologie et Muséologie*, n. 3, *Du Far West au Louvre: le musée indien de George Catlin*, p. 55-75, 2006.

GAUTIER, Théophile. *Dessins de Victor Hugo [décembre 1862]*. In: \_\_\_\_\_. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1903. p. 243-254.

GAUTIER, Théophile. *The life and intimate memoirs of Charles Baudelaire*. In: \_\_\_\_\_. *Baudelaire: his life*. London: Greening & Co., 1915. p. 1-92.

JACOB, P. L. *Physiologie du Pont Neuf*. In: \_\_\_\_\_. *Curiosités de l'histoire du Vieux Paris*. Paris: A. Delahays, 1858. p. 337-347.

HAMMEL-HAIDER, Gabriele. *Bemerkungen zu Meryons Stadtlandschaften*. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 Bd., H. ¾, p. 245-264, 1977.

HOLCOMB, Adele M. *Le Stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Meryon's Symbolism*. *Art Journal*, v. 31, n. 2, p. 151-157, Winter 1971-72.

HYSLOP, Lois Boe; HYSLOP, Francis E. *Baudelaire and Meryon: painters of the urban landscape*. Symposium, v. 38, 1984. p. 196-220.

LEAKEY, F. W. *Baudelaire and Nature*. Manchester (UK): Manchester University Press, 1969.

MILLER, Asher Ethan. *Autobiography and Apes in Meryon's 'Eaux-Fortes sur Paris'*. *The Burlington Magazine*, v. 141, n. 1150, p. 4-11, Jan. 1999.

PILCHEK, J. (*Agent for Upper Missouri Indians*). *Apud Catlin's Indian Collection*. In: CATLIN, G. *Catlin's Indian Cartoons*. S/L.: Ed. do Autor, s/d. p. 3.

SHEON, Aaron. *Charles Meryon in Paris*. *The Burlington Magazine*, v. 110, n. 789, p. 721-722, Dec. 1968.



DANIELA KERN

Doutora em Letras pela PUCRS, Pesquisadora PRODOC/CAPEs e Professora Colaboradora do PPGAV/UFRGS. É tradutora dos livros *A distinção*, de Pierre Bourdieu, e *O mercado da arte*, de Raymonde Moulin.