

BAUDELAIRE E RUSKIN: OS DOIS CAMINHOS DA MODERNIDADEDaniela Pinheiro Machado Kern¹

Dois dos maiores críticos de arte do século XIX, John Ruskin (1819-1900) e Charles Baudelaire (1821-1867), são perfeitos contemporâneos. Não deixa de ser curioso que Baudelaire, tão atento ao que se publicava na Inglaterra, não mencione uma única vez Ruskin (ainda que, por outro lado, mais de uma vez tenha manifestado sua admiração pela obra dos pré-rafaelitas). Ruskin também não menciona Baudelaire em seus extensos escritos sobre arte (lembramos que a edição mais respeitada de sua obra, empreendida a partir de 1903 por E. T. Cook e Alexander Wedderburn, conta com 39 volumes). Ainda assim, a aproximação entre Ruskin e Baudelaire, sem grande tradição na crítica, foi efetuada nos anos sessenta por George Landaw (cf. LANDAW, 1968: 295-308) a quem interessa pontos gerais de contato entre ambos no pensamento sobre arte (o fato de admirarem grandes coloristas, Turner no caso de Ruskin e Delacroix no de Baudelaire, o fato de conceituarem o sublime, de verem com preocupação o avanço da indústria, etc.).

Nossa intenção aqui é bem diversa daquela do artigo de Landaw, pois iremos abordar especificamente o pensamento de Baudelaire e Ruskin sobre a constituição da paisagem urbana moderna e também sobre a pintura de paisagem. Será levada em consideração a grande diferença de formação que apresentam – enquanto Baudelaire, filho de artista, desde cedo convivia com obras de arte, com o ambiente em que eram criadas e com as pessoas que as criavam, Ruskin, excelente desenhista, desde cedo viajou pelo mundo, junto a seus pais, munido de material de desenho e pintura, observando tanto a arquitetura e as obras de arte dos locais visitados como, com especial entusiasmo, os cenários naturais. Será considerada também a diferença entre ambos na intensidade e tipo de interesse e na profundidade de conhecimento sobre o tema da paisagem. Baudelaire começou a escrever sobre paisagem em 1845, uma necessidade imposta ao jovem crítico de arte pela própria estrutura seguida pelo Salão de Paris. Se no tempo de Diderot (salões de 1769, 1771 e 1775) o Salão dividia-se basicamente entre os grandes gêneros *Pintura* e *Escultura*, em 1845 a especialização é maior: a *Pintura* divide-se em *Quadros históricos*, *Retratos* e *Paisagens*, e além da *Escultura* há um gênero novo, *Desenhos e Gravuras* (o que demonstra que a reivindicação de maior valorização da gravura, feita por Louis-Sébastien Mercier, contemporâneo de Diderot, no romance futurista *L'an 2440*, acabou por ser atendida – cf. MERCIER, 1772). Baudelaire continuará a comentar as seções de paisagem nos Salões posteriores (1846 e 1859), e, além disso, em vários outros textos irá se manifestar sobre as alterações tanto no cenário quanto na população urbana em decorrência da modernização industrial. O caminho de Ruskin é bem outro. Se Baudelaire, em 1855, chegou a escrever "sou incapaz de me enternecer pelos vegetais [...]. Jamais acreditaria que a alma de Deus habita nas plantas [...]" (BAUDELAIRE, 1855: 73), Ruskin, um fervoroso admirador da natureza (das plantas, inclusive, ainda que preferisse pedras), com apenas quinze anos já colaborava para o periódico londrino *Magazine of Natural History* com artigos como *Facts and considerations on the strata of Mont Blanc, and on some instances of twisted strata observable in Switzerland* (Cf. RUSKIN, 1834: 644-645). Geólogo amador e com recursos que lhe permitiram visitar muito cedo as grandes coleções europeias de arte, Ruskin tinha bagagem suficiente para se propor, aos 24 anos, a elaboração de uma obra como *Modern Painters* (1843), um tratado sem equivalente sobre a arte da pintura de paisagem, uma defesa da modernidade da pintura de paisagem de William Turner que busca argumentos tanto na

¹ UFRGS, Doutora em Letras (PUCRS), PRODOC/CAPES.

história da pintura de paisagem quando na ciência (sobretudo geologia e meteorologia). Ruskin assumirá a paisagem como grande tema em toda a sua carreira, não apenas o gênero pintura de paisagem, mas também a paisagem urbana e os perigos por ela sofridos com a crença moderna no progresso.

Passemos agora a um comentário sobre textos relevantes, respectivamente, de Baudelaire e Ruskin, para a discussão da paisagem moderna. De Baudelaire, contemplando o gênero pintura de paisagem, lembremos dos segmentos dedicados à paisagem nas críticas aos Salões de 1845, 1846 e 1859, em que mantém constante a admiração pelos paisagistas líricos ou imaginativos e a rejeição aos paisagistas que se atêm ao que considera mera reprodução objetiva da realidade (há ainda o já citado *Dois crepúsculos*, escrito em 1855 para a antologia *Fontainebleau*, em que Baudelaire ironiza o então forte grupo de amantes da natureza que despontava na literatura e nas artes, e que será ironizado por seu amigo realista, Champfleury, no livro *Les amis de la nature*, na mesma década). Como textos que dão conta da paisagem urbana moderna convém destacar *Método de crítica. Da ideia moderna do progresso aplicada às Belas Artes. Deslocamento da vitalidade*, de 1855, por apresentar as reflexões de Baudelaire diante da Exposição Universal de Paris de 1855, uma das claras exibições do poderio industrial da França e uma experiência de convívio urbano inédita, devido à grande variedade de representantes de todo o mundo – simbolizados por Baudelaire e por seus contemporâneos pela figura do chinês; *Pintores e Aquafortistas*, de 1859, pela eleição de Charles Meryon como o melhor recriador e "conservador" do cenário urbano da antiga Paris, cujas gravuras são uma forma de preservar o que está sendo destruído por profundas reformas, e *O pintor da vida moderna*, de 1863, pela eleição de Constantin Guys como aquele que com mais habilidade capta a movimentação da vida moderna nas grandes cidades – uma escolha que faz muito sentido quando se conhece o estilo de ilustração que tematizava a vida urbana presente em obras de vanguarda como *Le diable à Paris*, publicado na década de 1840.

Já o pensamento de John Ruskin relativo à pintura de paisagem já se encontra bastante amadurecido em sua obra de juventude, *Modern Painters*. Dentro desta obra destacamos alguns subcapítulos, como *J. M. F. Turner. Força do sentimento nacional em todos os grandes pintores* (1843), em que introduz aquele que motivou sua obra, Turner, o responsável pela substituição do "espaço limitado e das formas definidas das antigas paisagens pela quantidade e mistério das vastas cenas da terra" (RUSKIN, 1903a: 246). Outro subcapítulo que merece lembrança é *Sobre a novidade da paisagem* (1845), em que Ruskin recorre mesmo à figura de um observador desinformado para dramatizar o impacto que as novidades modernas introduzidas na pintura de paisagem podem causar:

Assim preparado, e assim despreparado, ele ficaria, na medida em que suas ideias começassem a se arranjar, em primeiro lugar impressionado pelo número de pinturas a representar montanhas azuis, claros lagos e castelos ou catedrais em ruínas, e diria a si mesmo: "Há algo estranho no espírito dessas pessoas modernas! Ninguém jamais se importou com montanhas azuis antes, ou tentou pintar rochas quebradas de velhas paredes" (RUSKIN, 1903c: 193).²

O último subcapítulo de *Modern painters* que aqui comentaremos é *Da paisagem moderna* (1845): nele Ruskin não apenas procura definir características temáticas da paisagem moderna (a observação acurada de nuvens, por exemplo) como esboça um

² Todas as citações de textos que nas **Referências Bibliográficas** se encontram em língua estrangeira (inglês ou francês) são de minha autoria.

retrato pessimista do homem surgido nas modernas sociedades, que se caracterizaria pelo apego "aos princípios inferiores e evanescentes do modernismo, com sua irresponsabilidade, impaciência, ou infidelidade" (RUSKIN, 1903b: 327). Tendo em vista a vasta reflexão de Ruskin sobre a paisagem urbana, podemos considerar como uma boa introdução a ela o texto *A abertura do Palácio de Cristal considerada em algumas de suas relações com o futuro da arte* (RUSKIN, 1903d), em que o crítico, tomando como mote a transferência do Palácio de Cristal para Sydenham, onde seria transformado em museu, critica o descaso moderno pela arquitetura do passado, e critica ainda, de forma nem tão velada, as restaurações "imaginativas" dos monumentos franceses, lideradas por Viollet-Le-Duc.

Convém salientar que os textos até agora destacados foram escritos entre as décadas de 1840 e 1850 (à exceção de *O pintor da vida moderna* [1863], de Baudelaire), período em que as muitas mudanças que ocorrem no cenário urbano de grandes capitais européias como Paris e Londres começam a ser discutidas publicamente com maior intensidade. A revolução de 1848 foi um dos principais motivos para as mudanças no planejamento urbano de Paris, fato bastante explorado por Walter Benjamin; também em 1848 o Príncipe Albert anuncia a Grande Exposição Universal que terá lugar em Londres, em 1851, e em 1855 Paris revida com outra Grande Exposição, esta a primeira a contar com um palácio dedicado exclusivamente às artes.

Nessas mesmas décadas a pintura de paisagem ganha cada vez mais adeptos; em Paris vários paisagistas (sejam eles "realistas" ou "Buveurs d'Eau", isto é, simpatizantes do grupo que defendia a arte pela arte) são repetidamente recusados no Salão, e a tensão causada pelas recusas irá se fazer sentir na forte repercussão do *Salon des Refusés*, de 1863.

É nesse contexto de profundas transformações no cenário urbano e nos cânones artísticos que Baudelaire escreve sobre arte. Cabe aqui abrir um parêntese. Poucas vezes os textos de Baudelaire sobre arte, por exemplo, são publicados acompanhados de obras dos artistas a que ele se refere. O texto que se tornou referência por assumir esse formato é *Baudelaire Critique d'Art* (1969), de Pierre Castex. As imagens são colocadas ao final do livro, em preto e branco, ao lado de um comentário selecionado de Baudelaire. "Ver" obras de artistas a que Baudelaire se refere faz muita diferença, ainda mais quando uma determinada tradição historiográfica modernista procurou repetidas vezes entender um texto tal qual *O Pintor da vida moderna* como precursor da proposta impressionista (como se o real pintor da vida moderna fosse Manet, e não Constantin Guys – Pierre Castex, por exemplo, opta mesmo por concluir seu livro com a seguinte imagem: as últimas palavras que Baudelaire teria pronunciado antes de ser completamente tomado pela afasia, em 1866, teriam sido: "Manet, Manet, Manet" – cf. CASTEX, 1969: 77). Muitos dos artistas analisados por Baudelaire não gozam de amplo prestígio nos dias de hoje, sendo, portanto, menos conhecidos do grande público, o que dificulta a compreensão do contexto de vários dos juízos emitidos pelo crítico francês. Olhar as obras comentadas permite, entretanto, constatar a coerência crítica de Baudelaire no que se refere à paisagem – vejamos o exemplo do Salão de 1859. Ali Baudelaire critica aqueles paisagistas que julga demasiado presos a uma concepção estreita de realidade: Millet e seus camponeses, o gado de Troyon (que muito sucesso fazia na época – o problema, vale destacar, não é a temática "gado", mas a maneira de representá-lo – tanto que as obras de Rosa Bonheur, de mesma temática, eram admiradas por Baudelaire), e a vegetação de Théodore Rousseau (da École de Barbizon Baudelaire costumava poupar principalmente Corot). Podemos ver, a seguir, obras desses três artistas, em sequência:



Des glaneuses ou Les glaneuses, 1857
Jean-François Millet
Paris: Musée d'Orsay



Le retour à la ferme, antes de 1859
Constant Troyon
Paris: Musée d'Orsay



La passerelle, 1855
Théodore Rousseau
Paris: Musée d'Orsay

No último parágrafo de seu comentário sobre paisagem no Salão de 1859, Baudelaire propõe um cânone alternativo de paisagistas que, segundo ele, ainda que não brilhem nos Salões pelos mais variados motivos, recorrem à imaginação para elaborar as paisagens, rendendo a estas últimas, assim, o reconhecimento do que realmente são, construções humanas.

A seguir, como forma de encerrar essa breve apresentação, que procurou apontar alguns caminhos através dos quais podemos entender a paisagem moderna delineada nas obras de Baudelaire e Ruskin, selecionei quatro das paisagens imaginativas tão admiradas por Baudelaire, que contrastam claramente com as de convenção "realista" vistas anteriormente: uma planície americana, ocupada pelos índios retratados por George Catlin em sua *Indian Gallery* (exibida com sucesso em Paris em 1845 e vista na ocasião por Baudelaire e por seus amigos), uma das gravuras sobre a cidade de Paris criadas por Charles Meryon, considerado pelos amantes da gravura contemporâneos de Baudelaire como o Rembrandt do século XIX; um esboço de paisagem feito por Delacroix durante sua viagem de juventude à Inglaterra, e um dos conhecidos e elogiados nanquins do poeta e romancista Victor Hugo (todos tendo em comum, conforme Baudelaire, uma visão imaginativa da paisagem moderna, em contraste, ainda segundo o crítico, com o "realismo" da École de Barbizon). A tendência romântica da evasão se insinua tanto em Baudelaire, com o seu culto ao olhar cosmopolita e à paisagem estrangeira, quanto em Ruskin, com sua desconfiança com relação aos novos modos de realização arquitetônica representados pelo Palácio de Cristal e com seu respeito pelo legado artístico medieval. As modernas alterações na paisagem e no modo de concebê-la repercutem, assim, em ambos os críticos: mais do

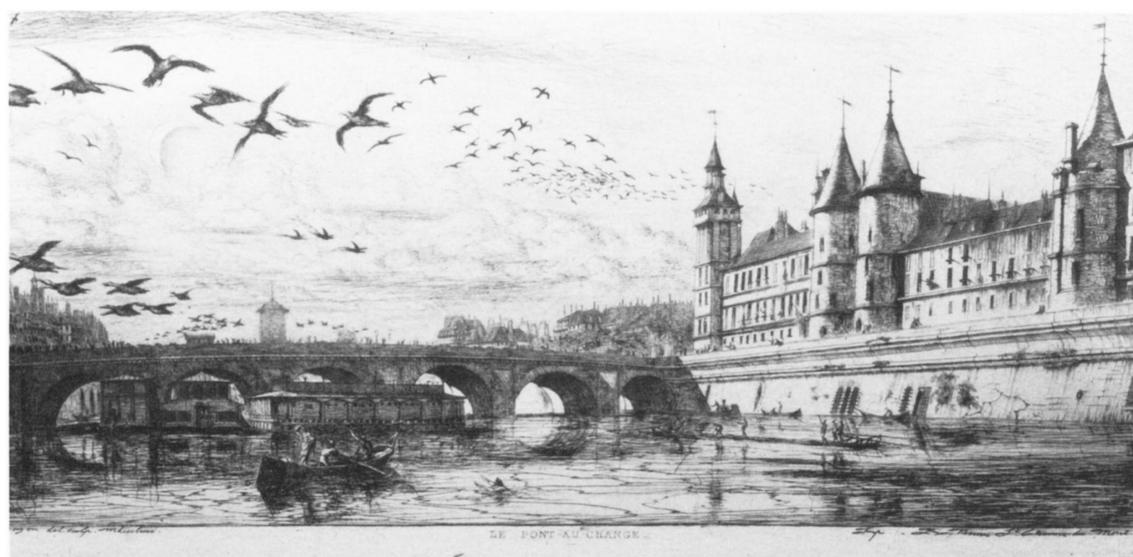
que aplaudi-las, para elas tanto Baudelaire quanto Ruskin procuram, na história, na imaginação ou em terras distantes, válvulas de escape.



Mouth of the Platte River

George Catlin, 1832

Washington: Smithsonian American Art Museum, Catlin Indian Paintings Collection



Le Pont-au-Change, Paris, 1854 (gravura, décimo estado)

Charles Meryon

New York: New York Public Library



Paysage de la campagne anglaise avec trois arbres et une clôture; maio-agosto 1825

Eugène Delacroix

Paris: Musée du Louvre



Vianden au clair de lune, s.d.

Victor Hugo

Paris: Musée Victor Hugo

Referências Bibliográficas:

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

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

LANDAW, George P. Ruskin and Baudelaire on Art and Artist. *University of Toronto Quarterly*, 37, p. 295-308, 1968.

MERCIER, Louis Sébastien. *L'an deux mille quatre cent quarante*. Rêve s'il en fut jamais. Londres: 1772.

RUSKIN, John. Facts and considerations on the strata of Mont Blanc, and on some instances of twisted strata observable in Switzerland. *Magazine of Natural History*, v. vii, p. 644-645, Dec. 1834.

RUSKIN, John. J. M. F. Turner. Force of national feeling in all great painters. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin* v. 3: Modern Painters v. 1. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903a. p. 229-258.

RUSKIN, John. Of Modern landscape. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin* v. 5: Modern Painters v. 3. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903b. p. 317-387.

RUSKIN, John. Of the Novelty of landscape. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin* v. 5: Modern Painters v. 3. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903c. p. 192-200.

RUSKIN, John. The opening of the Crystal Palace, considered in some of its relations to the prospects of Art [1854]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin* v. 12: Letters on Architecture and Painting (Edinburgh, 1853) with others papers (1844-1854). London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903d. p. 417-432.