

Gonzaga Duque



GRAVES & FRÍVOLOS
(por assuntos de arte)

Esta é uma coletânea de artigos publicados na revista *Kosmos* e reunidos em livro pelo próprio autor — o crítico de artes plásticas e ficcionista Gonzaga Duque.

Sua reedição hoje tem o interesse de mostrar a linguagem e a reflexão de um escritor da virada do século, figura importante do movimento simbolista brasileiro.

Autor dos contos reunidos em *Horto de mágoas*, Gonzaga Duque incurSIONOU também pela história do país, publicando *Revoluções brasileiras*, um resumo “das sangrentas guerras pela posse do governo do povo pelo povo”, que começa narrando o que foi o Quilombo dos Palmares.

No romance *Mocidade morta*, no diário e nos outros dois livros de crítica de arte — *A arte brasileira e Contemporâneos*, insiste na libertação da arte dos moldes acadêmicos.

A atuação de Gonzaga Duque na revista *Kosmos*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1904 e 1909, marcou-se pelos mesmos valores que defendeu em todos os seus livros, quer de crítica, quer de ficção — a importância da arte enquanto espaço de busca de movimentos sutis, quase despercebidos, no sentido da elaboração de uma cultura que privilegie a liberdade e o pensamento.

GONZAGA DUQUE

Graves & Frívolos

(POR ASSUNTOS DE ARTE)

Prefácio e preparo da edição por Vera Lins

Fundação Casa de Rui Barbosa

SETTE LETRAS

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente

Mario Brockman Machado

Diretora Executiva

Rosa Maria Barboza de Araújo

Diretor de Administração

Orlando de Souza Cadengue

Diretora do Centro de Memória e Documentação

Magaly Cabral

Diretor do Centro de Pesquisa

José Almino de Alencar e Silva Neto

Chefe do Setor de Filologia

Adriano da Gama Kury

Revisão de provas:

Ivette Sanches do Couto

Editoração eletrônica:

Victoria Rabello Telles Ribeiro

Produção gráfica:

Flavio Estrella

Capa:

Copacabana – quadro de Facchinetti

óleo s/ tela, 1872

ISBN 85-7388-026-0

ESTE TRABALHO É RESULTADO DE UMA PESQUISA
NA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA
COM FINANCIAMENTO DO CNPQ

1997

Livraria Sette Letras Ltda.

Rua Maria Angélica 171, loja 102

Jardim Botânico – Rio de Janeiro – RJ

CEP 22470-200 – Tel. / Fax (021) 537-2414

Sumário

Por transformações no Rio: a cidade sonhada (Vera Lins)	7
I A ironia de Rops	21
II As mulheres de Puvis	27
III Exposição Teixeira Lopes	35
IV Exposição Malhoa	41
V Nicolau Facchinetti	47
VI Castagneto	53
VII Imagistas nefelibatas	g59
VIII Três imagens de Wagner	65
IX Quadro antigo	71
X Princeses e Pierrôs	77
XI Remodelação do mobiliário	83
XII A Estética das praias	91
<i>Notas</i>	104
<i>Carta de Nestor Vitor</i>	107
<i>Sobre o autor</i>	109

Por transformações no Rio: a cidade sonhada

Que o leitor não se escandalize com
essa gravidade no frívolo, que se lembre
que há uma grandeza em todas as
loucuras, uma força em todos os excessos.

Baudelaire¹

Em 1910, Gonzaga Duque reúne, em *Graves e frívolos*, alguns de seus artigos escritos na revista *Kosmos*, a partir de 1904. Crítico de artes plásticas e ficcionista, foi fundador do primeiro grupo simbolista carioca em torno da revista *Folha Popular*, em 1889, e autor tanto de *A arte brasileira*, primeira revisão crítica da arte no país, como do romance *Mocidade morta*, a parte mais conhecida de sua obra.

Neste livro, com uma sensibilidade cosmopolita, faz a apologia de uma estética *art nouveau*, que é parte integrante de um movimento mais largo, o simbolismo. Como *Jugendstil*, na Alemanha, ou *modern style*, na Inglaterra, foi um desenvolvimento das idéias de Ruskin, por Wiliam Morris, e o simbolismo tornado social. Os arabescos, liberados das telas, recobrem todos os utensílios e a paisagem da cidade. O ornamento (folhas, flores, lianas) invade fachadas, móveis, tecidos. Em Munique, o *Jugendstil* é lançado pelos secessionistas, nas revistas *Jugend* e *Simplicissimus*. A Secessão de Munique acontece, em 1892, com os pintores Franz von Stuck, Trübner e Fritz von Uhde, que se separam da pintura que se fazia. Franz von Stuck vai ser professor de Klee, Kandinsky e do brasileiro Helios Seelinger. O Palácio de Cristal, de Munique, e o Elvira Studio, de August Endell, são construídos em 1897 e, ainda no mesmo ano, é criada em Viena a Secessão austríaca, que publica a revista *Ver Sacrum*. Em 1899, o Grão-Duque de Hesse criou, em Darmstad, uma colônia *art nouveau* com artistas de toda a Europa.

Não há separações entre simbolismo e *art nouveau*, mas uma mesma vontade de espiritualizar o moderno — insuflar vida, imaginação, espírito às produções “da serralheria Krupp”. O *art nouveau* é utópico como a Bauhaus. Pretende uma humanização da natureza e uma renaturalização do homem, uma outra cultura. Parte da insatisfação decadentista e se volta à sociedade para recriá-la. Se fracassa em mudar a totalidade, cria espaços exemplares de transformações possíveis, como o Parque Güell, de Gaudi, em Barcelona.

Os secessionistas são uma forma diferente de vanguarda. Configuram o que pode se chamar de uma vanguarda epimetéica², desencantados com o presente, diferentes de uma outra, como os futuristas, que, prometéticos, explodem o que lhes antecedeu. São dissidentes, não querem romper totalmente com o passado.

Peter Selz diz que o *Jugendstil* ou *art nouveau* foi caracterizado por uma série de ambigüidades: uma tentativa consciente de quebrar com a tradição, mas a inabilidade de fazê-lo completamente, como evidenciado pelo empréstimo ao rococó, à gravura japonesa, assim como pela aderência à tradição de William Morris. O *Jugendstil* vai ser a fonte maior do expressionismo:

Simbolismo, *Jugendstil* e expressionismo partilham sobretudo sua ênfase na forma e suas potencialidades evocativas, tanto na expressão do artista quanto na resposta do espectador. Frequentemente onde o simbolismo apenas sugere, o expressionismo exagera.³

Aqui, o paradoxo já está no título que junta graves e frívolos. A gravidade da crítica, para Gonzaga Duque — doutoral e encasacada, porque feita por “cientistas casmurros e positivistas ferozes”, que privilegiavam a alegoria histórica e solene, não é isso que pretende. Junta-se à frivolidade dos que estão do lado da arte, da ficção, do símbolo que é depuração da idéia, conhecimento.

A acusação de nefelibatas, habitantes das nuvens, dada a esses escritores e artistas boêmios é reveladora. Na pintura, mais que a arte de sugestão de um Whistler, as nuvens marcam o desgaste do sistema clássico de representação⁴. Uma nuvem pintada

é semelhante a um sonho, i.é, a nada: é onde o olho se perde. O elemento aéreo vai contra a perspectiva. A nuvem como o não dizível, no entanto, não cessa de trabalhar o sistema. O vazio é recalcado pela perspectiva clássica como o infinito, a possibilidade infinita da imaginação. Os arabescos *art nouveau* são suporte para o sonho, para a imaginação livre. Frívolos, os que andam nas nuvens quebram com as cadeias da representação, arriscam outros espaços. Contra a racionalidade pragmática, exploram o ainda não-consciente, espaço da utopia.

Já Pascal afirmava que o silêncio dos espaços infinitos o amedrontava. Em *O território do vazio*, Alain Corbin⁵ faz uma história da praia no ocidente, i. é da relação com o vazio, da emergência do desejo de beira-mar. A época clássica ignora o encanto das praias, a emoção do banhista que enfrenta as ondas. O mar é o território do medo, povoado por monstros, e só depois de cientificamente controlado como parte de uma arquitetura divina possibilita uma convivência harmoniosa, do século XVIII em diante. No romantismo, na perspectiva do sublime, a beira-mar se torna um lugar de descoberta de si. Apenas no século XIX ainda sob funções terapêuticas a praia vai ser apropriada. Abolem-se os recortes da época clássica quando águas, terra e céu são colocados em ressonância. A praia se torna teatro do vazio, ponto de articulação entre mar, céu e terra.

Se, melancólico, Gonzaga Duque lamenta, em “Quadro antigo”, a destruição do Alcazar Lyrique pelo “Hausmann brasileiro” (o prefeito Pereira Passos), em outro artigo, “A estética das praias”, pede imaginação — transformar Copacabana de um areal acanhado, num balneário de luxo. É um artigo que saíra em *Pierrot*, revista fundada por ele, agora ampliado, retomado mais de dez anos depois. Repete a frase — como são belas as nossas praias — e, paradoxalmente, vai mostrando como nos descuidamos delas, enquanto paisagem, i.e., possibilidade de apropriação desse território, por falta de liberdade, por hábitos tacanhos de uma moral hipócrita. Gonzaga Duque mostra a falsa moral que cobre as mulheres com pesadas roupas pretas de banho e descobre seus colos nos bailes. Faz uma apologia do corpo nu e livre, contra o temor à liberdade.

Numa cidade em que a companhia *City Improvements* destrói teatros e hotéis, como o Alcazar Lyrique, e o Hotel Frères Provençaux, apagando imagens de um momento e de uma geração, acusa o utilitarismo português de nossas raízes. Pede uma leveza ou frivolidade que leve em conta a espiritualidade, a arte, o luxo, o prazer, a sensualidade que, escondida atrás de panos pretos, está na própria natureza dos trópicos.

Investe contra a situação da cidade: as demolições, o abandono e o mundanismo. A rua do Ouvidor tornou-se “um corredor de mexericos, que por seu desleixo parece dependência de uma oficina de roupas feitas e por seu singular aspecto arquitetural lembra uma rua do Cairo com pretensões européias”.⁶

E sonha com uma cidade ideal. Em todo o livro está presente uma cidade imaginada, utopia em que o europeu entra como o artista que possibilita a imaginação alçar vôo. Gonzaga Duque aposta numa latinidade revelada e criada pelas imagens desses artistas, numa conjugação fecundadora. Contra o ímpeto destrutivo e a moral hipócrita opõe a imaginação de artistas como Félicien Rops, Puvis de Chavannes, ambos simbolistas, um belga, o outro, francês e os portugueses e italianos, pintando ou expondo no Brasil: Teixeira Lopes, Malhoa, Facchinetti e Castagneto, naquela época meio malgrado, rebelde contra a convenção e a injustiça, que, ironicamente, é, no entanto, o mais conhecido hoje.

Os portugueses e italianos que enriquecem no Brasil pouco influem no desenvolvimento das artes:

O português milionário quando não tem a sordidez dos que, noutros tempos, se transformavam em tipos populares com alcunhas sarcásticas, retorna à pátria ou carrega com a família para Paris, Londres, se não fica num palacete do Porto e de quando em quando vem sozinho aos brasis inspecionar d’olho os seus negócios.⁷

A estes, opõe os artistas que vivem ou expõem aqui, portugueses e italianos, na maioria paisagistas, que, pela imaginação, recriam a natureza. Em Malhoa, português, elogia a precisão do naturalismo de suas imagens do campo e emprega o verbo “kodackizar”, com uma ambigüidade própria do *art nouveau*. Ao exaltar as cenas de vida rústica, lembrando um conto seu de *Horto*

de Mágoas ("Ruínas"), Gonzaga Duque reatualiza um elemento utópico de Ruskin, uma denúncia da industrialização, que vai engolindo e apagando o campo, tornando obsoletas certas formas de vida e de arte. E, ao mesmo tempo, traz a máquina, de forma positiva, a "kodack", que possibilita a criação de imagens.

Faz uma história da pintura de paisagem no Brasil, que começou com o Barão de Taunay. Como conta em *A arte brasileira*, o pai de Emílio Taunay, Nicolau Taunay, que veio com a Missão Francesa, lhe entregou a cadeira de professor de paisagem da Academia, de onde depois foi diretor. Mas, segundo Gonzaga Duque, "o estudo das obras do Barão de Taunay não nos dá a conhecer uma inteligência acima do vulgar..." Já Facchinetti ganha simpatia de burgueses provincianos, mas não se ilude com o sucesso fácil. Criou uma escola paralela à do alemão Grimm (que formou Parreiras, Vasquez e França Junior). Além da intensidade colorida de seus panoramas, Gonzaga Duque elogia em Facchinetti a "tenacidade no querer, a constância do desejo, o amor à profissão". Em Castagneto vê um artista rebelado, um Pierrô que ri, boêmio, de produção vertiginosa, mas fácil, embora livre, na "completa liberdade de sua vontade". Além dele, cita, como pintores de marinhas, Eduardo de Martino, Gustavo James, Emílio Rouède. Em *A arte brasileira* Gonzaga Duque diz que Castagneto é "um original", que naquele tempo não tínhamos quem excedesse a ele.

Trazer imaginação, espírito, arte para essa paisagem, não a gravidade da caturrice ou dos interesses utilitários ou da falsa moral, que encobre as mulheres com panos pretos em banhos terapêuticos, mas o erotismo do ornamento *art nouveau*, estaria de acordo com nossa sensibilidade, porque na verdade, somos mestiços, bem diferentes dos portugueses. No entanto, Gonzaga Duque procura uma espiritualidade portuguesa, que vê em artistas como Malhoa. Parece que a intenção é buscar a imaginação desses povos latinos que são nossas raízes, o que possibilitaria uma modernidade outra pela metamorfose através da arte, do luxo, da sofisticação, da sensualidade, do que se considera frivolidade em oposição à caturrice, à rusticidade do circunspecto e grave. Traz aproximações que podem ser criadoras, iniciando com o belga Rops

(1833-1898) e o francês Puvis (1824-1898). Gonzaga Duque gosta do paradoxo e da ironia que vê em Rops, que se aproxima de Baudelaire pelo satanismo. Para Schlegel, o verdadeiro irônico se liberta da natureza; a ironia é a forma do paradoxo.⁸ Rops ilustrou *Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly. Neste artigo, o autor se refere a Gustave Doré, gravador e ilustrador, cujo grafismo nervoso revela uma fantasia delirante, um lirismo romântico e visionário e sobre quem Gonzaga Duque escreve em *Kosmos* (ano 5, nº 12, dezembro de 1908).

Outra referência é Huysmans. *Graves e frívolos* foi comparado a *Certains*, seu livro de 1889. Citado no primeiro artigo, Joris Karl Huysmans (1848 / 1907) é tanto o autor de romances como *Là-bas*, *En route* e do mais conhecido hoje *À Rebours* (*Às Avessas*), como o crítico de artes plásticas que promove pintores simbolistas como Gustave Moreau, Odilon Redon e Rops, entre outros. Publicou também *L'Art moderne*, em 1883.

Sobre Puvis de Chavannes as opiniões divergem. Féneon, crítico de origem simbolista, que defende o pós-impressionismo, aprecia sua obra, segundo ele “hermética e simbólica, inteligível apenas pelos pensadores e executada num estilo soberbamente simplista que retoma a tradição dos grandes primitivos”⁹. Já Gauguin afirmava que Puvis explica sua idéia mas não a pinta. Suas obras fazem maior apelo à eloquência, mas prepararam o olhar para a pintura simbolista propriamente dita e encorajaram os artistas à simplificação.

No artigo sobre o português Teixeira Lopes, Gonzaga Duque define sua concepção de escultura, diz que é por excelência uma arte decorativa, simbólica e mítica, “Se lhe faltam esses característicos falseia na sua função. O que se lhe pode exigir na rijeza preconceituosa da gravidade é que ela se não declive para o arrebique ou a chineseria do que procede o apoucamento do seu valor como produto cerebral.”¹⁰

No artigo sobre Wagner, diz fazer uma “história imagética” de uma das mais tremendas batalhas da arte contra o “sancionado e o estacionário”, aqui, a crítica doutoral — tudo que persegue o artista. Volta a imagem do artista exilado, do cisne de Mallarmé

ou do albatroz de Baudelaire, que defende em “Imagistas nefelibatas”.

Propõe o *art nouveau* no mobiliário. Diz Gonzaga Duque que essa renovação se dá pelo ornamento que vem de um exaustivo estudo do que é invisível, do que está no mistério da natureza: “Nela está a nossa febre, o nosso incontado espiritual, a nossa curiosidade meticulosa [...]”. O ornamento como livre jogo da fantasia vai ser atacado por Adolph Loos, arquiteto vienense, que se opõe a outros arquitetos e pintores secessionistas como Olbrich, Klimt, Schiele. O racionalismo moderno tem nele seu defensor. Loos não faz diferenças e vai criar o funcionalismo arquitetônico. Para ele, o ornamento é crime¹¹, pois é anti-razional, não balizável segundo uma ação e um pensamento racionais. Ornamentos são símbolos eróticos: “Mas o homem de nosso tempo, que, por um impulso interior, suja as paredes com símbolos eróticos, é um criminoso ou um degenerado”¹². E Loos vai propagar uma emancipação do ornamento; a cultura caminharia no sentido da sua exclusão.

O arabesco, hieróglifo, pode estar contido no ornamento, quando ele é, então, necessário: “A obra não se limitava a um simples ornamento, nem esse ornamento restringia-se àquela arrebicada linha”¹³. Para Schlegel, no estilo do poeta autêntico, nada é ornamento, aí tudo é hieróglifo necessário. O que afirma Gonzaga Duque de Helios Seelinger: seu ornamento é atravessado por um pensamento simbólico. Haveria uma ambigüidade no *art nouveau*. O pensamento que apenas desliza sobre as coisas cria o ornamento estetizante, enquanto o pensamento que se abisma cria o arabesco, hieróglifo, que se constrói num alto vôo da imaginação. Esse arabesco se encontra no bizarro, que afirma Baudelaire ser o belo. O ornamento, quando arabesco, tem uma dimensão utópica. Como metáfora é conhecimento, cria algo ainda não-consciente, traz à tona algo até então invisível. Essa dimensão utópica continua no expressionismo e no surrealismo, com a linha sinuosa, as associações inesperadas, imagens do desejo e do sonho. Para o artista *art nouveau*, “a idéia era de que a arte como a mitologia ou o conto de fadas propunha uma outra realidade com uma influência positiva sobre a vida e a natureza”¹⁴.

Como diz Baudelaire sobre a música de Wagner, “véritable arabesque de sons dessinée par la passion”. De acordo com Baudelaire, é impossível que um poeta não contenha um crítico. Wagner possui a arte de traduzir, por gradações sutis, tudo que há de excessivo, de imenso, de ambicioso, no homem, espiritual e natural.

A comparação de ornamento com crime e a acusação de degeneração ao artista aparenta Adolph Loos a Max Nordau, o alemão que acusou os simbolistas parisienses de degenerados, caso que Gonzaga Duque conta em “Imagistas nefelibatas”, a partir do relato de Adolphe Retté. Nordau se misturou aos poetas boêmios e anarquistas de Paris, estes perceberam e exageraram suas “loucuras”, o que lhes valeu a acusação pelo discípulo de Lombroso. O artigo se ampara em citações, para defender decadentistas e simbolistas da acusação irônica de que andavam nas nuvens, pelos excessos boêmios e a linguagem ornamental. Aqui procura ajudar na compreensão das propostas do movimento. Os simbolistas fizeram o mesmo que “o romantismo, a escola naturalista e esse muito combatido grupo dos impressionistas”, foram contra os sólidos princípios estabelecidos de uma crítica oficial, fechada ao novo. Cita o manifesto de Anatole Baju, que denominou o movimento de decadentista, anterior ao de Moréas. Para os simbolistas, que também oscilavam entre trágicos e céticos, críticos e estetizantes, o novo era importante. Aqui Gonzaga Duque se refere a vários escritores que teorizam sobre o simbolismo, como Georges Vanor e Gustave Kahn. Mas, segundo Charles Morice, outro teórico do movimento, o novo é subjetivo:

... pois que o útil na Arte é o Novo: o mais longínquo o mais intenso. Ora, o novo é o sentimento do artista, a impressão pessoal que ele recebe da natureza universal. A arte é, pois, essencialmente subjetiva. O aspecto das coisas é apenas um símbolo que o artista tem a missão de interpretar. Elas têm verdade apenas nele, têm apenas uma verdade interna.¹⁵

Esse novo é sempre o bizarro, o enigmático, o ainda-não consciente. O simbolismo era ambicioso. Os artistas do movimento estavam continuamente procurando aquela imagem atordoante, aquela metáfora que iluminaria a condição humana¹⁶. Essa metá-

fora está ligada ao conhecimento, é necessária, uma revelação que é, ao mesmo tempo, criação; enquanto comumente se associa a metáfora a um ornamento não necessário. Na obra de um Gaudí não se pode separar o que é ornamento da própria estrutura da obra, como a linha orgânica do expressionismo. A utopia do *art nouveau* é a de trazer à tona esta segunda realidade que a arte pode trazer e que vai transformar a vida e a natureza. Tornar visível o invisível, o ainda não-consciente¹⁷, é a utopia tanto do simbolismo, do *art nouveau* como do expressionismo.

O conceito de moderno e de novo de Gonzaga Duque são diferentes dessas idéias em nossa vanguarda modernista. Para o modernismo futurista, a novidade é a industrialização, como uma natureza que se impõe como experiência ao homem moderno. O novo é visto como invenção a partir de uma *tabula rasa* e não como algo a ser revelado pela produção poética, um ainda não-consciente. O simbolismo se mostra um anti-futurismo — é a rememoração de uma experiência perdida que permite se opor à catástrofe moderna, que lida apenas com a experiência imediata. O secessionista se interessa pela memória do que aconteceu.

No carnaval, as personagens da *Commedia dell'Arte* reaparecem recriadas e se transfiguram, de acordo com os artistas que delas se apropriam. Gonzaga Duque mostra as diferenças dos Pierrôs e Colombinas de Watteau, Willete e Gavarni, em “Princeses e Pierrôs”. Aqui como nos outros artigos usa uma linguagem cheia de estrangeirismos, palavras raras, formas não dicionarizadas e criações suas.¹⁸ Como em todo o *art nouveau* sua escrita se retorce, em busca de ritmo e espaço para seus arabescos. Por isso, nesta edição, tentamos alterar o mínimo seu texto, mantendo, por exemplo, a elisão como em *d'análise* ou *d'África*. Utilizamos um exemplar que encontramos na biblioteca de Gonzaga Duque, com correções manuscritas que foram incorporadas. Apenas atualizamos a ortografia e corrigimos, às vezes, grafias de nomes estrangeiros como Bouille (francês, fabricante de móveis de madeira, incrustados de metais). Deixamos, por outro lado, no capítulo sobre Rops, a forma *Uylenspiegel*, personagem popular alemão, geralmente grafado como *Eulenspiegel* (Till), do qual há vá-

rias recriações como um herói paradoxal, tipo de bufão, ao mesmo tempo poeta, bobo e genial.

Em todo o livro, a questão parece ser como se reapropriar de uma tradição e de uma natureza, transformando-as pela liberdade da imaginação. Voltando às imagens femininas, o imaginário do final do século, ou desde Baudelaire, vê na mulher, enquanto matéria, a possibilidade de destruição, como no satanismo da gravura de Rops. Ela é o mal, a contingência. Mas no corpo da dançarina, transfigurado pela arte, reencontra a redenção. A imagem complementar, a plenitude vital do feminino, que de certa forma está em Puvis de Chavannes, representa um aspecto da unidade primitiva que a civilização não pôde destruir, o que Gauguin vai buscar na Polinésia e que o *art nouveau* tenta recuperar, imprimindo imagens da natureza sobre o ferro e o vidro. A natureza e a sociedade podem ser transfiguradas, não pelo utilitarismo de uma razão instrumental, mas pela arte, pela imaginação livre. O que significa frivolidade, um desejo de revelação e criação, votado ao fracasso num mundo regido pela racionalidade pragmática.

Vera Lins

Notas:

- ¹ BAUDELAIRE, C. (1988) p. 195.
- ² CLAIR, J. (1986) p. 47.
- ³ SELZ, P. (1974) p. 60.
- ⁴ DAMISCH, H. (1972).
- ⁵ CORBIN, A. (1989).
- ⁶ DUQUE, L.G. (1997) p. 47.
- ⁷ Ibid., p.100.
- ⁸ SCHLEGEL, F. (1958) p. 258.
- ⁹ FÉNEON, F. (1966) p. 62.
- ¹⁰ DUQUE, L.G. (1997) p. 36.
- ¹¹ LOOS, A. (1979).
- ¹² Ibid., p. 277.
- ¹³ DUQUE, L. G. (1910) p. 136.
- ¹⁴ Artigo de POHL, C., em *Darmstadt, ein Dokument Deutscher Kunst*, (1977), p. 54.
- ¹⁵ MORICE, C., citado por DELSEMME (1958) p.123.
- ¹⁶ MACKINTOSH, A. (1977) p. 39.
- ¹⁷ Ver BLOCH, E. (1989).
- ¹⁸ Remetemos para os meticolosos estudos sobre a linguagem e o estilo de Gonzaga Duque feitos pelo Prof. Adriano da Gama Kury, na edição do romance *Mocidade morta*, pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1995, e por Júlio Castañon Guimarães, na edição do livro de contos *Horto de mágoas*, pela Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca n° 40.

Referências bibliográficas:

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução e seleção de Teixeira Coelho, São Paulo, Paz e Terra, 1988.

BLOCH, Ernst. *The utopian function of art and literature, selected essays*. Cambridge, Massachussets, London, England, The MIT Press, 1989.

CLAIR, Jean. "Une modernité sceptique". In: *L'apocalypse joyeuse, Vienne 1880-1930*. Paris, Édition du Centre George Pompidou, 1986.

CORBIN, Alain. *O território do vazio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage*. Paris, Éd. du Seuil, 1972.

DELSEMME, Paul. *Un théoricien du Symbolisme, Charles Morice*. Paris, Nizet, 1958.

DUQUE, Luiz Gonzaga. *Graves e frívolos*. Lisboa, A.M. Teixeira, 1910.

_____. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro, Ofic. Livr. Moderna, 1899; 2a. ed.: Rio de Janeiro, INL, 1971; 3a. ed.: São Paulo, Editora Três, 1973; 4a. ed.: Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995 (ed. org. por Adriano Gama Kury, Alexandre Eulalio e Homero Senna).

_____. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro, H. P. Lombaerts, 1888; 2a ed.: Campinas, Mercado de Letras, 1995 (ed. org. por Tadeu Chiarelli).

_____. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro, Benjamin de Áquila, 1914. 2a.ed.: Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1996 (ed. org. por Vera Lins e Júlio Castañon Guimarães).

_____. *Revoluções brasileiras: resumos históricos*. Rio de Janeiro, Typ. do "Jornal do Commercio", 1898; 2a. ed.: Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1905. 3a. edição em preparo por Vera Lins e Francisco Foot Hardman.

_____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro, Typ. Benedicto de Souza, 1929.

_____. *A dona de casa* (sob pseud. de Sylvino Junior). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1894; 2a. ed.: 1903.

_____. *Marechal Niemeyer*. Rio de Janeiro, Maia & Niemeyer, 1900.

FÉNEON, Félix. *Au-delà de l'Impressionisme*. Org. François Cachin, Paris, Herman, 1966.

LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften*. Wien-München, Herold, 1979.

MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art-Nouveau*. Barcelona, Labor, 1977.

SCHLEGEL, F. *Philosophical fragments*. Translated by Peter Frichow. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 6.

I

A ironia de Rops

A fecunda e extraordinária obra de Félicien Rops, o artista belga que morreu, vai para sete anos, em Paris, permanece como um documento do seu tempo ainda sujeito à interpretação do diletantismo.

Pela exterioridade erótica, que o autor lhe imprimiu com a nervosa mão satânica de um possuído, empolga vivamente seus interessados analisadores e, seja simpática ou antipaticamente, abala-os, impressiona-os, aturde-os. E é sob este modo de ver que se têm escrito numerosos e excelentes artigos, extensos e trabalhados estudos, entre os quais sobressai o de J.K. Huyssmans, o célebre autor do *Là-Bas*.

Não se pode negar que a moderna obra gravada do ex-pintor naturalista da *Vieille Anversoise*, em que a forte sinceridade de Millet¹ se nos apresenta alumuada por um raio de intenso espiritualismo, perturbe os mais cândidos e vibre brutalmente na sede emocional de quem a atenda, por sua diabólica lubricidade, que possui algo d'alucinação criadora de Edgard Poe e muito da funérea originalidade de Charles Baudelaire.

Notá-la é sentir-lhe a poderosa atração, é prender-se-lhe, imbele, insensato, seduzidamente, com a irresistibilidade de certos pássaros paralisados pela pupila magnética das serpes. Ainda mesmo que se esteja numa meia vingindade d'alma, isto é, que se conserve a crosta rústica de uma vaga civilização provinciana, essa obra singular e inquietante, que parece produzida por combinado desenho das linhas esquemáticas dos tiques e esgares dos paranóicos, e conter a translucidez da expressão aterrorizada dum bafejado d'alta histeria, vencerá com as tentações mefistofélicas de delícias desconhecidas, do sempre desejado sabor de fruto proibido.

É que ela não excita o instinto por um simples gozo da vista, como a obra licenciosa de Deveria² ou de Rowlandson³; mas, morde

como a tarântula, injeta a peçonha num trincar doloroso e inflama todo o organismo num desespero de incuba epileptizado.

E, para conseguir essa extraordinária obra, o vigoroso pintor das rudes campônias e das rijas mulheres de beira-mar, o seguro e bizarro litógrafo de *Uylenspiegel*, procurou instrumento mais sólido e resistente do que a felpa dos pincéis, do que a massa concreta dos lápis; procurou o aço temperado do buril, que é agudo, cortante e firme como os escalpelos.

Foi com o buril e as chapas de cobre d'aguafortista que ele fez surgir, em pleno Paris, dentre a sôfrega concorrência de ilustradores e desenhistas celebrizados, a fixação desse tipo moderno da mulher insentimentalizada e livre, requinte sensual dos vícios, que as taras adubam na miséria germinadora das grandes capitais, donde afloram as *demones*, venenosas e cruéis, sorrindo em aspas de carmim e olhando da sombra do bistre, tal fosse acabado produto duma delicada indústria de manequins dinâmicos, com a vantagem de ser modelado em carne viva, arcabouçado em osso e tendo, no lugar do coração, um pêndulo de relógio americano!

Na obra lúbrica e simbólica, humana e demoníaca, de Félicien Rops, flameja a segunda intenção de toda a obra intelectual.

Mas, essa ironia é dolorosa, tem o rictus frio de uma careta de mandíbulas desconjuntadas sob a transparência de máscara de cera moldada no rosto risonho e brejeiro da Folia. Ri, mas ri com ríspido ranger de dentuças, ruminando rancores. E quem lhe segue o elance garboso do desenho, de súbito estaca: É que nessa figura, florescente pelos cuidados do toucador, está a Morte, mas não a morte severa e asiladora dos bons, a doce amiga dos sonhadores infelizes, a morte libertadora dos desventurados, idealmente imaginada na miséria vergonhosa dos mórbidos; sim, a morte lenta, horrível dos viciosos; a feiticeira esgrouviada, andrajosa e fétida que esbaba fezes de cancrios a desengonçar-se, macabra numa paralisia agitada, semelhante à dança de São Vito, e uiva por gemidos às navalhadas de dores medulares, ou encasmurra-se, embrutecida na obsessão das melancolias, que o infortúnio das tavolagens empurra para a violência dos suicídios.

Em Holbein⁴, para exemplo de uma interpretação similar, há o riso largo e satírico — o lúgubre não apavora.

Em Rops, ao contrário, o riso atordoado, parece desenhar-se na boca de uma *materialização* evocada que se transformasse, no momento de rir, em espectro de caveira.

E esse nu que o preocupava, pois persistentemente o estudou para não cair no reles academicismo da contemporaneidade, é a carne satânica da mentira, de epiderme veludosa e clara preparada pela indústria do luxo, mas que encobre a lepra das depravações; é a carne pontilhada de faíscas de fogo das heranças mórbidas, que a moda transforma em graça; é, em suma, esse dominador feminismo das grandes capitais, e que lavra como o tifo e ceifa mais largo e mais terrivelmente que a tuberculose, porque não só entulha as covas, como enche os manicômios e povoa as galés.

“— ... Eu desejaria uma nudez mais intensa, de que se desprendesse uma perturbação estranha que deve existir no domínio da arte, e que encontrarei...” — disse ele a um camarada, a propósito da febre do nu que grassava na arte européia. E encontrou-a. Ele a conseguiu na observação do tipo comum da livre rapariga parisiense, na boneca loura da elegância, na floração libertina das sarjetas.

D'alucinada *Buveuse d'absinthe* derivou o conjunto de seus tipos, que forma a síntese do Mal. E, em todas as demais figuras da sua arte nervosa, feroz e original, o venenoso vício enluara de lascividade os olhares, arrepiava as carnes em desejos sádicos, arrebitava as bocas em expressões estonteadoras.

As curvas estruturais, bem acusadas sobre as dobras das vestes, o contorno túrgido de um seio a descoberto, o tornozelo branco de uma coxa desnudada, e esse proposital detalhe de vestuário interno, de sedas e linhos de sob-vestes, o alto da meia preta afivelada acima do joelho, o cabeção rendado da camisa transparente ou, para açular o instinto, essa incoerência da nudez com atributos de *toilette* — um chapéu à moda sobre o caprichoso penteado da mulher que está pronta a modelo tentador de Eva, as meias e os sapatinhos de baile servindo de único vestuário à excitante bele-

za nervosa de uma rapariga, o corpo perversamente delineado sob o longo vestido de uma ingênua, a indecorosa posição da inocente *Cendrillon*, de nossa época, que experimenta o pantufo enviado por algum “farejador de purezas”, fazem de suas figuras contemporâneas, diabólicas tentações que se agarram à vitalidade, como o sinistro polvo em que os japoneses simbolizam a Luxúria, na sua arte licenciosa.

Mas, nessas Vênus de cabeça enigmática, formas de estátua e meias pretas; nessa Hipocrisia que prende o *loup* de veludo negro onde a moda de um tempo mandava amarrar a *tornure*; nesse impudente *Peuple* que provoca ânsias em quem o estuda, e sobretudo nas suas estampas de frontispícios, no meio das quais se encontra a dolorosa alegoria dos *Baisers Morts* e as *Sataniques*, a sua famosa coleção do feminismo *loupeuse* de Paris, há uma revolta contra a Luxúria, a Estupidez e o Ouro, os três princípios básicos de uma civilização a que se glorifica com a pompa apoteósica da retórica.

Acusado de obsceno por aqueles que, nos *Salons* oficiais, se extasiavam diante dos nus acadêmicos, a ponto de segredar nomes de consideradas damas da aristocracia, atribuindo-lhes o original dessas róseas “Dianas Caçadoras” e “Ninfas” impudicas, Félicien Rops respondia-lhes com o ineditismo irônico de suas sensacionais diabólicas, que faziam tremer de apreensões os rotundos Prudhommes⁵ da Moral.

E a ironia macabra, extravasando do seu tipo inicial em que está a intenção da síntese, alastrava por toda a multidão congregate dos convencionais e dos hipócritas. Ora, irrompendo na brancura do papel, era a Crítica pura, poderosa e impassível, que decepa a cabeça da estultícia, admirável página de desenho e ironia que Jean Volane descreve nestas duas quadras:

D'un sabre rouge et d'un casque vêtue,
Le sein pointant sous l'emoi qui la tient,
Orgueil aux yeux, fierté dans le maintien,
Tête de Thiers sur une main tendue

Elle apparut aux ventres attroupés,
Ecce Homais! disait son geste épique,
Ecce Homais! le Bourgeois symbolique;
Voici son chef, son col et son toupet.

... Ora, na rotundidade opulentada dum corpanzil à Leandre punha patas de onagro ao Milhão; ali, pendurava oiças de jumento à cabeçorra do Bom-Senso prudhommesco o dândi tinha chavelhos de bode e Cupido a bolsa do especulador; mas, à mulher, — a mulher desviada de sua missão e transformada em coisa, essa que o grosso anátema bíblico aponta como a *super bestiam femina*, escarranchada no lombo cerdoso da Luxúria — a essa ele reservou a sua função de satanizada, gênio do Mal que forma a coorte devastadora do Inferno, e visga com os beijos como um cáustico, e enerva, enlanguesce com o olhar como as bruxas hipnotizadoras, e assassina com as carícias como uma fera...

Ah! que dor nesta água-forte em que uma loba do amor venal segreda à grande Esfinge, em cuja impassibilidade pétrea comprime sua carne de flor dos pântanos, palavras que o Diabo, de monóculo e gravata branca, atentamente escuta, enichado nas asas do Enigma!...

A ironia de Rops resulta do simbolismo de sua obra. Quando se lha descobre, tem-se a sensação de um sopro de agouro, que nos vergasta inesperadamente. E o instinto, que se aquecera com a lubricidade do aparato mundano, rápido se resfria sob a lufada cortante da maldição, porque a obra imaginativa do grande gravador belga não é, como a de Doré, fantasiada sobre o exagero da visão delirante, é apanhada no flagrante de realidade e conservada na sua visualidade de artista pela contínua observação das mais delicadas minúcias da forma, e de toda a significação de seus mais prestes, mais dissimulados movimentos. É um símbolo em que se congela, num horrível luzir de lâmina lobrigada, o sorriso sutil da ironia.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 3,
número 8, agosto de 1906.

II

As mulheres de Puvis

Dos que ouvem falar de Puvis de Chavannes muitos, sem dúvida, o compreendem como um *místico*, pintando vagos painéis melancolizados e trazendo à visualidade dos contemporâneos o tipo deliquescente, intangível, evocativo da Mulher que o exotismo fim-de-século representava nas ilustrações à literatura então denominada *decadente*.

Não há ilusão mais completa nem, ao mesmo tempo, mais justificável.

Um dos amigos de Puvis, que foi o seu caloroso biógrafo, Mr. Marius Vachon, diz-nos que, por uma vez, em Paris, melifluo e guedelhudo *nefelibata*, para o lisonjear, fez alusão ao seu misticismo e à sua castidade.

O mestre respondeu-lhe, desabridamente, que não pretendia foros de santarrão e que ninguém conseguiria fazer coisa prestável sem amar as mulheres, a voluptuosidade, e tudo quanto fosse belo e bom.

Nesta resposta, no entanto, não está a expressão exata, não está a definição nítida do modo pelo qual o autor do *Ludus pro Patria* interpretava a Mulher.

Por estas palavras parecerá que ele a compreendia à maneira romana, forte, veripotente, sensual, pronta para os ardores da concupiscência, plástica sedutora para os olhares dos Desejos!

A sua obra, porém, encarrega-se de esclarecer a obscuridade dos dizeres.

Puvis, como a maioria dos pintores do século XIX, teve a predileção pelo nu feminino. Mas o nu de Puvis não é simbólico como o de Burne-Jones⁶ nem excitante como o de Gervex⁷, e bem longe está do poema carnal de Rubens como da voluptuosidade do renascimento italiano.

A nudez, na sua arte, é um complemento da forma simplificada da beleza, que ele procurou e conseguiu.

Têm sido comentada a relação existente entre os impulsos da vida fisiológica dos homens e as tendências simpáticas da sua vida psicológica, caso de que alguns escarvaram teorias, persuasivas e eloqüentemente expostas.

Dela não poucos se afastam, decerto, porque as teorias não são infalíveis nem mesmo as que emanam, diretamente, de ciência menos vária que a psicofisiologia.

Assim, Rafael d'Urbino, que foi o suave idealizador das Madonas, lindas figuras de honestas burguesas ingenuamente enobrecidas, mas todas dum ar simples e puro de gente livre de "pecados galantes", esteve, nos atos da sua vida íntima, em desacordo com suas famosas criações...

Mas, se há exceções como Rafael, Greuze⁸, Watteau⁹ e outros, não falta à explanada teoria ensejo de aplicação. Em Puvis de Chavannes existe este acordo.

É sabido que uma senhora de grande espírito e pertencente a uma das mais nobres linhagens da França, a princesa Maria Cantacuzéne, se apaixonou de tal modo, tão arrebatadamente amorosa do tipo barbaçudo e meigo de Puvis aos vinte e cinco anos, quanto da sua singular e sugestiva arte, que, não respeitando preconceitos, estendeu-lhe os belos braços brancos, sem cuidar da estola sacramental do sacerdote nem tão pouco dos comentários corrosivos e dos anátemas escandalosos da alta sociedade em que nascera.

Esse amor, segundo informação dos íntimos do artista, foi a força que o levou a resistir ao ronco entendimento do oficialismo do seu tempo, e foi também a seiva renovadora do seu ideal.

A princesa de Cantacuzéne, loura e esbelta, duma harmoniosa plástica de deusa adolescente, era dama de educado espírito e, diz-nos Vachon, possuidora duma elevada inteligência, tendo dos assuntos de arte uma intuição profunda, que se desenvolveu em verdadeira ciência por estudo das obras dos mestres em proveitosas viagens.

O amor por Puvis foi-lhe intensíssimo e único, que nunca esmoreceu e com o qual prestou todo o apoio moral para engrandecer as aspirações do artista.

Não se resvalará pelo pendor da ingenuidade se se afirmar que essa delicada mulher, por seu donaire de nobre dama e cultivada espiritualidade, *sensibilizou* a visão do pintor para a escolha e interpretação dos tipos femininos.

“As mulheres de Puvis — notou Georges Rodenbach¹⁰ — não são deusas, são verdadeiras mulheres, vivendo num Paraíso onde nunca houve o pecado original ou, se houve, já não o conhecem”, vigorosas mulheres que bolsam à vida o monomensal fruto de seus benditos ventres sem dores e angústias... Para o seu endeusamento seria necessário menos realidade, porque elas vivem da força pacífica dessa verdadeira natureza que as envolve.

E, assim, identificando-se com a natureza, essas mulheres, na sua maioria louras como as normandas, têm o busto largo para os ares francos das planuras e das montanhas, os seios túrgidos duma mocidade que não depende dos anos mas da perfeição do organismo e da pureza do viver, os quadris fortes para o suporte de ventres fecundos, as pernas rígidas e longas, que são complementos da beleza física e necessária à existência livre dos campos...

Nem uma só vez os seus pincéis fixaram o tipo degenerado das filhas das capitais, as doentes por hereditarismos, as taradas infelizes, as lânguidas e viciosas.

Os seus tipos femininos são a honra do gênero humano e do seu próprio sexo. Como mulheres se inculcam e, por essa condição, se fazem respeitar ainda que expondo à contemplação pública os seus acetinados panos de anatomia dorsal, a turgidez em bico de fonte dos seus soberbos seios, a rotundidade viril de seus quadris...

Não que sejam corpos embrutecidos nos labores rústicos, músculos ressaltos e rudes pelo exercício continuado do afã rural. Não! A essas dignas mulheres não falham os encantos do sexo, que estão flagrantemente na graça natural de suas atitudes e no acabado da expressão fisionômica, em que se não descobrem arrepios de sorrisos sutis ou o soslaio furtivo de olhares inquietadores.

Diversamente do que é o nu tão abusado pela pintura moderna, as mais das vezes com visível intuito de mercadejar aperitivos ao prematuro esgotamento das sociedades ocidentais, o que

de Chavannes fixou tem a austeridade dum culto altamente moral, exalçando o poder procriador da beleza feminina, que mais não é senão a perpetuidade de si própria.

Para tanto o artista não procurou reconstruir épocas históricas nem criar alegorias. Escolheu a mulher bela do seu tempo, apresentou-a na sua sanidade de corpo, desde o estado púbere até a suprema idade, animou-a com a alma da sua arte, colocou-a na natureza livre, no ambiente das paisagens, ao lado do homem como ela também belo pela sua robustez física, pela serenidade moral e pelo trabalho; e fez dessas três criações de Deus — a natureza expressa pela paisagem, a força e o trabalho representados pelo homem, o amor consubstanciado na mulher-esposa, na mulher caridosa, na mulher glorificadora — a indestruível harmonia de um símbolo; mas símbolo dos que nos fala Étienne Bricon nesta frase: “Acima dos fugitivos símbolos da vida sonhadora, permanece o símbolo verdadeiro, aquele que nos mostra, pela simplificação das coisas humanas, a existência desembaraçada de inutilidades que a deprimem.”

Atenda-se a intenção de seus tipos femininos, a razão de ser da sua parte principal ou complementária nos assuntos, o motivo do seu desnudamento, e se há de ter a precisa compreensão do lugar que de Chavannes deu à Mulher nessa extraordinária obra.

A mulher nos seus painéis não entra como *acessório* para encher de galanteria mais ou menos oportuna à magnificência dos cenários.

Não é a escrava da antiguidade, passiva e excitante, vendida em feira, conduzida como refém ao freio do fogaoso corcel dos conquistadores; ou a grega do glorioso período do helenismo, materialmente bela, a fazer fundo às linhas geométricas de um átrio, ou a depositar corbelhas de rosas no pedestal de Vênus, ou a romana da decadência, formosa e impudente, meio ébria nos coxins de banquetes.

Não é também, como em geral se representa, um detalhe no conjunto de coisas bonitas, onde o seu corpo aromatiza o ambiente e realça o colorido com a sua frescura de flor entontecedora, aos golpes combinados da luz. Essa inferior condição de *Coisa*, ela a substituiu com o seu direito de ser humano, pela posição de igual-

dade à do seu semelhante masculino na vida social. É sob diversos aspectos da sua função na coletividade civilizada, a Glória que recompensa o esforço individual na melhoria da espécie; é a Família que funda e equilibra a comunidade da raça; é a Bondade que coopera na educação dos sentimentos, estabelece o amparo dos necessitados e coadjuva a atividade na luta pela existência; é, enfim, o Amor suavizando e enobrecendo a vida consciente.

Nenhum caráter alegórico, no entanto, a reveste, porque isso destruiria a verdade, tornando-a convencional ou por demais solene.

Ora, vê-se-a num canto do painel; em plano principal, o busto nu de uma encantadora mulher sadia, que recebe dos braços de outra o pequerrucho róseo para o amamentar nos pulcros seios criadores. Enquanto ela assim procede, dando do seu sangue o vigor a um ser que virá contribuir para o engrandecimento da sua casta, os homens trabalham, malhando o ferro, abatendo as árvores, construindo a morada, lavrando os campos.

Ora, encontra-se-a num grupo de bravos, robustos trabalhadores, prestando ouvidos ao encanecido rapsodo que transmite a Tradição, de que ela se faz a poesia, porque a sua graça irá dizê-la mais comovedoramente à infância, em horas serenas do anoitecer, sob a palhiçada do casal.

Aqui temo-la esposa, a acompanhar o filhinho trôpego. Ali é a alegria da natureza muda, o encanto da vida silenciosa das coisas, a Primavera florida, o Outono melancólico, o Verão ardente, que estão cheios dos sorrisos dela, das suas nostalgias, das suas expansões de amor...

E toda essa música de cores e de linhas combina-se numa harmonia sem violências. Nada há que a perturbe. O ritmo é perfeito. Enquanto certas posições de corpos nus, na obra de outro artista, podem sugerir idéias impremeditadas, nos seus painéis não destroem o efeito combinado de calma e grandeza, por mais estranhos que, isoladamente, pareçam. Em *L'Eté*, para especializar o caso, há uma mulher, vista de costas, que procura galgar a margem do rio. A ação, como se depreende do intuito e da posição da figura, não é, em verdade, o que se chama um movimento estético.

Não obstante, a impressionante beleza decorativa nada perde, toda a sua grandiosa simplicidade seduz a nossa visão, como se o fato duma linda banhista engatinhar pelas ribas dos regatos fosse naturalíssimo, despido do ridículo que a atitude lhe emprestaria aos olhos da perversidade.

Mas donde lhe veio esta seriedade da arte? Como ele pôde reunir estas duas qualidades — a da suprema elegância e da suprema gravidade — em tão reais estudos nus?

Que poder misterioso, que espiritualidade essencialmente harmonizadora, vieram aperfeiçoar a sua alma de artista, elevar e aristocratizar o seu ideal?

Sabe-se que, não raras vezes, o pintor cansado de procurar nos modelos atitudes nobres, recorria à sua dedicada companheira para a satisfação desse desejo e, talvez, daí lhe resultasse a pureza intencional da obra. Como quer que seja, a influência de Maria Cantacuzéne foi decisiva no triunfante trabalho de Puvis.

Vachon conta-nos, a respeito da última pintura do Panthéon, que a colaboração dessa mulher, cujos anos e a doença pareciam ter apurado, elevado o espírito e alma, foi mais completa, mais eficaz, em todas as outras obras, ainda mais que na do hemicíclio da Sorbona e na decoração da escadaria de honra do Hôtel-de-Ville de Paris, da qual foi ela a inspiradora de todas as belas e grandiosas figuras. Durante a feitura do cartão do *Ravilaillement de Paris*, ela não abandonou por um só momento o *atelier* de Neuilly, esquecendo seus sofrimentos físicos, iludindo todos, o mestre, os seus amigos, os médicos, com a sua comunicativa jovialidade, com o seu encantador sorriso.

A propósito de cada personagem Maria Cantacuzéne expunha a sua opinião, vestia o modelo, indicava o movimento, a postura e o gesto que mais lhe convinham. Ela mesma posou para a “Santa Genoveva abençoando o povo”.

Logo após a exposição do esboço, no Salão do Campo de Marte, Maria recolheu-se ao leito. Então, Puvis de Chavannes fez conduzir o cavalete para a câmara da sua querida amiga, e perto das almofadas em que ela repousava sua lívida cabeça enferma, sob a inspiradora carícia desses bem-amados olhos, já re-

passados de álgida umidade da Eterna Noite, preparou e pintou a esquisse do seu grande painel.

Aí está, talvez, o segredo desse apuramento estético. É acreditável que fosse ela, a nobre Cantacuzéne, por esse tempo legítima esposa de Puvis, quem lhe desenvolveu e apurou a distinção idealizadora, a elevada e serena concepção do Belo, que o fizeram o mais espiritual e o mais completo decorador do século XIX.

A obra do artista terminou com a sagração da sua Musa.

Maria Cantacuzéne tem o seu retrato na “Santa Genoveva velando a cidade de Paris, à noite”, e na imensa, emocionante paz desse primoroso painel a sua imagem ergue-se com a majestade duma sombra de Amor, do amor que concebeu a parte feminina da obra de Puvis, do amor que animou e aperfeiçoou toda a sua arte.

Nesse perfil de encanecida e boa, percebe-se a correção dum rosto de fidalga senhora, que bem mereceu o religioso culto dum tão digno amante, e as vestes modestas da Santa denunciam a linha elegante e simples duma inda harmoniosa estrutura, resistindo aos anos, como a reunir na sua impressionante singeleza o maravilhoso conjunto de toda a obra imortal do mestre.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 3,
número 6, junho de 1906.

III

Exposição Teixeira Lopes

*No Gabinete Português de Leitura,
em outubro de 1905.*

O interesse mercantil de um homem de bom gosto — e louvável interesse! — levou-o a organizar, como pôde e a possibilidade lhe consentiu, uma exposição d'alguns trabalhos em original e reduções em gesso e bronze do Sr. Teixeira Lopes, o glorioso artista português que, em nosso tempo, aumenta de brilho o valor estético do velho povo lusitano.

Por menos que o Sr. Bernardino Lobo, organizador da exposição, pensasse no resultado moral dessa tentativa, o seu sentimento patriótico deveria esperar desvanecimentos agradabilíssimos atendido o mérito incontestável do artista, do qual contamos os primores, ainda não bem estudados, que revestem os portões da frontaria da Candelária; mas, com isso, nunca lhe ocorreria a idéia de que vinha prestar serviço d'alta valia ao nosso esteticismo ronceiro, pondo-nos em contacto com uma obra onde o esmero do relevo não destrói a espiritualidade da sua origem nem dela se diferencia com vantagem suplantadora.

Infelizmente, motivos plausíveis impedem que essa exposição exceda do valor contido, trazendo-nos a grandiosidade criadora do monumentalista revel na massa empolgante e fremente da sua obra de largo tracejo.

Não obstante o lamentável de tamanha impossibilidade, a obra ali reunida é um documento de arte, em que se sente relampejar o gênio na modelagem febril ou cariciosa dos tipos arrancados à matéria bruta, aos golpes de polegar e raspões d'esboçadores, num jorro horebeano de vida imperecível, qual soem ter os entes maravilhosos criados pelo deus-homem, eternamente vivos sobre a ondulação viajeira dos séculos.

E basta olhar, de relance, essa obra, para senti-la poderosa e inteiriça na sua dualidade de trabalho escultural e no seu expressivismo de arte.

De caso pensado estabeleço o desquite das componentes intrínsecas da obra, porque o princípio de que num trabalho d'arte — forma e idéia se confundem — é ainda causa de controvérsia fastidiosa para muita gente, apesar da experiência demonstrar, de quando em quando e com certa freqüência, que uma ou outra existe sem coexistência obrigada.

Tal coercibilidade, bem se compreende, é de grande importância na obra d'arte, e louvabilíssima todas as vezes que se apresenta; não quer isso dizer, porém, que a idéia arraste a forma numa fatal conjunção. Elas se completam, mas não se dependem.

Na obra do Sr. Teixeira Lopes, como na de todos os criadores, os que merecem a veneração de grandes artistas, estas componentes estão intimamente ligadas e tanto se nos insinua, nos penetra com o sentimento preciso das expressões, como nos fascina e deslumbra, num mesmo jato, pela habilidade dos decalcos do polegar, duma certeza rara pelo que de maciez e meiguice, e das raspagens violentas, em arremessos nervosos, dos esboçadores, que indicam o alto grau da sua educação visual no equilíbrio da euritmia.

Mas, é da maneira de fazer, da garrada febril do habilidoso, que resulta a feição altamente decorativa da sua obra, não ao assunto, porque esse depende, visivelmente, de influências intelectuais. A característica decorativa, que se lhe inculca, não desmerece a severidade do trabalho.

A escultura é, por excelência, uma arte decorativa, simbólica e mítica. Se lhe faltam esses característicos, falseia na sua função. O que se lhe pode exigir, na rijeza preconceituosa da gravidade, é que ela se não declive para o arrebique ou a chineseria, do que procede o apoucamento do seu valor como produto cerebral.

Ora, a obra do Sr. Teixeira Lopes, inda que fixada no retrato ou nos motivos de bustos, se evidencia pela concepção que a originou. E o quanto nos surpreende nessa *Cabeça de Criança*, onde o mármore ganhou delicadezas adolescentes e o cinzel conseguiu, como por encanto, dar vida expressiva aos olhos que, no branco

fosco da pedra, se nos afiguram celestemente azuis, mas desse azul como deve ser o céu para impressão óptica do primeiro entendimento das crianças.

É, em verdade, uma cabeça de bambina, ali retida, formosa na sua frescura, adorável no tom macio da cútis, palpitante na mobilidade aparente dos olhos, na inocência da sua boca, no dizer inconsciente da sua visagem em que reside o encanto misterioso duma corola fechada em botão. Aí está a obra do pensamento. É a obra do fazedor vem da grácil naturalidade de seus cabelos, do minucioso cuidado de afilar-lhe o narizito, de pôr-lhe em beijo a boquinha, de arredondar-lhe o pescoço e vestir-lhe de rendas os pequeninos ombros estreitos.

E ainda temos essa cabeça de octagenária, curtida nas soa-lheiras das fadigas, vincada, escavada pelas vicissitudes; rosto que se perdeu na dureza óssea das caveiras, caveira em que a vida bruxuleia e parece a ironia dos túmulos à transitória perfeição da forma humana. É uma idéia como expressão, e como trabalho d'arte põe a nota da sua ironia onde quer que esteja, onde quer que a coloquem, sobre a mesa rasa de um escritor ou sobre o tampo de mármore dum consolo. A sua verdade é inconcussa.

Constitui um documento de vida que se não pode refutar porque é a própria vida dentro da sua decadência. Irrita pelo que representa, encanta pelo modo por que está feita. Simboliza a fatalidade dos seres e guarda, no seu aspecto de múmia, o vislumbre do que foi. É como uma flor ressequida, que não lembra a beleza do seu viço, mas não deixa de ser uma flor: a velhice possui o debuxo reconstituído do passado, mas ninguém dirá, com precisão, a forma integral que teve. E é para onde iremos, formosas leitoras, vós todas e eu também. Um dia seremos isto, esta devastação que pode ser hílare... se não houver a doce alma dum artista que a transforme em terno objeto precioso!...

É como ess'outra cabeça, a de *Viúva*, destacada duma estátua em grupo, cabeça dolorosa, apanhada na realidade, vivificada no barro, fundida no bronze. Ela tem o extasiado duma dor que lhe não contorce os músculos faciais, lhe não aleija o rosto, mas se revela nos olhos, no modo de estar, n'atitude, na concentração.

Compreende-se lhe a intensidade do pesar. A alma aflui ao semblante e fala sem esgares e gritos. Dói-lhe o coração ao refluir do sangue. Um céu pardo e fechado estende-se-lhe no cérebro, sobre um oceano arfante. Na calmaria há arrepios dissimulados de apreensões. E fica-lhe um eco nos ouvidos, o eco dum som cavo e cortante, que ao cair da tampa do ataúde bateu no tremor quente do espaço turvado pelos soluços. É o *nunca mais* horrível da vida, esse ponto final da existência que parece cair das alturas como uma lágrima sobre a terra, e tomba sem estalar, sem espadanar-se, deixando no seu alvo o nada, porque o olhar nada vê nem encontra nada...

O Sr. Teixeira Lopes retém as emoções como se as gravasse; poder-se-ia dizer que a sua espiritualidade se dessora pelos poros da mão trabalhadora e se transmite ao barro e à pedra, revestindo o contorno da máscara humana.

E se quereis, meus senhores, atender ao busto do amado Eça de Queirós, o mesmo que serviu, assim creio, para a belíssima escultura monumental do Largo do Quintela, em Lisboa, aí vereis como a sua fisionomia vive na expressão, como o artista do cinzel entendeu o artista da palavra escrita e lhe deu o “modo de ser” eterno no mármore.

Vede como a ironia fina e risonha da sua boca, arregaçada pel’ alfinetada do ceticismo moderno, cristaliza a minúcia típica e recorda, admiravelmente, a elegância diabólica do alegre filósofo mundano.

Vede como esse olhar analisa sorrindo e sorrindo caustica e como n’órbita direita há o vinco dum hábito, como nos deixando perceber o monóculo casquilho do petulante inquiridor da alma alheia! E a cabeça, que admiramos, é um retrato, exatamente um retrato, porque sobre o preciso delineio físico transparece a espiritualidade que a vivificou.

E notai ainda neste baixo relevo de *Velha Mulher* a vida que o ilumina, a verdade do seu sorriso, o chamejar turvo de seus olhos!...

A parte emotiva da obra do Sr. Teixeira Lopes é conseguida pela estilização da sua escultura, advém da idiossincrasia que o modela individualmente e o destaca em alto relevo da mediocridade contemporânea dos habilidosos.

Além disso, a sua obra surge dos esboçadores ou do escopro embebida do subjetivismo da nacionalidade em que se fez. Nela está a dor portuguesa, dor que se não confunde com a de outros povos, dor que é gemida em versos e se exterioriza pela contemplatividade, e que há séculos ficou n'alma lusitana com a nostalgia do ofuscante passado aventureiro.

Esse belo baixo relevo da *Decrepitude*, a serena e dulcíssima *Caridade* são produtos dum atavismo étnico, a que se não podia esquivar o artista, vindo duma corrente direta portuguesa, filho de pai artista, e ele próprio homem de hábitos concentrados, afeito ao recolhimento da oficina e à meditação do estudo. E é por isso que nesse mesmo *Caim*, obra dos primeiros tempos mas corrigida depois, o remorso que o morde tem alguma coisa de melancólico. E, apesar da atitude contorcida, bossuda, desesperada, do seu corpo; da trágica fixação da sua pupila, do martírio concentrado na sua máscara, essa melancolia transluz da sua expressão e permanece visível como um evocado espectro da *saudade*.

É isso o que sinto nesta exposição e que mais deve se acentuar na sua grande obra, onde a febre do trabalho deixou a marca indelével da sua tortura e pôs, para todo o sempre, o fulgor do seu pensamento.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 2,
número 10, outubro de 1905.

IV

Exposição Malhoa

Vai para uns dezoito anos que eu vi uma excelente coleção Silva Porto. Foi numa vivenda burguesa de Botafogo. Casa e moradores tinham o mesmo aspecto caturra. O dono era baixote, já grisalho, e capatazava uma reduzida ninhada de morenitas redondinhas, muito discretas nos seus meneios de dengues sinhazinhas e nos enfeites parcos de suas roupas domingueiras. E todos, capão-papai e ninhada morenita, escorregavam para o diletantismo das belas-artes, isto é, para a pintura, que é mansa, e para a da música em piano, que é feroz.

Um dia o homenzinho teve a nostalgia do exul, arrebanhou a sua ninhada e foi ser *brasileiro* n'aldeia pacata que lhe viu os cueiros. Houve leilão na chácara. Foi nessa ocasião que pude ver os quadros de Silva Porto. Eram quatro paisagens vigorosamente pintadas, de uma interpretação sentida, repassadas da seiva da terra dos esmondos e das pastagens, horizontes que faziam cismares, árvores quase falantes de tão expressivas no seu colorido, rebanhos, varas e boiadas, e numa ou noutra o saloio rude ou a cachopa varina caracteristicamente portuga. A verdade ressumbrava das telas na descrição exata dos contornos e cores, com a indicativa inconfundível de um estilo em cujo vigor se percebia a exuberância do formoso temperamento artístico que o criara.

Vendo a exposição do Sr. José Malhoa recordo-me de Silva Porto. Há entre os dois oposições de estesias, mas há em ambos a concordância nacionalista e a sinceridade do expressivismo. É sob este ponto de vista que o Sr. Malhoa me interessa grandemente.

Com os mais necessários segredos da paleta e uma considerável prática do difícil desenho, ele fixa, quase sempre o tipo observado com a naturalidade surpreendida. É como se o kodackizasse. E por esse poder retentivo, as suas figuras, quaisquer que sejam elas, ficam vivas nos quadros. Assim, a sua numerosa coleção, ora exposta no salão nobre do Gabinete Português de Leitu-

ra, não cansa, não enfada, não aturde. Dir-se-há que vamos vendo, através de janelas de diversas dimensões, a vida intensa da Natureza em dados momentos de hora e na sua infinita variedade de aspectos.

De tanto se pode induzir que a sua tendência artística é para o naturalismo. O Sr. Malhoa, na sua arte de comunicação imediata, se combina com a paciente coordenação dos compositores, não arranja os temas, não se inclina para determinados aspectos dos quais pudesse apurar o que mais fundamente se apegasse à sensibilidade; é, antes, levado pela sua intuição estética, que o faz encontrar des'logo o motivo pinturesco, porque a cultura do seu *sexto sentido* e o exercício bem utilizado de seus aparelhos visuais lhe guiam nessa espontânea apreensão do necessário para o quadro. Pelo menos eu o observo assim e assim me dizem a diversidade dos seus assuntos e a naturalidade das cenas que o completam. Esta naturalidade é feita do surpreendido no vulgar da vida, não força a comoção do amador, entra-lhe n'alma insinuadamente, atrai-lhe a simpatia e o vibra sem o abalo das tragédias e dos transcendentalismos. Iguala-se-lhe a índole, neste ponto, com os holandeses do fecundo período da pintura de costumes.

E, realmente, o Sr. Malhoa possui uma impulsiva afetibilidade para os humildes; o viver simples dos campônios, as cenas provincianas, o feitio achavascado do montanhês, o tipo sadio da varina, a miséria fuliginosa dos casais dão-lhe os melhores dos seus quadros, são os temas prediletos da sua paleta. Basta ver esse quadrinho do *Viuvo*, um nada menos que um palmo, para se compreender até onde chega a sua sensibilidade no tocante ao tipo rústico. É um mísero *Manel*, já velhusco, que a saudade empurrou para um canto de muro. Sentou-se nos degraus esbarrondados dum alpendre e, sem luto por lhe faltarem os patacos, mas simplesmente nas suas vestes grossas de briche amarelo, queda-se a contemplar o espaço, na dormência cismarienta do que se foi. Ai, pobre dele!... que ali está sozinho, com os filhos talvez nos *brasis* ou n'África, e sem a boa velhinha que lhe aquecia os caldos e lhe sorria aos dias!... Ai, pobre dele, que traz o coração a sangrar!...

Meu coração, não batas, pára!

Meu coração, vai-te deitar!

A nossa dor, bem sei, é amara,
A nossa dor, bem sei, é amara,
Meu coração, vamos sonhar...

E os pincéis do Sr. José Malhoa eternizaram toda a tristeza desse sonho nos olhos contemplativos do inconsolável velhinho! Aí, nessa pequenina figura, comovedoramente expressiva, que lembra a sextilha de Antônio Nobre, tem-se os recursos técnicos do artista. O desenho sai-lhe firme, minucioso, exato. E com o desenho vem a cor, que é apanhada do natural com observação e, quanto possível, conscienciosamente passada para a tela. Mas, o colorido seria de pouca valia, se não houvesse para o realçar e completar o contorno desenhado, o modelado felicíssimo que vivifica a figura, que lhe dá a palpitação das artérias e o volume anatômico do corpo.

O quanto se admira nesse velhinho está largamente nas demais figuras.

As duas cabecitas das *Pupilas do Sr. Reitor* (quem não conhece a Guida e a Clarinha da deliciosa novela de Júlio Dinis!), o *Provocando*, o *Azeite Novo*, as *Sardinhas*, o *Viático* em suma, todas as suas figuras são tratadas com o mesmo cuidado. Essas, porém, indicam a maneira delicada de sua pintura, são trabalhos pacientemente feitos pelas certezas das pinceladas e pelo acabado das minúcias; demais, cada uma de per si, contém o interesse da cena que compõe, salvo a do *Viúvo* e o *Provocando*, que são isoladas. Fora dos “quadros de cavalete” (vá, que ainda assim se lhes chamem!), o seu valor de figurista não perde as afirmações impressionantes da sua delicadeza.

Vemo-lo na *Ti-Ana*, a velha fiandeira, no *Cavaleiro de São Tiago*, nas *Cócegas*, no retrato da senhora pálida...

A realidade conseguida pelo Sr. Malhoa com a *Ti-Ana*, constitui, só por si, um dos elementos de importância da exposição. Estudada, sem dúvida, por um excelente modelo, mas estudada a capricho, a cabeça ressalta da tela com uma vida que fere à primeira mirada a quem relanceia a vista pelos quadros. Não lhe falta uma ruga; os olhos estão a fitar, e o movimento da língua a lamber o fio é flagrante.

Não quis o artista limitar-se à reprodução exata do que poderia contentar o amador, procurou compensar esse rigor com o interesse de um efeito de luz, jogado num detalhe de carnação e o fez com a sua mestria. Esse efeito está no pescoço, destacado dos panos negros que vestem a figura; é de penumbra e recebe a intercessão do negrume das vestes. Não sei se todos que admiram a figura percebem-lhe o capricho técnico ou se vacilam com a desigualdade causada pelo colorido das mãos e do rosto com o dessa parte desnudada, mas, certo, que aos olhos dos que vêm com maior cuidado o efeito se apresenta com a sua intenção. A habilidade que aí está corresponde à que se admira no ar livre intitulado *Cócegas*, a maior de suas telas, depois dos retratos dos reis de Portugal. Como na *Ti-Ana* o Sr. Malhoa conduziu a luz de maneira a dar grande interesse ao quadro, descontada a diferença dos ambientes. Ainda assim as transições da luz, sem o arcaico recurso do claro-escuro, foram vencidas com afouteza e as duas figuras de campônios ficam em soberbo relevo no espaço da linda e vasta paisagem do trugal.

Daí para o *Cavaleiro de São Tiago*, ou os retratos dos reis de Portugal a passagem é brusca. Ao que as *Cócegas* representam de rústico, de violento da natureza do seu assunto, o retrato da senhora D. Amélia, por exemplo, opõe de delicado na sua cor serenamente rósea, na beleza fina de sua cabeça, na larga, bonita mancha de seda do vestido, ou esse arrogante atrapalha-moças Cavaleiro de São Tiago antepõe com a suavidade da luz que o ilumina, o contornado elegante, aristocrático do seu desenho. Sendo, porém, tipos opostos, são da mesma maneira vigorosos na fatura, sinceros na reprodução imagética.

Num domina a luz crua, a luz franca do ar livre; há a grandeza planimétrica da paisagem loura de trigos em ceifa, a grandeza aérea dos céus, do horizonte, a gama em dois tons do solo juncado de paliçada, a corporatura animal do saloios em folga, o desalinho sujo de suas vestes das fadigas; noutro é o fidalgo de epiderme finíssima, de arrogância no porte, na pompa aristocrática de sua capa de cavaleiro, no atrevimento desafiador do seu sombrero, no delgado voluptuoso da sua mão enluvada. Em ambos, porém, a feitura se inculca pela precisão dos tons, pela justeza dos valores,

pela segurança das linhas, que são familiares ao artista, já como vemos nessa grande paisagem das *Cócegas*, já como está patente e nas dificuldades vencidas n'*Apanha das Castanhas*, em que a dominância dos amarelos das frondes não desarmoniza a tonalidade acinzentada do quadro. E tudo isso delicia a vista que o contempla, direi mais: encanta-nos.

Encanta como essa cabeça pálida, que olha para nós com umas pequenas mas inteligentes pupilas negras, e lá está no seu vestido branco, de magro busto aprumado na moldura d'ouro. A finura anêmica de sua cútis, o descorado da sua pequenina boca, a alma que seus olhos têm, atraem a nossa simpatia que, sem saber quem ela seja, chega ao desejo de quase amá-la.

É que o artista no-la apresenta viva, com esse dom, que é dele, de tudo fazer palpitar ao toque dos seus pincéis. E fá-lo. Não só na figura, também na paisagem, porque essa nos é transmitida com a fidelidade reprodutora da sua visão.

Cada um desses quadrinhos, seja o crepúsculo lento duma tarde nas várzeas, seja o meio-dia estival nos caminhos incertos dos pendores, deve ser exatamente o que ele viu e o que verdadeiramente existe.

Mas, por isso mesmo, a sua índole, a sua disposição artística, tende para o naturalismo e, como derivante estética, para a pintura anedótica. O Sr. Malhoa está bem com qualquer assunto, estará sempre melhor com as cenas da vida rústica. Ele é o pintor da gente pobre que pressente a miséria, ou já sente a fome, como no *Lar sem Pão*, e o pintor da alegria do rapazio como na *Passagem do Comboio*, dos pequeninos delitos da mocidade provinciana como nas *Uvas do Sr. Cura*, dos costumes populares como na *Volta do Zé P'reira*, nas *Sardinhas*, no *Azeite Novo*, na *Morte do Porco* e outros, que nos trazem os modos da vida portuguesa no pitoresco dos seus tipos e cenas.

A fidelidade comum com que reproduz e o seu amor à vida rústica dos homens dos campos fazem dele, depois de Silva Porto, um dos mais genuínos pintores portugueses, qualidade que mais se avulta por se lhe não perceber influência estranha que o desvie da sinceridade expressora da sua obra.

E ela é e será como a obra literária de Almeida Garrett, como a paisagenada de Silva Porto, como a caricatural de Bordalo Pí-
nheiro¹¹, a feição de um povo que perdeu o brilho da sua força
nacional, mas conserva ainda a espiritualidade que o mantém com
honra na civilização ocidental.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 3,
número 7, julho de 1906

V

Nicolau Facchinetti*

Às vezes, em dias incertos da semana e em incertas semanas dos meses, pelos gastos lajedos feios da estreita Ouvidor, aparecia um velho baixo e robusto, atochado de formas, invariavelmente trajado de negro, bastos cabelos brancos emaravilhados sob as grandes abas do escuro sombrero, veneráveis barbas prateadas de rei bíblico roseando, por contraste, a tinta pletórica do rosto largo que a velhice lavrava, e nas carnudas órbitas esmaltes azuis de olhos esmerilhadores, mas suavizados por uma transundante bonomia de avô e como que um tanto fatigados do mormaço dos verões tropicais.

Raros o desconheciam, porque esse velho parava de quando em quando, um pouco arqueado de ombros e de enorme guarda-chuva filipino à axila esquerda, acercava-se de grupos, palestrava animadamente, saudava passeantes e fazia o seu trajeto com as demoras de uma sumidade política nesse corredor de mexericos que, por seu desleixo, parece dependência de uma oficina de *roupas feitas*, e por seu singular aspecto arquitetural lembra uma rua do Cairo, com pretensões européias.

Havia muitos anos que ele aqui chegara. Foi isso em 1850. Causas políticas, abraçadas com exaltamento partidário, obrigaram-no a deixar as terras da Itália e procurar, noutra continente, um canto de país hospedeiro, sossegado e simples, onde vivesse seu longo tempo de exílio. E, um dia, Nicolau Facchinetti entrou nesta cidade, talvez a convite de algum compatriota exul, talvez guiado por sua boa estrela...

Mas, o expatriado político tinha necessidade de ganhar o pão; a sua bolsa era refrangida e curta. Então, prevalecendo-se dos co-

*Nascido em Treviso (Itália) no dia 7 de setembro de 1824, falecido no Retiro da Boca do Mato, no subúrbio do Engenho Novo, Capital Federal, em 16 de outubro de 1900.

nhecimentos de desenho, que três anos de estudos elementares lhe deram, e porque, suponho, os italianos gozavam de merecida fama de artistas, colocou-se em frente de uma tela, munido de *fusain* e tintas e aventurou-se à pintura de retratos, que era gênero de agrado da gente rica. A escolha, porém, não lhe foi feliz. Nesse tempo aqui estavam retratistas do mérito de Krumholtz, Augusto Muller, Agostinho Motta e os irmãos Moreau. Artistas como Monvoisin, Biard e Manet visitavam o Rio de Janeiro, despertados pelas fabulosas narrativas correntes sobre *ce beau pays de là-bas*. Facchinetti não esmoreceu. O ânimo era-lhe tão forte quanto sólido o corpo, excelentemente mantido por um estômago de romano neroniano e uns pulmões de pescador de pérolas.

A franca, sempre externada admiração que lhe causavam as nossas matas, o bom senso, que a idade e as vicissitudes lhe deram, fizeram-no trocar o retrato pela paisagem. E, portanto, começou a copiar, como sabia e como podia, esta deslumbrante natureza em primavera imutável, que se desdobrava a seus olhos por esses alcandores rudes, tufantes fofos de verde variegado e fértil de que emergem, em inesperados de contornos, rombos agulhões graníticos, estranhos monolitos em forma de *pleuvans* primevos, das grimpas de serras de além Guanabara, e d'aquém Atlântico. A cercania inculta, agreste, pinturesca da velha aldeia, ora cidade imperial, já se afastara para as faldas de S. Diogo; os tetos novos do casario desordenado sangravam, à luz cáustica, o barro de suas telhas para os lados lutulentos da Praia Formosa, subiam encostas, punham vermelhos rasgões violentos por entre frondes dos pendores do Corcovado, da Gávea, da Tijuca... iam por esses vales e morros em fora, alargando os limites urbanos da capital, mas, como não se cuidava de imprimir à cidade visos de civilização, os assuntos aí estavam a entrar pelos olhos do artista, que os foi reproduzindo, conseguindo pela perseverança suprimir as falhas da técnica com os exageros da cópia.

As primeiras paisagens que seus pincéis perpetuaram em telas vulgares nas coleções dos nossos amadores, ou na sala nobre dos nossos brutos casarões afidalgados, têm esse cunho intencional, e são, por tal modo, apreciáveis documentos da origem da paisagem no Brasil que, mais do que se julga, possui uma evolução bastante

considerável para ser historiografada como conjunto característico como escola.

Por esforços de vontade Nicolau Facchinetti chegou a uma certa perfectibilidade, no que se refere à *exatidão*, desenvolvendo e melhorando um gênero apenas iniciado pelo Barão de Taunay na *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, e que lhe trouxe enormes vantagens sobre os demais paisagistas.

A sociedade ricaça daquele tempo, tendo perdido a noção do luxo, que a sarapintada e ambígua corte do Sr. D. João VI arrebanhara, à pressa, com as piúgas e rosários na corrida para as naus quando fugia do reino, vivia no reles gozo de uma comodidade de opulentados burguesões provincianos, em que se presentia a arte em alguns vestígios de grande vida malandra, lembrada por estafadas mobílias de salão, de portas pintadas a branco com frisos dourados, e por baixelas de prata lavrada exibidas nos guarda-louças de soturnas salas de repasto. Assim, a representação desses *pontos*, que essa sociedade admirava por lhe faltar o que admirar, tão fielmente conseguida nos seus detalhes materiais, moveu a sua simpatia em favor desse operoso estrangeiro, manso e carinhoso, que falava com a clareza instrumental da sua bela voz de italiano, em coisas singelas e com todos concordava sem sorrisos irônicos ou desdêns gesticulados.

Regateou-se por hábito, é de crer, o preço de suas telas; às impertinências do regateio reuniu-se a graçola a propósito, que foi fraqueza costumária dos nossos antepassados d'alta roda social, os venerandos avós de pitada engatada e lúzio pisco, mas, não se o deixou à míngua, amargando dias de negra miséria. Compravam-lhe os quadros, uns por gozo estético, consoante à sua maneira; outros por espírito imitativo ou ostensiva vaidade, senão premeditado acolhimento ao pobre pintor, que S.M. a Imperatriz afavelmente tratava.

Pela favorável aceitação obtida Nicolau Facchinetti dedicou-se com amor à arte, que a necessidade e as tendências lhe fizeram escolher. A pouco e pouco foi-se aproximando da natureza, dando aos seus trabalhos o mérito da fidelidade, quase o valor duma estampa botânica. Mas, em compensação, melhorava a tonalidade,

entrava, como se diz na gíria de *atelier*, na cor dos nossos pores-de-sol, dos nossos verdes...

Essas duas qualidades, pacientemente conseguidas, constituíram a sua *individualidade artística*.

O gênero que, em mil oitocentos e trinta e tantos, o Barão de Taunay iniciara, ganhou com a paciência e a paixão naturalista de Facchinetti mais harmonia, outras propriedades estéticas. O incansável Facchinetti, porém, não se iludiu com seus fáceis sucessos. Ele bem sabia que, como expressão artística, suas pequenas telas, pintadas e repintadas, medidas a compasso, esbatidas à *blaireau*¹², estavam muito longe de satisfazer a quem tivesse o gosto regularmente educado. E, por isso, procurava melhorar sempre, caprichando no desenho, estudando atentamente as formas, os contornos, as arestas, com a meticulosidade de um analista de laboratório.

Antes de pintar, ele ia ao local, estudava o *ponto*, esquadrihando todos os detalhes. Depois tracejava o motivo em separado, numa página de álbum, numa folha de papel, que lentamente completava. Preparado com esse exato desenho, decalcava-o na tela, a carvão, cobria-o com grafite e terminava fixando-o com tinta comum, por meio de aguda pena de aço.

Uma ocasião, estranhando-lhe eu todo esse lento, meticuloso processo, que anulava a emoção, respondeu-me que o seu interesse era a verdade, quanto mais exata, mais acabada fosse a cópia, tanto maior seria o mérito de seu trabalho... E assim eu o vi proceder com uma palheta que, para ser pintada, teve de ser preparada à lixa e depois empastada de tinta branca, sem óleo, para receber bem o traço do lápis. A esse paciente trabalho de *receptividade*, reunia o da pintura, que ele fazia pelo arcaico processo do claro-escuro. Os primeiros planos de seus quadros, se eram de árvores, ofereciam tão escrupulosa minúcia, que se poderiam contar folha a folha e galho a galho dos primeiros grupos; se eram pedras ou terreno, pelo mesmo motivo se poderiam verificar veios e anfractuosidades dos pedregulhos como os sulcos, torrões e qualidade do solo!...

Pretenderam, portanto, aproximá-lo dos excessos picturais de Messonier; o símile, porém, foi desastrado, porque o célebre

artista francês pintava com admirável *justeza*. A maneira de Facchinetti escapava à perícia da fatura, era teimosa, persistente, rebuscada. Pela ausência de uma aprendizagem séria falhavam-lhe os recursos técnicos, que só a tenacidade no querer, a constância do desejo, o amor à profissão, poderiam recompensar. E tais méritos lhe sobravam. Um organismo menos dotado de vigor teria sucumbido pelo esfalfamento.

Não obstante, ele triunfou desse penoso trabalho, coadjuvado por seu bom senso, ainda provado com a escolha dos *motivos*, que eram paisagens panorâmicas. O panorama em quadro, ou mais em vulgata, para melhor compreensão, a — *vista* — como ele fazia, será materialmente trabalhosa, mas oferece vantagens: sobre o acordo com a maneira comum de sentir, tem a dos planos bem detalhados e a da perspectiva aérea. Desde que não se trate dum inábil principiante, bisonho n'apreensão do assunto - e desprovido dos rudimentos do ofício, o motivo pinturesco apresenta-se logo no seu conjunto, pois os planos estão fortemente acentuados pelos acidentes do vasto terreno, pelos perceptíveis esbatimentos das distâncias, e isso mui especialmente na natureza do Rio de Janeiro, onde os extensos vales se sucedem às montanhas, os lagos aos rios, os mares às várzeas, e, quando o horizonte não se funde na neblina rósea ou lilás, ou doirada e rubra das longitudes, fica limitado pelas caprichosas serras violáceas de lá-baixo, numa suavíssima nuance de meias-tintas.

Desta escolha resultou o unânime acolhimento de seus trabalhos, aliás justo, pois eles atingiram a uma intensidade colorida ainda não excedida e, como panoramas, a uma fidelidade incomparável.

Essas razões tornaram-no o pintor predileto da sociedade fluminense, em que não houve família rica que deixasse suas habilitadas vergôntes sem algum tempo de estudo sob a direção do velho Facchinetti. E, em poucos anos, o laborioso pintor tinha alcançado a glória de — fazer escola — que se acentuava pela propagação do seu processo e imitação do seu colorido, destacando-se desse grupo alguns profissionais, entre esses a senhora Maria Fornero, que mais se aproxima das boas qualidades do mestre.

Existiu, contudo, uma utilidade nesta *escola*, consistindo ela no estudo do natural a que seus assuntos obrigavam. Ao lado do rude George Grimm, aquele inolvidável barbaças loiras que produziu Parreiras, Vasquez, Caron e França Júnior, foi Nicolau Facchinetti quem mais concorreu para o estudo da paisagem brasileira *d'après nature*.

Hoje, o velho Facchinetti repousa num pobre túmulo do longínquo cemitério de Inhaúma, em sete palmos cavados nesta boa terra do Brasil, que tanto o deslumbrou e onde viveu bem querido de todos, manso e carinhoso, na sua precaridade de simples, em companhia de sua velhinha esposa, uma modesta italiana que aqui o conheceu...” e a quem estou vendo imaginariamente, sob a calma deste fim de tarde todo inflamado de vermelhidões do ocaso, lá no seu remanso de Niterói, a sagrada cabeça cismadora, lábios múrmuros em prece, o olhar sonhador, parado nos longes rútilos, a procurar o calor daqueles olhos que se foram cheios dessa luz escaldante, larga e apoteósica, em que parece palpitar a alma apaixonada do seu meigo velho, tão vibratilizada pelos esplendores desta natureza que o destrói!...

” A viúva Facchinetti faleceu no dia 29 de novembro de 1902.

VI

Castagneto*

Neste silêncio de noite veranica, sem lua, sob o remoto e escuro opérculo borrifado de estrelas eu o evoco numa saudade. Vejo-o como outrora, no primeiro tempo de sua cálida mocidade sonhadora, espairecendo à porta de uma charutaria da movimentada Ouvidor.

Era, então, um rapaz de vinte e dois a vinte e cinco anos, de estatura meã, menos músculos que nervos nos membros secos, nariz em adunco de rapina, loura barba, que lhe emoldurava o rosto, bipartida ao queixo; olhos grandes e azuis, um sombrero negro, forçado um pouco à nuca, sobre a crespa cabeleira cor de tabaco turco.

Assim o tenho diante de mim, tal ele foi nesse tempo de insubmissão e utopias, exatamente o mesmo, no seu tipo físico e na sua inteireza moral. Eu bem o percebo nessa recordação amorável. Eu bem o percebo! Aí está ele, de ombro ao portal, em trajos de homem desprevenido de cuidados mundanos, uma ponta de cigarro mascado no canto da boca sensual, o espírito rebelado contra a convenção e a injustiça.

Às vezes, para dizer coisa insignificante, para exprimir idéia vulgaríssima, fosse um convite ao copo, fosse indagação sobre o paradeiro de alguém, contraíam-se-lhe as sobancelhas na raigota do nariz, forçando-lhe a máscara numa carantonha de raiva e, quase sempre após o peso de um termo à Cambrone, tossia aquela inimitável risadinha cacarejada na güela, que lhe era particular, característica, intraduzível, pelo jogo fisionômico e que, começando por lhe dar as contrações de uma angústia, terminava por o fazer expressivamente ingênuo, mas dessa ingenuidade que é dos sem-malícia e não lembra o infantil.

E nesse riso estava o Castagneto.

* Falecido nesta cidade do Rio em 28 de dezembro de 1900.

Ele foi um inculto e um puro, tinha violências e fraquezas, era desabrido, não raro demasiado áspero, ao mesmo tempo tímido como uma criança e como as crianças era móbil, incoerente e meigo. Dir-se-ia que a sua natureza participava das inconstâncias do mar. Em toda a sua curta existência nunca deixou de ser um filho de pescadores, com todos os sentimentos austeros dos não artificializados, e todas as incorruptíveis virgindades dos simples.

Começando muito cedo a vibrar aos impulsos do instinto estético, que lhe estavam na idiossincrasia por desconhecidas, mas supostas heranças sentimentais, talvez correntes estabelecidas por um indivíduo poeta na sua ascendência, que se acumularam nele com maior intensidade e mercê de outros fatores simpáticos, muito cedo também se fez pintor.

Ao terminar as primeiras letras numa escola desta cidade, porque seu pai, italiano de origem, para aqui o trouxera ainda criança, foi cursar as aulas da antiga Academia de Belas-Artes.

Mas, sua índole não se coadunava com a exigência dos estatutos do ensino oficial. João Batista Castagneto tinha vivido sempre na rústica liberdade dos barqueiros e matalotes, crescera e homem se fizera nas fadigas da pesca, ajudando seu pai no ganhapão dos pobres, para se sujeitar aos regulamentos de uma academia. Por felicidade sua, e bendita coincidência para a nossa arte, havia chegado nessa ocasião o paisagista George Grimm, um robusto germânico que pintava com o mesmo vigor com que diariamente fazia léguas de jornada, batendo os sapatarros campônios no pó dos caminhos. Em torno de Grimm formou-se um grupo de moços, ávido de aprender a paisagem por processo que não fosse o estiolante ou improdutivo sistema da cópia de pinacoteca, e logo Castagneto veio juntar-se-lhe para a peregrinação cotidiana por esses morros e praias, ao sol do verão e aos nevoeiros de inverno, parco fardel no bolso e mochilo do estojo ao dorso.

Todavia a paisagem propriamente dita pouco o entusiasmava.

Do tempo passado num tugúrio às margens do Mediterrâneo, da infância desenvolvida sob o telhavã dos areais marinhos, onde respirou o tônico alcatrão da cordoalha e a maresia dos utensílios de pesca; da adolescência familiarizada com todos os atributos da profissão paterna, pois que sabia costurar as redes, trançar a

taquara dos covos ou manejar a driça nos bordejos da guiga, ficou-lhe o amor desta existência independente e obscura, ou, para melhor dizer — o vínculo atávico da origem. O mar atraía-o portanto; mas, o mar batido e espumejante das regiões costeiras, não o largo mar isolado, nostálgico e bravo; não o solitário oceano reboante, imenso, convulsivo, sob o vasto céu tão misterioso como ele!

Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, se não houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra.

Esta tendência fê-lo afastar-se de George Grimm, apenas conseguiu copiar, com satisfatória segurança, o que lhe impressionava a retina e lhe vibrava a emotividade. Entretanto, abandonando as lições do mestre, de quem, como todos os discípulos, recebera o colorido e a maneira de interpretar, persistiu nos estudos do natural e com tanto afinco que, em pouco tempo, perdeu aqueles defeitos de involuntária imitação, para entrar na posse de sua individualidade.

A pintura de marinhas teve, no Brasil, poucos representantes. Foram esses — Eduardo de Martino, Gustavo James e Emílio Rouède. Dos três o que mereceu maior aceitação, sem dúvida exagerada por simpatias pessoais e complacência da crítica, embora tenha hoje vantajosa cotação no mundo oficial da Inglaterra, foi De Martino. Nenhum deles, porém, acusou um temperamento de eleição. De Martino era forte desenhista do aparelho náutico, conhecia bem a construção naval, mas pintava defeituosamente, com maneirismos e descuidos. Gustavo James, empolgado por uma vesania, teve o desenho correto, mas medíocre, e a palheta desvairada como lhe fora o cérebro. Emílio Rouède, contemporâneo de Castagneto, exerceu apenas uma das muitas habilidades que o tornaram conhecido: pintava marinhas como escrevia artigos para jornais e peças para o teatro, por mera diversão de um espírito apto a praticar a atividade que quisesse, sem lha sentir necessária à sua vida psíquica. Foi um curioso, tolerado pela comunicativa jovialidade de uma desmedida boêmia.

Castagneto apareceu inesperado, no tempo em que Emílio Rouède pintava marinhas elétricas, em cinco minutos, nas *kermesses* de caridade. As lojas de molduras encheram cavaletes e *vitrines* com suas tábuas, com os seus celebrizados tampos das caixas de charuto e pequenas telas de meio metro. Um grande sucesso o acolheu. Demais, seu nome era de fácil retenção mnemônica, guardava-se-o simpaticamente. Não constituíam, esses trabalhos, uma arte nova pelo assunto nem pelo flagrante do seu expressivismo; eram duma original feitura, como retidos à primeira impressão, espontâneos e vigorosos, com certos toques de efeito que os tornavam agradáveis por elegantes sem acabamento ou excesso.

O pincel lanhava a tela ao deixar a tinta; a espátula trabalhava nos empastelamentos rapidamente: em certos pontos percebia-se a passagem do polegar, ao modo dos escultores. E esse trabalho febril, alcançado de momento, num conjunto simplificado, fundia-se numa suave, delicada tonalidade azul-cinza, tirando ao pérola em suas dulcíssimas nuanças ora em laivos de amarelo, ou verde-água, ora no carregado do índigo com translucidez iriada em opacidade de penumbras.

Pelo sucesso obtido, apoderou-se dele uma febre de produzir, e as exposições se sucederam, a atividade tornou-se-lhe vertiginosa. Castagneto enchia telas sobre telas, tábuas sobre tábuas; qualquer objeto lhe servia para fixar uma recordação de passeio ou copiar um ponto de praia, e pintava em medalhões de faiança, em pratos de porcelana, de loiça ou de barro vidrado, em bojos de boiões de cozer, em cartões de estudos e de caixas...

Uma vez em seu quarto-barcaça, da praia de Santa Luzia, onde residiu por longos anos e que assim o denominei porque ali o artista dormia, cozinhava, recebia os íntimos e pintava, em meio duma confusão de redes, arpões, tarrafas, remos e velas, encontrei, dependurado à parede, um bacalhau seco que lhe servira de tela para um lindíssimo efeito de espumejo de onda sobre amontoado de pedras.

À proporção que trabalhava aquelas qualidades mais se acentuavam, devido ao constante exercício da mão e à completa liberdade da sua vontade.

Veio época em que, para se lhe atribuir um quadro, desnecessário nos seria correr o olhar pela assinatura.

Mas, à parte essa nota pessoal, que se caracterizava pela espontânea largueza de sua pincelada, e que, também recebia o concurso da sua originalidade na escolha do motivo, sempre tendente ao pitoresco, posto que surpreendido nas linhas dominantes, de modo a anular o detalhe, o próprio Castagneto sentia que lhe faltava “o quer que fosse” necessário à sua completação artística.

Em verdade, Castagneto possuía, como os improvisadores, a forma pronta e elegante; se fosse poeta, isto é — se escrevesse — daria para as redondilhas simples, para o verso correntio e musical; como pintor tendia para os motivos singelos expressos numa habilidade um tanto arrebicada, não obstante a firmeza da mão. A originalidade da sua obra está, conseguintemente, nessa maneira, em que há espontaneidade, em que entra um pouco de chique (faceta comum à habilidade dos improvisadores) e a sinceridade brusca do seu temperamento.

Mas tudo isso provinha da sua organização, melhorado pelo esforço em conseguir imitar o que via. Eram, pois, qualidades inatas que o desenvolvimento do instinto estético, concordante com a idade e com seu próprio aproveitamento, tinha apurado.

Considerando a percebida, porém indefinida falta resultante de seus primeiros estudos, planejou uma viagem à Europa, onde procuraria os conselhos de algum notável pintor de marinhas e o ensinamento dos museus. A sorte deu-lhe a alegria de realizar esse desejo.

Coadjuvado por amigos e admiradores, seguiu para a França e lá se agrupou a um bando de discípulos de célebre marinista. E foi lá, no primeiro dia de estudo ao ar livre, que ele recebeu a mais dolorosa decepção da sua vida — contava Castagneto, desmesurando, imaginariamente, o fato.

Apenas acabava de escarvoar o assunto, o peso de uma manopla caía em seu ombro e já um vozeirão gracejador lhe aumentava a surpresa.

Aturdido, o discípulo levanta o olhar. Tinha a seu lado o mestre, apoplético de riso, roncando chacotas à sua imperfeição de desenhista. Era isso, portanto, o que lhe faltava!

É preciso descontar-se a parcialidade da concordância. O que lhe faltava não era unicamente um rigoroso estudo de desenho, em que tantos mestres têm errado, também o conhecimento da técnica da sua arte, os segredos do colorido e um ensino que, por exemplos e exercícios, lhe houvesse educado a maneira de ver, de apreender, de sentir como profissional, porque o sentimento artístico lhe não faltava.

A prova de tanto tivemo-la na exposição realizada pelo artista pouco tempo depois da sua chegada. Aos progressos do desenhador correspondiam os progressos do colorista; contudo esta aplicação foi inoportuna. Se ele a tivesse conseguido no início dos estudos teria aproveitado a originalidade da sua índole artística, desenvolvendo-a e apurando-a até se tornar um pintor completo; porém, tarde como ela lhe chegou — seu resultado foi negativo, deu-lhe efêmero progredimento com prejuízo da espontaneidade do inculto e impressionado artista das pochades, o que equivale dizer do primeiro tempo.

Efêmero!...Infelizmente, sim, foi efêmero esse progresso. Aos poucos Castagneto perdeu a sensação da cor como lhe ensinaram a ver, sem mais encontrar sua antiga tonalidade, tão suave e harmonizadora! E com esta perda também se foi, aos poucos, a energia de trabalhar.

Uma moléstia traiçoeira minava suas forças, secundada por alegres desregramentos de vida que o podiam aproximar dos mais incorrigíveis boêmios dos *cabarets* e das *brasseries*. Rapidamente o rebelde artista estava aniquilado, e foi tão rápido seu aniquilamento que lhe não deixou tempo de avaliar o desamparo de sua mísera mãe viúva, que ele, de tão longe, colmava de santos cuidados!

— Uma *caixa de charutos*, disse-me o Castagneto um dia, me dá para os cigarros e o bife... as *botas*¹³, essas, eu as faço para mandar dinheiro à velhinha...

As *botas* eram os quadros.

E quando a moléstia o tentaculou de vez, quando as rugas o estreitaram à boca do monstro, estava ele a desenhar barcos em releu papel d'embrulho, sobre a mesa duma cantina, em frente ao copo, o terrível copo de Musset, de Poe e Verlaine, para fazer dinheiro... Para quê?... Talvez não fosse para os cigarros.

VII

Imagistas nefelibatas

Anatole Baju, no seu opúsculo publicado em 1887 sob o título *L'École Décadente*, expôs os princípios da sua estética reformadora nas seguintes palavras:

A literatura decadente sintetiza o espírito duma época, isto é, o da elite intelectual da sociedade moderna.

Quando se trata de Arte não se faz entrar em conta a multidão, porque ela não pensa, é apenas numérica.

O alto público intelectual, o único que deve ser estimado e cujos sufrágios constituem consagrações, esse, está farto de todas as emoções fictícias, dessas grosseiras excitações, dessas convenções banais dum mundo imaginário que as últimas literaturas puseram em obras para a estimulação dos seus sentidos.

Ele está cansado da farragem romântica e naturalista, que fascina algumas vezes a imaginação, mas é impotente para corrigir o engorgitamento do coração.

O que ele deseja é a vida; está sequioso desta vida intensa tal como o progresso a fez, sente a necessidade de se saciar dela, quer condensar uma porção de existências humanas numa só, na sua própria, e lhes extrair o suco, vibrar com todos os seus estremecimentos. Por uma contradição bizarra, mas, por isso mesmo, explicando o efeito do desespero, a necessidade de viver é a característica desta época que parece ter adquirido a sombria e aterrorizante certeza do Nada. A literatura decadente propõe-se a refletir a imagem desse mundo spleenético. Ela não aproveita senão o que interessa à vida. Nada de descrições, porque supõe tudo conhecido. Apenas uma síntese rápida dando a impressão do objeto. Em vez de pintar faz sentir; procura dar a sensação das coisas, seja por construções novas, seja por símbolos evocando a intensidade pela comparativa. Em suma, tudo para ela resume-se em: síntese da matéria e análise do coração.

Isto, que não é transcrito para desafiar argumentos, escrevia o fundador da revista *Décadente*, de Paris, no declínio do século XIX, e nessa mesma cidade, por esse mesmo tempo, com a pequena diferença de uns anos a mais, em 1889, o poeta Georges Vanor, também num opúsculo intitulado *L'Art Symboliste*, expunha:

Inscriver um dogma num símbolo, escolher no vocabulário os termos raros e preciosos, construir um estilo superior e compósito, traduzir as sensações pela música das sílabas, vincular estreitamente o ritmo à idéia e repelir toda descrição para procurar toda a música, tais são os principais preceitos do seu catecismo.

Decadentes e simbolistas assim definiam as suas estéticas, particularmente restringidas ao verso. Em pouco tempo, porém, e como a prosa se viesse adaptando aos modos das novas escolas, esses rigores adoçaram-se, e em muito pouco tempo as duas escolas inovadoras, que se combatiam para a conquista da supremacia, fundiram-se quase insensivelmente, tão de acordo estavam em seus princípios! O simbolismo abrangeu todos os grupos de poetas e escritores novos ampliando preceitos, tornando-se, a bem dizer, a escola dos apaixonados da *écriture artistique* que preocupou os Goncourts ou, como disse Gustave Kahn, *d'écriture expressive et de forme nouvelle*.

Compreende-se que as artes do desenho, especialmente a pintura, não poderiam permanecer alheias a essa influência. Desde que o simbolismo, sob suas várias formas e maneiras, se manifestou com maior vigor, o desenho procurou objetivar pela imagem as suas criações. Mas a tentativa foi difícil. Ao princípio, a estética simbolista, por tender à abstração, não oferecia vantagens à forma figurada, ao relevo material das representações desenhadas. Um artista de gênio apreendera-lhe a intenção; esse artista foi o belga Félicien Rops. Não obstante, Rops era lúgubre e lúbrico, a sua arte trazia a perturbação alucinadora dum riso glacial de caveira na ardente boca duma mulher lindíssima. Era uma arte de ironia e lascívia, donde, por vezes, irrompiam risadas doudas de coruja sortílega.

Acompanhá-la, imitá-la, seria perigoso. Rops possuía o saber do desenho, manejava a litografia com perícia e era uma natureza à parte, inimitável na sua complexidade!

Então, os imagistas propenderam para os tipos, entraram a compor uma determinada figura, que tivesse a forma idealizada duma mulher nem romântica nem realista, forma ligeira, quase vaga, de lírio heráldico, de angélica decorativa. Vieram as simplificações tenazes, os rebuscamentos exaustivos da originalidade. E o esforço esteve longamente parado nesse objetivo. Por pouco que não caiu num esgotamento desastroso. Não carreguemos, porém, tanto a culpa aos desenhistas.

O erro nasceu da confusão dos princípios restritos. A necessidade dum dogma num símbolo — era uma expressão obscura, estonteou os mais atilados dos escritores e com mais razão embaraçava os desenhistas. Surgiram os exageros literários, e de tal sorte petulantes, que se confundiam com o desvario. Houve suspeita de que esses moços tinham endoidecido. O público afastou-se desconfiado, aturdido com essa criação torturada e misteriosa; a Crítica entesou as oíças e riu-se, e foi desse riso que surdiu o sarcasmo do *Nefelibatismo*.

Que era isto?

Ninguém o sabia, nem mesmo para contentar a curiosidade compulsava-se a enciclopédia Larousse, o dicionário d'Academia! Esquisito, estranho, inédito, este termo valia por uma troça, siflava e demolia. Era um cartucho d'alvaiade. Verdadeiramente não ofendia, porque, por sua composição grega, queria dizer habitante das nuvens e na sua aplicação — pensamento inacessível ao comum dos homens, transcendentalismo. Mas, empregado sem o conhecimento do seu valor, é tão ridículo como uma carapuça de jornal velho.

Assim caracterizados por este desprezo, não faltou quem os julgasse degenerescentes, e logo sob tal aspecto os estudasse. O Sr. Max Nordau foi dos primeiros a praticar essa análise. É interessante o que a respeito nos conta o Sr. Adolphe Retté num livro que ainda se não pode dizer velho:

— Por esse tempo, informa o Sr. Retté, M. Max Nordau percorria Paris em busca de documentos para o seu estranho volume das *Degenerescências*. Nordau seguia as pegadas do seu mestre Lombroso, descobrindo em tudo sintomas de deliquescência social e, como espirituosamente disse M. Clémenceau, *distribuindo diplomas de degenerado a todos os que não pensavam como ele*. A fim de observar de perto os simbolistas, Nordau fez-se freqüentador assíduo do *Café Francisco I*, no Boulevard Saint-Michel, onde nos reuníamos algumas vezes para conversar sobre arte e literatura. Ele tomava lugar o mais próximo possível da nossa mesa, e ingerindo copos de absinto notava o que dizíamos. Ao cabo de certo tempo reparamos nesse auditor hirsuto que, aguçando o ouvido, nos lançava olhares sorrateiros... Então, um de nós tratou de tomar informações a respeito dele, e veio a saber que o Sr. Nordau se preparava para nos fixar, sob a rubrica — Nevropatia — no capítulo de um dos seus livros em preparo. Desde esse momento decidimo-nos fornecer-lhe os mais terríveis documentos sobre a nossa individualidade. Um dizia-se adepto dos costumes contra a natureza e celebrava as belezas do amor unisssexual; outro apresentava-se como sectário dos *paraísos artificiais* e absorvia, ostensivamente, bolinhas de miolo de pão que fazia passar por pílulas de ópio ou de haxixe... Enfim, nós todos pronunciávamos os mais audaciosos discursos sobre religião, sociologia e moral. Nordau exultava, registrava o que ouvia, com jubilosa atividade. E assim foi composta a parte da *Degenerescência* que se ocupa dos simbolistas.

A informação do Sr. Retté também pode ser uma oportuna pilhéria, que isso está bem no excelente humor francês; mas, inevitavelmente, houve da parte do Sr. Nordau certa precipitação nas suas conclusões.

No desenho e na pintura, em grande parte, a singularidade de tais composições proveio da desregrada interpretação da obra extraordinária de Burne-Jones, desse admirável artista de quem se disse ser de *imagination all compact*, e não menos da originalidade violentadora de Franz Stuck. Por outra parte, sem dúvida na mesma proporção, o que influiu para essa extravagância foi a preo-

cupação do reclamo, o desejo de se fazer conhecido ainda que à custa do escândalo.

Para ser fenômeno da degenerescência, como orientado pelo exclusivismo científico de Lombroso admitiu Nordau com relação aos literatos (que estavam nas mesmíssimas condições), seria preciso que uma série de atos equivalentes se correspondesse na vida desses artistas, com a qual poder-se-ia determinar a identificação mórbida. Mas, assim não era. Muitos desses compositores de mixórdias simbólicas não tinham a responsabilidade dos anos, a outros faltavam estudos sérios em cursos preparatórios do desenho. Moços e canhestros, isso, sim, eram eles. Tenho aqui, sobre a mesa, duas estampas desse tempo. Uma, assinada por Luciano Afonso Daudet, tem o pomposo e perturbante título — *Le jour de la grande Colère*. É uma trapalhada de fantasmas apocalípticos, em parceria trôpega, como a se apostarem em extravagâncias de posturas, com tumbas destampadas, astros desgravitados e... coisas que ninguém saberá dizer o que sejam, no gênero deste enorme disco perfurado semelhante a um cartão de tiro ao alvo, que aí figura. É visivelmente uma combinação de símbolos, mas, à qual a esquerdice do desenhista não soube ou não pôde dar uma unidade compositiva e muito menos precisar-lhe as formas.

O Sr. Jean Jacques de Valeurs apresenta-se ainda mais complicado, mais obscuro na sua composição que, notada em três posições diferentes, mostra três assuntos diversos, cada qual dum simbolismo desesperador, capaz de ensandecer o próprio Sâr Péladan¹⁴ se o quisesse destrinçar com o requintado saber da sua exegese.

Mas, a tenra idade do Sr. Luciano e a sua incultura artística, como a mocidade do Sr. Jean Jacques, passada no alegre meio da boêmia de München, contrariam opiniões temerárias que se levantem sobre a sanidade mental de ambos. A persistência no defeito é que denuncia o desequilíbrio. Hoje, esses dois espantante perderam-se no comum fastio da vida.

Pondo de parte o esforço das tentativas, esforço que triunfou mais tarde com a fixação e clareza da nova estética, essa arte foi simplesmente uma inofensiva mistificação à gravidade cabe-

çuda do farto burguês e aos sólidos princípios esfarripados da Crítica de palanque. O que ela fez fizeram o romantismo, a escola naturalista e esse muito combatido grupo dos impressionistas.

Chamemo-la *nefelibata*, mas com um suave sorriso que não humilhe nem hostilize.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 3,
número 5, maio de 1906.

VIII

Três imagens de Wagner

Enquanto no feio salão do feíssimo Lírico se apinhava a sociedade dos que se divertem e a rutilação dos preciosos minerais facetados mordida epidermes claras, irrompendo, maciamente, dos tecidos de luxo, em destaque do negrume severo dos *smokings* de mancebos escanhoados e das casacas de jovens peralvilhos ou grossos *messieurs d'affaires*, nessa memorável noite da primeira [apresentação] dos “Mestres Cantores”, eu — vergado à escrivaninha, sob a reverberação dum quebra-luz ordinário, deplorando a minha triste saúde e a minha’inda mais triste pobreza — folheava devagar e aos poucos, a brochura de John Grand-Carteret sobre *Wagner en Caricatures*.

É a história imagética de uma das mais tremendas batalhas da arte contra o sancionado e o estacionário. Nunca a sátira foi mais escarnecedora, nem a perversidade mais peçonhenta, nem o reacionarismo mais empedernido, que nessa formidável perseguição ao gênio inovador de um artista!

E esse rosto sereno, sonhador e meigo que se nos apresenta num retrato de Wagner, em 1850, máscara romântica em que transluz a resignação, surge dentre os seus demais retratos como a verônica de um justo predestinado ao sofrimento.

Encontra-se-lhe na contemplatividade do olhar a hipnose dos sonhos e esse quebranto sonâmbulo dos desventurados; a sua boca tem a contração nervosa de um sorriso em esboço, que é uma esperança começada quando também começa a dor, e no resplandecer da sua fisionomia, de moço, há o quer que seja de presentimento, como no mistério das pupilas dos *avertis* se reflete a sombra pressaga da Morte .

Compare-se o retrato de 1850 com outro, que aí, anda retido em 1855. O que era serenidade se transformou em violência. A epiderme decalca a tensão muscular da face. É uma constante flexão de contrariedades, jogo de músculos feito pela irritação as-

sídua dos nervos. O olhar tornou-se-lhe duro e, ao mesmo tempo, desconfiado, um quase nada estrábico e o sonho ressumado do esquema fisiognomônico derivou em alucinação. Em cinco anos alterou-se por completo esse rosto!

À primeira mirada não se encontra num o delineamento fundamental do outro, não se recordam, não se revivem.

Divergem. Seria impossível a uma natureza supersensível, como a sua, guardar a externa integridade típica sob as tremendas agitações que o abalaram.

Se não lhe aparecesse a proteção do rei solitário da Baviera, a sua máscara teria decaído numa fealdade trágica, entre Sileno e Lear, o beque e o queixo, ambos agudos, descidos ao extremo, a fronte alta e nua, o olhar espavorido e azul. O pavor no azul!... é uma loucura truanesca da desgraça, tem o ridículo da dor e desperta a piedade no riso. Os doidos de pupilas celestinas são como os velhos que o marasmo humilha, perdem a seriedade das expressões porque se invertem...

O que se apreende na serenidade da sua fisionomia, em 1850, é do mesmo valor, por contraste, ao que se lhe percebe na dureza facial, em 1855.

Numa está a destruição da outra.

É que a transição deu-se bruscamente, da esperança passou ao desespero. Esse foi o tempo amargo das lutas. O que sonhara, a arte idealista, profundamente humana numa forma nova, ia-se abater d'encontro à inópia mental dos contemporâneos, d'encontro às convenções e os cânones. Só um homem o compreendia e amava, era Litz. Mas, sendo muito para a sua inteligência e para o seu afeto, deveria ser pouquíssimo para a sua ambição. É esse desespero de incompreendido, de repulsado, que lhe deformava o rosto, modificando o tipo. Mas, a máscara possuía a transparência da gaze, não iludia, acusava.

Paris, onde procurou a glória, talvez confiado no espírito de novidades peculiar ao francês, e onde arrastou a miséria até às lições de piano a um franco, agitou os guizos da chacota e em torno do seu ideal.

O humorismo pendurou-lhe ao casaco a laçaria sarapintada das legendas de ilustrações grotescas. André Gill¹⁵, que se finou encerrado num manicômio, perpetuou-o no *Eclipse*, escarvando, furiosamente, o ouvido público; Regamey e Cham¹⁶, no *Charivari* e *Paris-Caprice*, crivaram-no de anedotas farsistas, de *boutades* picarescas, apesar da suave proteção da suavíssima e aristocrata Mme. de Metternich que dispôs Napoleão III a seu favor, como mais tarde Mme. de Schleintz foi a sua formosa embaixatriz junto ao frio rei Guilherme da Prússia.

Partiu para Londres. O *insight* é característico da raça inglesa; corresponde, lexicologicamente, ao sentimento interior das coisas.

O homem inspirado, apaixonado — diz Taine a propósito do inglês — penetra no interior das coisas; ele as percebe pelo abalo com que elas se lhe manifestam; apreende os conjuntos pela lucidez e velocidade da sua imaginação criadora; descobre a unidade dum grupo pela unidade da emoção que recebeu dele...

Esse povo estava apto a compreender a sua obra e a glorificá-lo.

Londres, porém, não lhe foi menos hostil, a caricatura o recebeu galhofeira e ruidosa. Não obstante, Paris e Londres motejavam, não o insultavam como Berlim e Munique.

Foi esse o tempo cruel do seu batalhar. Aos insucessos antepunha-se a esperança, que ele mantinha com o afinco dum fanático.

Em 1864, Luís II da Baviera, por inteligente insinuação de Mme. de Bülow (é curiosa a influência feminina na vida de Wagner), reuniu-o à sua corte, com a pensão de quatro mil florins. Mme. Cosima de Bülow, filha de Liza, separou-se de seu marido, o wagnerista barão Hans de Bülow (doutor em filosofia, pianista das cortes do rei da Prússia e de Luís II), em 1869, para casar-se com o viúvo Ricardo Wagner e, parece, foi a boa estrela do genial maestro.

Como Guilhermina Planer, a trágica, primeira mulher de Wagner (casada em 1836), Cosima Liza ou Bülow adorava o seu segundo marido, com a diferença, porém, que essa, por seu culti-

vo mental e suas qualidades de dama da alta sociedade, compreendia a obra do mestre, da qual se fez a mais calorosa divulgadora.

Achada, como ficou dito, *a boa estrela*, Wagner pisou o caminho liso da felicidade. O *rei solitário*, por seu turno, encontrou nessa música nova, expressiva, quintessenciada e comovedora, o eco da sua alma incompreendida de lunático. Triunfava a ironizada música do futuro, e o autor do *Tannhäuser* teve a rara recompensa de, através da riqueza, assistir o engrandecimento do seu culto, a *Wagnerlatria*, que nos coube também a nós brasileiros, mas de um modo estranho, porquanto, alguns descomedidos wagneristas do meu conhecimento são duma incoerência flagrante com o ideal artístico do grande mestre.

Assim é que eles, embevecidos nos *leitmotiv* e vibrados pela grandeza instrumental do *coro dos peregrinos*, contradizem literariamente esse entusiasmo e amor.

Compreende-se que uma admiração ou, com maior propriedade — um culto de arte — corresponda a certo cultivo estético, o qual impede a confusão num mesmo grau de estima de duas produções opostas. Mas é isso, precisamente, o que se não dá com alguns citados wagneristas do meu conhecimento.

A estética do mestre, fundada no princípio de uma *arte idealista, profundamente humana, em forma nova*, que orienta outras manifestações artísticas, seja obedecida em todos os seus modos, seja aproveitada e adequada às diversas expressões da arte que, por sua natureza, não comportem o princípio em absoluto, é repelida e hostilizada por esses bonitos senhores, bem penteados e bem vestidos, que sabem dos transcendentalismos musicais do *Parsifal* e do *Tristão*!... pelo que se prova que todos os cultos humanos estão sujeitos ao desvirtuamento da hipocrisia.

Não sei se por aquelas terras lindas da Europa, onde há palácios d'óperas, o *snobismo* faz da música wagneriana um penduricalho de gala, mas duvido que lhe dê, a ela, a parceria baixa dos gostos reles...

O pleno triunfo do maestro, pela proteção de Luís II, irritou Munique. Se, antes disso, a caricatura e o epigrama corriam ao seu encalço, depois de o ver aboletado no paço régio e na intimidade do rei, desceu a toda a sorte de ataques, até os pessoais. Entre

essas terríveis diatribes litografadas ressalta uma do *Fliegende Blätter*, sob o título *Der Concert-Bildhauer* (o escultor do concerto) em que a composição do desenhista atinge, incontada e admiravelmente, a vulcânica faculdade criadora do mestre.

Talvez, assim não fosse a sua criação... O seu trabalho surgia, lentamente, em bloco. Era paciente, comparado, metucioso. Tudo tendia à justeza. A consoância trazia um pensamento e cada nota importava numa palavra para a descritiva de imagens e ações. Dirão os que têm conhecimento da sua vida de compositor, contrapondo a verdade à fantasia do desenhista. Mas é por essa outra maneira que a sua obra se nos afigura composta. Ela possui, por vezes, impetuosidades de erupções vulcânicas, estala e fende o intrumental, despejando lavas, bolçando a riqueza deslumbrante dum tesouro prisco.

Já por esse tempo, isto é, de 65 a 70, os retratos de Ricardo Wagner apresentam uma modificação notável. Voltou-lhe a serenidade à fisionomia, seu olhar aclarou-se, os vincos que lhe repuxavam as narinas, arqueando o beque, afrouxaram, e a boca se lhe tornou menos sarcástica e queixosa.

Nos retratos posteriores a esse, notadamente no assinado por Schweitzer, estampado no *Daheim*, o homem é outro, bem acentuadamente outro; os cabelos, cuidadosamente levados para a nuca, alargam-se sobre o pescoço à moda romântica, os olhos exprimem orgulho, a boca sorri pacífica.

Estava ele no gozo da sua felicidade. Mme. Judith Gauthier dá-nos, em seus *Souvenirs*, o motivo dessa transfiguração:

Esta maravilhosa organização, duma tão esquisita sensibilidade, tem violências terríveis, de tal sorte que nos perguntamos, a nós mesmos, como ela pode resistir aos seus embates? Ora um pesar a envelhece como dez anos, ora a alegria lhe volta e o maestro rejuvenesce de modo a não recordar o dia anterior.

E assim temo-lo, num excelente e bem conhecido retrato gravado por Baude, em que a velhice não o afeiou. Olhemos direito para este perfil: há nele o contentamento da vida, a tranqüilidade dos acomodados, a satisfação dos recompensados. Podia-

se julgá-la, de chofre, a cabeça de um *lord*, se a espiritualidade do olhar não traísse o artista; mas confundimo-la com a dum homem de ciência, com a dos naturalistas que possuem essa expressão de alegria e segurança resultante da materialidade do viver. De qualquer modo, não é uma cabeça de sofredor. Nem um traço, nem uma rijeza de ruga ou contração de músculo indicam o batido pela desventura.

Ricardo Wagner, acariciado pelo então imperador Guilherme d'Alemanha; adorado por Luís II, o extraordinário excêntrico, e por Cosima, a quem se pode chamar sem excesso figurativo — a fada do seu desencantamento — possuidor do *templo* de Bayreuth, que foi o maior desejo da sua vida, rico, e universalmente célebre, não sentia o menor, o mais leve rancor do mundo.

A fortuna o acolheu no primeiro pendor da existência. Wagner, satisfeito, repousou com a segurança dum dominador. E é esse repouso, esse bem-estar, essa certeza da imortalidade, que sua fisionomia traduz com o resplendor duma glória.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 2,
número 8, agosto de 1905.

IX

Quadro antigo

Ali está, naquele ângulo de ruas entrecruzadas, de soslaio à loja de *Madame Colon*, que ainda é um resto tradicional da antiga Rua d'Ouvidor, a nova construção eclética de um café-restaurant.

Há algum tempo, vai isso para mais de dez anos, um incêndio consumiu o interior do edifício, que existia talqualmente há meio século passado; mas do que ele foi outrora, só ficou a recordação do local. Nada mais.

E ali, naquele lugar, no encruzamento dessas ruazitas que o impulso civilizador da extraordinária força de vontade do Prefeito Passos não conseguiu alargar, entre aqueles mesmos muros que o tira-linhas de um mestre-de-obras transformou de bruto casarão sólido, que era, em vistoso mistifório arquitetural, o ouro amodado de uma geração extinta, os sonhos desvairados de árdega mocidade que uma vaga, sussurada crônica verbal apenas relembra na rapsódia dos exageros de uma época, foram consumidos mais impetuosamente, mais aniquiladoramente que as traves e os barotes da construção presa das chamas de um inexplicável incêndio.

E foi ali que existiu o famoso hotel *Frères Provençaux*.

Quando a idade me consentiu vadiar nesse corredor de bar, que se chamou Rua d'Ouvidor, já o famoso *Provençaux* era uma carcaça de esgotada existência.

Ainda em suas sacadas de ferro, as letras de zinco dourado de seu título atraíam olhares; ainda seu vasto refeitório rococó, estilo que as alegres tendências da arte sob Luís Napoleão ressurgiram e modificaram, estava na predileção de certos gastrônomos e bons vivedores, reumáticos grisalhos da velha guarda dos Prazeres, veteranos do Amor Galante, de grossos narizes carminados, sadios provincianos bastidos de concupiscência, rapazes estróinas, dândis devassos e um bando promíscuo de legionárias da Volúpia, em cambraias e confecções *à la mode de Paris*... mas em verdade,

seus tempos áureos eram decorridos, porque já não existia o *Alcazar*.

Quem hoje ouvir referências ao teatrinho da Rua da Vala, denominada, ao depois, Uruguaiana, e agora larga, asseada e reedificada por esse ilustre brasileiro que recorda o Barão de Haussmann; quem hoje ouvir falar daquele teatrinho terá de o reunir à existência do hotel desaparecido.

O *Provençaux* foi a sucursal do *Alcazar Lyrique*, o desdobramento do seu poder, uma província maior do seu reino. Dependiam-se. O jugo exercido pelo teatro estendia-se ao hotel, e quase sempre a febre começada lá, na singela platéia da Rua da Vala, num prédio que, antes do seu alargamento atual, acabou por ser loja de fazendas e corresponde modernamente ao local em que está uma farmácia, vinha atingir o delírio no salão da locanda célebre, entre seus altos muros de estuque decorados com frutas e folhagens em caneluras chanfradas que ladeavam janelas de espelhos emoldurados, ao gosto da época, por teorias de cupidos coloridos e festões em volutas douradas. Dois grandes lustres de bronze Segundo Império, com salvas de porcelana sustentando os florejados braços dos combustores, e arandelas de cristal pingenteadas, iluminavam alegremente o linho claro das filas duplas de quadrados para quatro talheres e alguns pesados centros de jacarandá ou mogno, sobre colunas de torneados gomos maciços descansando em três garras de fera.

Provavelmente, neste fastígio d'antanho, um *maître d'hotel*, escanhoado, de papeira no colarinho em laço branco e desengonçada casaca da etiqueta, atendia o serviço com a proverbial solicitude da sua delicada função.

E a sala resplandecia, repleta de comensais noturnos. Graves senhores, que usavam chapéus-do-chile, abriam largos sorrisos babados nos rostos limpos de barba que, apenas os contornava por baixo do queixo, de orelha a orelha, e enterneciam os bugalhos a petulantes francesinhas de cheirosos cabelos na rede dos coques em amplos vestidos de seda campanulados por *crinolines*; bisonhos dos desregramentos, canhestros e ardidos, jovens herdeiros de fortuna feita com o tráfico dos negros d'África ou arrancada pelo vergalho à fadiga dos eitos, formavam grupos facilmente aces-

síveis à perícia fascinadora das trêfegas fadas loiras ou das feiti-ceiras pálidas de meneios irresistíveis; secretários de legação, li-cenciados, e grandes sabedores dos costumes do *Mabile*, a juven-tude alegre e casquilha, de luneta quadrada na órbita direita, suí-ças ladeando as bochechas, bigodes arrebicados e calças colantes, flor de alecrim em presilhas sob a delgada sola Mellié, toda a roda gamenha de velhos e rapazes para lá corria, após os garganteios da Risette e da Chéri.

Brilhavam cristais e porcelanas, caçambas d'electroplate con-servavam, entre pedaços de gelo do pólo, apetecidas garrafas ne-gras, de gargalos prateados, das conceitadas *caves Veuve Clicot*; poncheiros flamejavam: garçons, em jaqueta negra e aventais bran-cos, corriam de mesa para mesa conduzindo iguarias fumegantes, deliciosos pitéus batizados à parisiense. Um ruído de risadas e murmurejos, de exclamativas e charlarice, aturdia à semelhança dum livre folgado de arraial.

E quando, por fora, o silêncio adormecido *d'aldeia imperial* mais pesava sob o friozinho da madrugada, as *flûtes* agitadas espumejavam ferventes, entre *hips e hurrahs* febris, roncados nas güelas secas dos delirantes, estridulados nas gorjas frescas das tentadoras vitoriosas. Foi isso em pleno domínio do ultra-roman-tismo.

A pacatez burguesa, a nossa formidável e antiga burguesia zorreira d'espírito e apoucada de letras, tendo sofrido consecuti-vas congestões de pudor com a ostensiva libertinagem do Sr. D. Pedro I, cuidou logo, nos princípios do segundo reinado, em pe-sar mão autoritária sobre os costumes licenciosos. Mas, de repen-te, uma época rebelde levantou a moralizadora manopla e abriu curso aos desrespeitos e desvarios.

Uma geração que o byronismo cultivou secretamente, apu-rada pelas paixões lamartineanas e, depois, modificada pela in-fluência de Musset, produziu fenómeno contrário ao que se po-deria esperar — caiu numa desbragada pândega de amor, de jogo e de mesa, como jamais se viu em sociedade tão morigerada e modesta!

Para tanto concorreram dois sorridentes e laboriosos alquimistas, insignes no preparo dos filtros da sedução.

Mr. Arnaud, no seu laboratório da Rua da Vala, denominado *Alcazar Lyrique*; Mr. Guigou, no laboratório conhecido pelo nome de hotel *Frères Provençaux*, na esquina da Rua d'Ouidor com a dos Latoeiros, hoje Gonçalves Dias, e nesses focos terríveis, iguais pela mesma força, unidos para o mesmo fim, foi a geração de 1860 a 1870 beber o pérfido elixir do gozo pelos olhos e pela graça das cantoras de Offenbach¹⁷, pelos lábios e pelos encantos das parisienses de arribação.

Ah, mal sabemos hoje, que loucuras fizeram esses rapazes!

Muitas vezes, enquanto a crisólita *champagne* efervescia, e os olhares noivavam; enquanto o arrebatamento amoroso confundia numa só cadência a palpitação de dois peitos, a fria sombra da Morte e da múmia trágica da Miséria bailavam em torno dos pares, em redor das mesas, ambas invisíveis na luz festiva dos banquetes... E, após núpcias efêmeras, aqueles a quem a apoplexia do brio não levava ao suicídio, procurando no cano do revólver ou no frasco dos tóxicos a solução de irreparáveis dificuldades, iam encalhar no cinismo das sórdidas explorações, ou ficavam enterados vivos nos manicômios.

Mas Upa! upa! corcel da Loucura, para o gozo — estugavam bocas febris.

Partiam, então, em galope vertiginoso para o reino de Afrodite Astartéia. O ouro escoava-se de seus bolsos, a saúde desprendia-se de seus corpos e, pior do que isso, a honra, as mais das vezes, rolava para a lameira das transações criminosas.

E o peso de uma desgraça, apavorante como o sopro morno de uma epidemia devastadora, alastrava-se por serenos casais da cidade, ultrapassava suas fronteiras, bafejava humildes lares de terreolas pacíficas, honestas moradas de vilarejos quietos.

Está na memória dos que manuseiam páginas do passado, dos que mergulham n'água morta do esquecimento em busca dos despojos duma sociedade que, ao se retirar daqui, pela segunda vez, uma decantada estrela do *Alcazar*, possuidora de insinuante beleza admiravelmente sintetizada no seu doce nome de Aimée — um alívio correu por todos os magoados corações de mães e de

esposas, cujos lábios ressequidos ainda se confrangiam nos últimos murmúrios das preces, cujos olhos ainda se noturnizavam com as sombras das vigílias, e na borda ciliar das pálpebras ainda tremiam os ventrêmulos das lágrimas.

Uma ilustração da época, dando à estampa o retrato da fulgurante estrela, enquadrou-o de vinhetas alusivas à sua pernicioso influência no pacato meio brasileiro, ainda muito respeitador das tradições dos seus ventrudos antepassados. Esses referidos acessórios do enquadramento eram tocantes motivos de reconciliação. Num — o esposo infiel volvia ao lar abandonado e pobre; noutro, o moço pródigo vinha se asilar no teto esquecido; naquele, o estudante madraço voltava às proveitosas noitadas do estudo; naquel'outro a mãe inconsolável recebia o desvairado filho arrependido... todo um rosário das repetidas cenas do velho drama d'alma humana, mas que, para nós outros, povo em primitividade de costumes, deviam ser sensacionais por serem estranhos.

E não era só a encantadora Aimée, morena e grácil deusa de um paraíso em leilão perpétuo, quem perturbava a *jeunesse dorée* e a milionária comandita dos compradores de amor. Aimée contava uma rival chamada Lovatau. Por esses dois nomes digladiavam-se partidos, e os exageros do partidarismo pulverizavam fortunas para o gáudio das costureiras da moda e dos hoteleiros do *demi-monde*.

Dos famosos estabelecimentos de moradia provisória, que funcionavam na Rua d'Ouvidor, nada mais resta. O velho *Ravot* também já desapareceu, devorado por um incêndio, e as três ou quatro casas que vieram ocupar o seu vasto lugar, que ficava após o *Café de Java*, na esquina da Praça São Francisco de Paula e fronteira à *Notre Dame de Paris*, nem o mais leve traço conservam dele, talvez nem mesmo os alicerces!... E como ele o *Provençaux* terminou os seus dias.

Mas ali, naquela esquina formada pelos escuros e estreitos canais chamados hoje ruas Moreira César e Gonçalves Dias, apelintrados com seus passeios de mosaico de cores vivas, existiu o grande viveiro dos rouxinóis de Paris, que trinavam no palco do *Alcazar Lyrique*, fascinando velhos e moços.

As gerações que nos sucederem, talvez menos indiferentes aos casos do passado que a nossa, o encontrarão em alguma obscura “Memória de um tempo”, onde também crepitem, já como borralhos que assinalem a passagem de caravanas pela areia nua das solidões, os ardores dessa mocidade que lhe deu vida e onde, sem dúvida, perpassem no tênue fumo dos últimos carvões, em rondas silenciosas de evocação, os espectros de suas formosas aboletadas, que lhe deram fama.

Artigo publicado em *Kosmos* com o título “Páginas volvidas”,
ano 3, número 10, outubro de 1906.

X

Princeses e Pierrôs

No parapeito da minha janela, por este fim de tarde da segunda-feira de Momo, vejo o desfilar ruidoso dum *cordão*. É uma coréia selvagem, de machatins, com esgares recordativos de ritos bárbaros e uma pandorga d'alegria rústica.

O batuque segue melopêaco, em ginga, compassado por tantãs de cateretês, donde irrompem uivos tristes do banzo africano, agitando estúrdios cocares, ao requembro capadócio de ombros de que pendem rumas de belbutina negra, galões de prata, penugens de arminho d'algodão... E a notar esse complicado, superabundante, estapafúrdio luxo de capas, mantos, mantéus, capelinas e ressurgidas *crinolines*, agaloadas e bordadas num mistifório delirante de arabescos simbólicos, fico-me a pensar no vestuário carnavalesco através do tempo, nesse incomparável gozo da retrospectividade que colore as idéias com vagos revérberos cambiantes de astros fugitivos...

Foi a fantasia de Jacques Callot¹⁸, sem dúvida inspirada nos *lazzi* do teatro italiano seiscentista, que deu à mascarada dos bailaricos e farândolas a bojarca de Fritellino e Franca Trippa. Pierrô apanhou esse traje, mas o bom-gosto dum artista modificou o grotesco bambo em túnica folgada, e é como Watteau perpetuou o retrato de Gilles; porque, se Jacques Callot, por aplicações da baixa comédia de Arlequins ao disfarce carnavalesco, produziu o hilariante desengonço dos sarabandistas, Watteau deu-lhes a graça, compôs-lhes as vestes com os dedos ligeiros e criadores de uma costureira. E para os ter em brios, estendeu-lhes o bracito de colombina, travessa e risonha, ao jeito original duma *soubrette*, mas com uma pontinha de dama pimpona. Isso bastou ao capricho feminino.

Colombina multiplicou-se. O cenário alegre do século XVIII está cheio desses sorridentes, róseos, empoados bandos; é um sonho voluptuoso numa terra de encantos

... ou bien des coeurs illustres
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant...

no dizer de Baudelaire.

A mascarada de Watteau é, porém, elegante e discreta, dança o minueto ao som de flautas e mandolinos, tem meneios de sereias e sorrisos de deusas, e no donaire dos seus movimentos como na esvelteza de seus bustos há fragilidades de porcelana e brilhos de laca.

Não obstante o arranjo artístico desses bastidores d'árvores, da variedade das cores cintilantes, do tom de riqueza e luxo das sedas, das rendas, das jóias, a arte de Watteau temperava-se numa sutil melancolia que reclinava as cabecinhas em êxtase de cismares e abrandava nas pupilas o calor dos apetites. A própria graça de Colombina possui algo de triste; a doudete parece, até certo ponto, com a Manon, de Prévost¹⁹.

Posto que o carnaval não fosse mais o turbilhão ébrio das lupercais, não viesse nu e desenfreado pelos campos, rebolante e caprino, como no paganismo, nem reproduzisse os desfechos trágicos da Idade Média, a essencialidade da sua condição exigia um remodelamento completo nas vestes, porque das danças rítmicas, dos sorrisos que arrastam e sorrisos terrivelmente fascinadores pelo incêndio estranho da pupila na órbita do *loup*, do hipnotismo voluptuoso da estudada indolência dos gestos, ele desgarrou para o trajeitar funambulesco dos cancãs, desenvolto, atrevido, trocista. Então viu-se descer das águas-furtadas a burlesca teoria de postizas bacantes e do interior das mercearias despejar-se uma chusma chocarreira de ingênuos faunos, ambas singularmente petulantes nos seus disfarces e alegremente arrastadas pela loucura. Mas, essa loucura, ria e intrigava.

Essa loucura tinha zombarias de jograis e fazia travessuras de rapazio.

Sem a franca animalidade pagã e o trevoso ódio medieval, resvalou para a licença. Vaiou e esbaforiu-se.

E à máscara impassivelmente debochativa, paralizada no seu ridículo, reuniu-se o insidioso meio-rosto, esse provocador, esse *loup* sensualizante que põe magnetismos nas pupilas e é a folha de parreira da Luxúria.

Já por isso lhe não bastavam os remendos de Arlequim, as gebas de Polichinelo, o avental ou o tzigantismo de Colombina; eram-lhe necessários outros moldes, novos figurinos, que lhe externassem as intenções, representassem a mordacidade ou atraíssem os pretendentes. E para realizá-los fazia-se necessário um artista satírico, improvisador e, ao mesmo tempo, voluptuoso. Esse artista apareceu — foi Guillaume Sulpice Chevalier, universalmente conhecido pelo pseudônimo de *Gavarni*²⁰.

Gavarni modificou o carnaval, fê-lo à feição da sua *verve*, do seu chiste, da sua mundana elegância, do seu sensualismo deliciosamente filosófico. Pôs-lhe um paradoxo nos ombros e uma ironia no nariz-de-cera.

É extraordinária a fecundidade da sua fantasia nos *travestissements*, porque não restaurou, inovou, vestindo a Loucura alegre como ela devia ser vestida, *à la diable*. E para isso ninguém viveu mais intimamente no carnaval do que ele. Os bailes do Variedades e da Ópera excitavam-no. “Ele próprio escrevia aos seus íntimos: *Gavarni n’attendra ses amis ni demain ni les samedis qui suivront jusqu’à la fin des bals de l’Opera et du carnaval.*”

Apoderava-se dele uma febre, um delírio, o diabolismo da vertigem que o ia levando, sem energias, para o aturdimento do Prazer.

E todos os sábados — escreveram os Goncourts — Gavarni está no baile, exaltado dos sentidos e da imaginação, excitado, procurando na multidão e na balbúrdia alguma aventura secreta e terna, ou simplesmente sensações, embriagado por esse mistério mascarado da mulher que ronda e ondula em torno dele, pela seda dum dominó que seus joelhos roçam e estreitam, pelos olhares que se encontram com o seu no espelho duma colunada, pelo ruído, pela música, pela luz, pelo quente odor da atmosfera e da dança.

Desse conhecimento íntimo, travado na sala dos bailes públicos, nos corredores e desvãos dos teatros, nos gabinetes dos restaurantes, Gavarni fez um novo carnaval, galhofeiro e truanesco, piparoteante e frascário, que rebuliu Paris. Mas... ouçamos os Goncourt:

A esse carnaval de todo o mundo é preciso ajuntar na obra de Gavarni um carnaval privado, mais tumultuoso, mais livre, mais orgíaco que o primeiro vigilado e contido pela polícia; é o carnaval que Chicard levou para a grande sala das *Vendanges de Bourgogne*...

Ali se reuniam mulheres de toda a parte, a quem apenas se exigia beleza, e homens pertencentes na sua maioria ao comércio, entre os quais resvalavam, com certa dificuldade, alguns artistas e alguns homens de letras, porque Chicard, em pessoa, fiscalizava suas festas e era dum exclusivismo feroz para os convites. Gavarni, na ocasião de aparecer nos *Français peints par eux-mêmes* o artigo de Taxile Delord sobre o baile Chicard, empregou todos os seus melhores esforços para conseguir ali a entrada do editor Curmer. Outra vez Gavarni levou Balzac, que sobre um tamborete, envolto no seu burel branco de monge, observava, com sua face rabelaisiana e seus pequeninos olhos cintilantes, o tumulto epilético. Depois de Chicard, entre os droláticos da função, quem mais talento possuía para excitar as gargalhadas era Brunswick, que não dançava, mas caminhava com movimentos cômicos de tocador de órgão, e um ourives do *Palais Royal* que cantava romances obscenos (*arsouilles*), acompanhados na guitarra. Faziam ceia no salão das danças e, enquanto distribuíam os talheres, homens e raparigas desciam para os gabinetes onde bebiam *champagne*. A ceia, que custava com o baile, quinze francos, nada tinha de extraordinário, exceção de uma vez em que, de dentro duma gigantesca empada, saltou uma mulher nua que dançou sobre a mesa.

Foi desse carnaval privado, desses bailes de Chicard que tão célebre se tornou em Paris, que veio o *travestissement* do carnaval moderno, feito de sátira e lascívia, calçando botas de joalheiras na canelas magriças dum cavalheiro cancanista, e colando à forma das mulheres as calças e jaquetas dos postilhões, para imprimir-lhe, nos meneios, o satanismo das tentações, o afrodisismo da

moldagem. Gavarni aproveitou todas as minudências do enroupamento, todos os efeitos dos contornos e do jeito humanos, para animar a volúpia, a luxúria, o grotesco e o estúrdio. Emprestou à severidade do veludo negro cumplicidades canhas no molde das coxas e das ancas das raparigas; esbagachou os colarinhos à marujo para evidenciar maciez de carnações e comprimiu aos bustos as camisas transparentes para desenharem tumescências trementes de seios; cingiu às cinturas os boleros curtos e os panos largos dos dominós, inverteu os sexos e os sentimentos, espetou nos capacetes de papelão dourado o penacho tremelicante da troça e transformou Cupido em banqueiro, empurrando-o para a turba achamboada dos prínceses que estalava reviretes com medidas torcicoladas de bufões. É o carnaval tintamarresco, brejeiro, sarcástico, excitante. É o regabofe e o canção dos Flambards e Anatole, um desenfreamento de gestos e gritos com tremores nervosos de carnalidade inflamada.

E durante anos foi esse carnaval, vestido por Gavarni, que estonteou nos bailes e nas ruas. Só mais tarde modificaram-no um pouco, um quase nada, para ser estimado na conta de transformação. Grévin insistiu no *maillot*, prejudicando o mistério da nudez velada. Os seus figurinos são petulantes mas não provocam. O *maillot* faz suspeitar do natural.

Veio, então, Willette²¹, que estreou no famoso *Chat Noir*²², de Salis. Mas Willette e seus colaboradores fizeram pomposas *charges* em cortejos hílares, que isso foram os célebres bailes das *Quart-z-arts*. E, procissionalmente, passaram os egípcios, os negros boçais, os peles-vermelhas, as Cleópatras, os Faraós, as Salambôs, os Césares, as castelãs louras, as matronas romanas, os soldados gauleses, os sábios do Instituto, os conselheiros da Moral...

Fez-se uma reconstrução caricata da história da civilização com a qual se misturaram, à força de extravagância, as mulheres em *maillots* representando morcegos brancos ou gatos pretos, em *abadesse de Montretout* e os esqueletos dançarinos de Holbein, Robida e Guillaume desenharam fantasias anacrônicas, os *ateliers* varejam erudição, os montmartristas Burret, Chaize, Grün,

Hanicotte... organizam as cavalgatas da *Vache enragée*, cheias de símbolos e de *blague*...

Não obstante esse enorme desmoronamento histórico e todo o imenso rolar da graça, uma só criação se destaca, e essa da obra faceta de Willette — é o seu Pierrô, mas um Pierrô poeta, pintor, boêmio, rapaz d' espírito.

Vemo-lo no enfronhamento pitoresco de vestes bambas, vemo-lo num estupefaciente trajo a rigor do "alto mundo", com o seu colarinho à Carlos IX, e é sempre galante, jocoso, mistificador e... mistificado. É um Pierrô que dança valsa americana e escreve legendas à margem das estampas. Para esse Pierrô, Colombina seria por demais *bonne fille*; foi necessário arranjar-lhe um demozinho da Ópera, dançarina e boêmia, que o amasse e iludisse como a outra, porém mais escandalosa.

Fizeram *Pierrette*, com saiote de bailado e o narizito ao ar, de intrujona. É parisiense; tem, porém, o defeito de o ser caracteristicamente.

Mas a erudição contraria o carnaval. Essa obra passou. E com ela vai-se apagando o tipo de Pierrô, que Willette e o grande decorador das ruas, Chéret, procuram manter a todo o transe. Pierrô desaparece vencido pelo *clown*. É uma vitória inglesa, o *clown*!

Contudo não será ele um tipo de longevidade como o foi o seu êmulo. Para o humorismo do *clown* é necessário ter músculos de aço; de mais falta-lhe a moleza amorosa, a morrinha da concupiscência que é a vitalidade do carnaval.

Perdido esse tipo tradicional, estafados os figurinos de sessenta e cinco anos, que será o carnaval de amanhã?...

Quaisquer que sejam a sua forma, os seus modos e os seus tipos, nunca mais será tão espirituosamente alegre como a bambochada do tempo de Gavarni!

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 3,
número 3, março de 1906.

XI

Remodelação do mobiliário

Pode-se dizer que a revolução de 1789 destruiu o estilo francês do mobiliário.

A escola de Louis David com a sua preocupação do antigo, e depois a influência de Jean Degoure na indústria artística, quebraram a corrente das tradições da forma e do ornato nos móveis que a *rocaille* fizera tão femininamente graciosos, leves e, sobretudo, apropriados à elegância embonecada dos corpozinhos pompadourescos da marquiseses e *demoiselles* da brilhante corte de Versailles!

A dominância burguesa na estrondosa revolução, mascarada com o barrete frígio e o *sans culotte* da democracia, reagiu contra a feição delicadamente aristocrática do mobiliário, como formou o reacionarismo dos costumes, efemeramente severos, para logo se densarem na ostentação mirabolante das *parvenues*; nem é de compreender que a gracilidade de linhas tão finamente combinadas, de uma harmonia requintada que faz pensar em junquinhos nascidos na estreiteza caprichosa de *flûtes* cristalinas contornadas de cinzeluras em velha prata, pudesse suportar trejeitos plebeus e adiposidades supérfluas de Mmes. Angots ou servisse a compor interiores onde o cálculo das pilhagens andasse embaralhado com a grosseria dos hábitos e costumes.

Imobilizada a mó revolucionária, a espiritualidade da grande Paris reviveu nos salões bizarros do Diretório, surdindo do soro estranho da sociedade as galantes damas do tom, tais foram Mmes. Récamier, Tallien, Hamelin, Staël...

Mas os caprichos curvilíneos do *rocaille*, as suas guirlandas e festões, os seus amores e volutas, desapareceram sob a reconstrução do etrusco e do romano, a que foram pedir modelos e a que juntaram atributos de guerra.

A par dessa tendência para o mavórtico, o compósito greco-romano persistiu e, por vezes, um pretense puro grego, desem-

poeirado e anacrônico, dominou o gosto do Diretório, desse mesmo Diretório em que a flor pluripétala do espírito desabrochava em ridículas bolotas de *calembours*.

Ah! o *calembour* foi uma raiva de dentes! uma enxaqueca! uma epidemia! É de supor que cinqüenta por cento da loucura desse tempo resultasse dessa tolice com foros de facécia... E em frente do pelintra e irritante *calembour* perfilava-se com ares de Júpiter... em fraldas de camisa, a anticomania. Encontramo-la em tudo e por toda a parte, nos móveis, nos vestuários, nos penteados, nos gestos, nas festas públicas...

Do *atelier* famoso do famoso pintor Louis David saíram para rua os *muscadins*, seus discípulos, vestidos à grega, reproduzindo Platão, Praxíteles, Alcibiades. As damas da moda, a sedutora banda borboleteante do amor e da graça, despindo saias, repelindo camisas, vestiam-se caracteristicamente à Diana, à Flora, à Ceres, à Minerva.

Houve também vestuários de nomes alambicados como os que se chamavam vestidos ao “levantar-da-aurora”. Os pés nus ou metidos em finíssimos tecidos de meias cor-de-carne, em que os dedos estavam figurados, calçavam sandálias ou coturnos. A esse respeito contam os Goncourts, na *História da Sociedade Francesa durante o Diretório*:

As vestes afastam-se pouco a pouco das gorjas; e os braços, encobertos até os cotovelos, receosos de parecerem feios e acusados de se ocultarem em vestidos hipócritas, se desnudam até as espáduas. Depois as pernas e os pés seguem o exemplo dos braços; e os atilhos resplandecentes de pedrarias se enrolam nos tornozelos, e anéis de ouro brilham nos dedos dos pés... Não se estimam senão as musselinas, os *linons*...

Tudo o que contorna os membros e a eles se amolda tem preferência... Na audácia da nudez há audácias: num dia décimo (decadi) do ano V, duas mulheres passeiam os Campos Elísios nuas, apenas envolvidas nos mantos de gaze; outra mulher ali se apresenta com os seios inteiramente descobertos. A esse exagero de impudicícia plástica correspondem — uês!... admirativos da multidão, e as gregas nos costumes de estátuas são obrigadas a retomar suas carruagens. Então

as mulheres da moda resignam-se a esta coisa simples — a se deixarem unicamente adivinhar...

O antigo restaurado como um princípio de severidade, sem dúvida para recordar o estoicismo dos espartanos ou o nobre culto da beleza dos atenienses, desmantela-se numa petulante licença, escorrega, escorre para a indecência. Todavia, não se arrefeceram os entusiasmos pelos serenos tempos da gloriosa Grécia pagã.

A senhora de Récamier faz-se pintar por David sobre um ripanço, numa delicada túnica pelo molde em voga, decotada, de braços desnudados, com os pés sem meias. Era uma delícia de frescura e proporções, essa rica senhora de Récamier! Seguem-lhe o exemplo outras damas tão preciosas pela formosura quanto notáveis pelo nome. Os retratos são seminus. O coalho róseo e ofegante dos seios, a maciez contornada dos pescoços, que lembra a Vênus de mármore do helenismo, o tórulo carnudo dos ombros, fascinam os olhares. Mas, isso, é o esplendor da Forma que fazia o orgulho dos grandes cultores da Beleza. E grego é o penteado, como gregos são os moldes das túnicas, os adornos, os enfeites. O mobiliário também é grego.

Na Rua Chantereine, informa-nos S. Blondel em páginas da *Arte durante a Revolução*, o palacete do célebre Talma tinha salas e móveis gregos, rigorosamente copiados dos melhores modelos.

Foi esta arte que o império adotou, mas, convenientemente adaptando os moldes à sua maneira. A composição greco-romana, desmerecida pelo arremedo muitas vezes irrefletido, adquiriu resistências e retilinidades a que se vem reunir uma superabundante ornamentação mavórtica de coroas de triunfo, palmas de vitórias, pontas de lanças e punhos de gládios, e sempre, como a força suprema sobre todas as coisas, a águia imperial, ereta, sombria, atrevida de cenho e desafiadora por impassível!

Era difícil, senão impossível, refundir esta arte. O império apareceu insentido porque, de fato, o que vinha governando era o imperialismo disfarçado em diretório; já no consulado sentia-se o império e Malmaison opunha-se às Tuilleries. De mais, a aristocracia de Bonaparte, obscuro oficial do exército de Luís XVI, repontou mesclada e confusa. Os fidalgos queriam recuperar os seus

lugares, os burgueses pretendiam nobrezas, e entre as nobres maneiras do *Faubourg Saint Germain* e as esquerdices dos intrusos a habilidade da ex-viscondessa de Beauharnais, então Josefina Bonaparte, tecia a trama polícroma da sociedade do império. Volviam os emigrados, pouco a pouco; o aristocracismo, que havia dado as costas ao general de Arcole, voltava zumbaioso, com seus ademanes de alta linhagem. Napoleão sorria e comentava: *Je leur ai ouvert mon anti-chambre, et ils s'y sont précipités.*

Mas, de permeio com esses nobres senhores, havia generais, com regalias de príncipes, que escondiam pulsos de arrieiros nos canhões das mangas e, segundo o valete Constant, uma numerosa banda florida e mesureira de madames disputava nos corredores do palácio o desonesto papel de favorita, que o imperador, com a sua rudeza de soldado e mais ainda pelo seu desmedido orgulho, reduzia à degradante função de objeto oportuno.

Ora, semelhante arte, por mais suntuosidade que os cerimoniais afetassem, por maior que fosse a influência exercida na corte pelo bom gosto da ilustre e velha marquesa de Montesson, viúva do Duque d'Orleans, de quem fora esposa morganática, não podia encontrar uma forma estética definitiva.

A diversidade das educações, o desvario da pompa a todo o preço, e até a intranqüilidade das campanhas, talvez mesmo a mania reinante das danças, não consentiam o rebuscamento necessário a uma caracterização completa, refundida com saber ou criada com inventiva.

É preciso, porém, não confundir o elemento ornamental com a forma intrínseca. Aquele encontramos-lo de relance, na mirada primeira; está nos seus loureiros, nas suas maçãs de guerra, nos capacetes e nas espadas; essa, lhe escapou porque continua a copiar o etrusco, o clássico grego e o romano. Assim foi que atravessou o consulado, permaneceu no império, em quase nada se modificou com Carlos X e veio encontrar Luís Filipe no trono de França.

E, não obstante a ausência do luxo na corte do "rei de guarda-chuva ao braço", o mobiliário sofreu aí uma transformação apreciável. É dessa época o pesado sofá dos salões, maciço, largo, enorme, tal se fora construído para comportar uma família inteira, in-

cluindo netos e sogras; e deram a esse respeitável traste braceiras iguais aos anteparos das camas que ornavam d' esculturas grossas, pampanos e cachos d'uvas, às vezes rudes acantos ou frustes rosáceas de ornamento. Também vieram da mesma época as cadeiras de largos assentos d'espaldares sem estofos, e a familiar cômoda de gavetões, que ficou da utilidade doméstica com a persistência de um princípio inabalável, tão necessário à economia, aos deveres caseiros, à moral e à vida do lar como o mais indispensável dos utensílios.

Esses móveis constituem a imagem, senão o documento psicológico do seu tempo. Representam a bonacheiria, o comodismo, a pachorra burguesa dos interiores frugais, bem administrados e graves. Os grandes sofás, com os seus espaldares contra a parede, dão às salas um aspecto patriarcal, atraem os nédios corpanzís das matronas e a rotundidade abacal dos avós. Fizeram-nos respeitavelmente sérios, mas pesadões.

Simbolizaram neles o chefe de família do reinado filipino, ao feito toroso do rei. A sua gravidade atarracada presidia ao sarau pacato, em que se jogavam prendas, e os demais móveis, poltronas, cadeiras, aparadores, rigorosamente colocados pelos muros, simetricamente distribuídos pela sala, tinham ares de obediência e progênie.

O segundo império renovou esse mobiliário, mas modificou-o numa feliz combinação com o rococó, a que uniu o aparato da sua corte.

Apareceram, então, os altos espaldares em arco, ornados ao cimo com folhagens e cartuchos, as braceiras largas e encurvadas, os centros de pés de garras firmemente posados; voltaram aos salões os pacientes e fulgurantes incrustados de cobre à maneira de Boullé²³, e as águias, as coroas ornamentais do violento império das campanhas.

O aspecto frágil e fascinador que a Fada loira da porcelana lhe dera para distrair o tédio de Luís XV, e fora mantido, em parte, pela fria e superelegante Pastora régia guilhotinada em 1793, não mais renasceu; mas o capricho estético, o donaire espanhol, o precioso dom de ser agradável, que compunham a índole de Mme. Montigo, depois mulher de Napoleão III, puseram em brio a in-

ventiva dos ebanistas e torêuticos de Paris. De resto, Paris mesmo acordada pela opereta de Offenbach, engalanava-se sob a administração municipal de Haussmann.

É forçoso convir em que esse mobiliário teve a grandeza, algum tanto cômica, da ruidosa e cintilante corte da Imperatriz Eugênia, e serviu condignamente à decoração da nova e aturdidora cidade dos prazeres.

Enquanto a monarquia napoleônica, enguirlandada e risinha, marchava marcialmente para a hecatombe de Sedan, a prática, poderosa Inglaterra trabalhava paciente, e com jeito de simples curiosidade, n'aplicação do japonêsismo à indústria do móvel, de que resultou a reforma hoje preconizada. Foi uma obra, ao princípio, de amador; tinha um caráter puramente acidental.

Lento e lento o modelo acentuou-se, fez-se característico. Na exposição universal de Paris, em 1878, foram apresentados à indústria mundial os primeiros *étagères* para álbuns, *bibelots*, recordações de viagens... Eram móveis de um feitio novo, esguios, leves, verdadeiramente decorativos. Divididos em seções acaixotadas e assimétricas, ornadas de pequenos espelhos, de gavetinhas, de embutidos de osso; constituíam por sua graça, por sua leveza de bambus, um adorno, um objeto barato, iminentemente simpático e adoravelmente utilizável no estreito espaço de uma sala de habitação moderna. Da mesma maneira os canapés, as cadeiras, as mesinhas para os chás, tinham passado por transformações.

E quase imperceptível, vagarosa e modestamente gestado, surgiu o *modern style*, a *art nouveau*, como se conveio chamar na Inglaterra e na França a esta reforma.

Nos primeiros tempos e por má compreensão do seu elemento ornamental, talvez por insistência de um dado ornato num mesmo tipo, designaram-na por *coup de fouet*, pela semelhança do comum de certas linhas com o tracejo sinuoso da trança dos chicotes vibrados. A designação improcedia, era infundada e barateada.

A obra não se limitava a um simples ornamento, nem esse ornamento restringia-se àquela arrebicada linha.

O que ele trazia de novo estava na sua adaptação ao interior, deixava de ser um simples traste para ser um componente da

serventia das salas, as quais completava, por assim dizer, utilizava, decorando-as, aproveitando a nudez dos seus muros, enchendo desvãos, disfarçando recantos.

E sobre isso substituía almanjarras, resumia móveis, reduzia despesas, tendo a maior a novidade do seu formato compósito, inteligente e pensadamente combinado, de um conjunto improvisado, em desenhos inéditos.

O seu ornato, admiravelmente aplicado, surge das linhas as mais simples, muitas vezes as mais primitivas, até o complicado simbólico de uma arte quintessenciada. Em alguns trabalhos dir-se-á que a mão inexperiente de um meticoloso precursor da torêutica tentou objetivar o seu pensamento na forma e modo dum móvel; noutros, há rebuscamentos preciosos, composições refletidas, engenho e arte que inventam e produzem coisas extraordinárias. E é na Natureza, nas maravilhas da sua fecundidade, na extravagância, no esquisito, dos mais inatendidos seres e inertes, que esta arte procura e colhe a sua característica, pondo no *home*, no *ménage*, na casa, impressões chocantes de detalhes inesperados. Ela afeiçoa a seu talante as linhas mais inteiriças, dá-lhes flexibilidades, fá-las rígidas sem o desgracioso da rigidez, encurva-as sem amesquinhá-las, quebra-as sem prejudicá-las.

Mas, em suma, que é esta arte? qual a sua origem, a sua causa?

É a renovação de moldes pela insaciedade humana e resulta d'análise, da pesquisa, da microscopia do nosso tempo. Nela está a nossa febre, o nosso incontado espiritual, a nossa curiosidade meticolosa e modos de vida e transmutação de tipo. É uma outra feição de uma outra época; e do atendimento de tudo que cerca o homem, da derrocada para reconstruir, do paciente, exaustivo estudo do que é invisível e do que está no mistério, do seio cicizante das florestas devassado pelo arrojo dos exploradores, do âmago dos pélagos que escafandros visitam e revolvem, surge o ornamento da arte do mobiliário contemporâneo, fixando formas inéditas e deixando para a história mais um período d'assombrosa atividade humana na eterna rotunda movediça dos tempos.

Artigo publicado em *Kosmos*, ano 4,
número 2, fevereiro de 1907.

XII

A Estética das praias

Aqui está o verão.

A gente do grande tom, a alta sociedade elegante e dinheirosa parte para as montanhas e para as termas.

Vai a virgem natureza das serras, vão as várzeas e lugarejos provincianos, quietas, desmanteladas vilas sertanejas, admirar-se da charlarenta parceirada fidalgote, que por lá se espalhará aos bandos e aos casais, qual mais ostensivo de maneiras nobres, qual mais jactante de farta pecúnia, trajos espaventosos e modos rastaqueiros, panturras de bolsistas sobre as quais resplandecem cadeias de ouro, composturas tersas de grandes senhores em colarinhos reluzentes, a par de linfatismos românticos, de uma picante ternura de flor emurchecida ao calor dos colos, incipiências mórbidas que põem coriscos nas medulas dos experimentados em pecadilhos galantes, nervosismos refinados na convivência apuradora dos *five o'clock* e no *flirt* do mundo rico...

O ar puro das veigas e das penedias, onde quer que se elevem quatro paredes caídas com uma tabuleta de hotel, rescenderá de essências preciosas das retortas célebres de Roger Gallet e Houbigand²⁴, por essas tardes veranicas em que o cheiro tônico das macegas, causticadas do sol, é como um filtro de amor para os simples que não conhecem velutines nem pulverizadores de aromáticos.

E enquanto por lá, nesses deliciosos remansos transformados em encantadores infernos, toda essa riqueza se agitar nos seus enluvantes tecidos de preço, abrindo sob os ramalhos das quaresmas a claridade branca ou o escândalo vermelho de umbelas com o cabo em prata cinzelada, a colecionar exotismos da flora, rútilos insetos ou minerais raros por desfastio do ócio; enquanto a paisagem se animar com a casquinada dos *pic-nics*, os ipês ensombrarem, protetoramente, os idílios livres; a tecelagem fina das meias e o perfumado couro amarelo dos sapatos de vilegiatura espantarem

a ingênua gentalha das roças, pasmada de tanto luxo e tão complicadas coisas; nós outros, jungidos aos deveres, magros de bolso e trôpegos de pernas, pobres-diabos sem fortuna, sem crédito, sem sogro comendador, aqui ficaremos na poeirada da cidade, a curar mazelas, a retemperar os minguados restos das forças nas salsas águas das praias.

E, graças a Deus, temos praias!

* * *

Aí estão elas, pelo extenso litoral, desde os lodos negros do Caju até o pendor granítico da Urca; desde as areias claras da Copacabana, espumejante e vasta, até as costas marulhosas da Tijuca, toda verdejante de toscos pomares e lavouras pobres.

E como são belas as nossas praias!

Partimos pela manhã, num banco de *bonde*, para as restingas do Leme, para os areais do Ipanema, perfumados de cajueiros em frutos, para os risonhos limites dos sítios da Gávea. É um gozo estender-se a vista por esses pitorescos lugares, onde uma civilização arremedada, mais simplória que pretensiosa, vai levantando modernas vivendas... para quem ganha riquezas na Bolsa, mas que, de onde em onde, ainda conservam seus velhos colmos singelos irrompendo dos laranjais, em meio de um varrido terreiro preparado para a seca do milho e do feijão da pequena roça em derredor. Resta-lhes ainda uma pouca de sinceridade campônia, esse insinuante aspecto de lhanza primitiva em que se consubstanciam virtudes de vez em vez mais raras, e é de lastimar que essa boa gente lavradora não possua a palhoça de um pequenino curral onde se pudesse ordenhar de ubres túrgidos farta tigela de leite puro, nem saiba estender uma toalha em mesa rústica, à sombra de larga fronde, para nos mercar um cabaz de frutos saboreados ao ar livre, travosos do pomar onde a mão de trabalho os fora colher de momento... Porque, entre as coisas boas desta triste existência, devemos contar o prazer da graça de uma mulherzinha elegante, ainda mesmo que não seja loira, a tasquinhar conosco bocados úmidos de sapotis ou pedacitos saborosos de fru-

tas-de-conde. E dê-se que, ao nosso lado, tenhamos uma vivaz morenita, desses diabinhos que parecem anjos, toda palrice, toda sorrisos de jaspe polido em polpa cheirosa e rubra de melancia madura, nossa mulher ou... que não seja... nossa camarada e companheira... Digam-me sisudos Catões com o carregado cenho de contemporâneos e inexoráveis Bérangers, graves moralistas de orelhas bambas, digam-me se há no mundo gozo que se compare ao desse momento feliz, árvores em torno, flores recedentes, mesa repleta de frutos, cântaros de leite e dentro dum caramanchel de passifloras, sob um céu que parece ter vindo dos fornos mágicos de Sèvres, eu ou tu, qualquer de nós leitor amigo, e uma rapariguita moça, mais irrequieta que um pássaro alegre, em *nanzuques* brancos, fofos e bordados, como se vestisse nuvens claras do meio-dia, e com um pimpante chapéu de palha, de véu ao vento, sobre o reduzido ninho de uma noite misteriosa que tal se nos afigura a trunfa quente de seus cabelos negros...

Mas, se nos falta aquilo e mais isso, que tão facilmente se encontra em humildes terreolas da Europa, não nos faltam à retina belezas que a impressionem.

E até as planuras brancas das praias onde os vagalhões escabujam marulhosos, vamo-nos distraídos e felizes, esquecendo misérias e desmemoriando fadigas, seduzidos pelo capricho da bizarra vegetação dos trópicos que alcatifa a rudeza dos penhascos e atapeta as restingas, ali em bastas ramarias e bojudos empolos do mais variegado verde, aqui em asperezas de gravatás e agaves ou em copas escuras de arredondadas pitangueiras e contorções bravias de cajueiros pintalgados.

* * *

Mas, como têm sido abandonadas as nossas praias!

Os que necessitam de banhos de mar, por prescrição médica ou por simples intuição higiênica, corriam para as pequenas e insalubres praias do centro da cidade, avizinhas dos bairros comerciais, tais eram as do Boqueirão, do Passeio, do Flamengo e, um pouco mais longe, a da Saudade, nas quais o *City Improvements* estabeleceu suas máquinas de descarga...

Era nessas águas impuras e, por vezes, fétidas, na proximidade dos esgotos da tortuosa metrópole, de ontem, que uma população se banhava e procurava sanar o corpo!

Não causava, porém, admiração esse desasseio, que resultava de desculpável ignorância e, sem dúvida, do nosso mal-entendido espírito de economia; mas, o que realmente faria um santo perder o siso, era a indiferença com que os poderes públicos consentiam o uso de tais banhos, quando estava na mais rudimentar compreensão a sua inconveniência por impropriedade do local e impureza das águas. Com estas importantes razões de higiene outras se emparelhavam. Não são menos dignas de atendimento as que diziam respeito à rudeza, à selvageria de alguns dos nossos hábitos, que sofreram o modelamento do brutal utilitarismo dos nossos antepassados. Assim tudo que constituía gozo de vida, encanto ou necessária futilidade, para amenizar o peso da trabalhosa existência, caía em pena inexorável por ser supérfluo, deseconômico e indigno a quem pretendesse conceito de gente honesta e sã.

A freqüência dessas praias tinha a sua explicação neste estreito entendimento da utilidade. E pensando em economias, a população entregava-se, inconscientemente, a influências perniciosas, que lhe podiam causar danos irreparáveis.

Não sabemos se isso, que a construção da bela avenida à beira-mar fez desaparecer dos nossos hábitos, voltará a se reproduzir, mas julgáramos obra de louvável previdência se se fizesse uma lei proibitiva para tais banhos nos mencionados lugares.

Em uma cidade como a nossa seria fácilimo obter-se banhos de mar nas mais rigorosas condições higiênicas — bastaria o inteligente aproveitamento das praias oceânicas, a que nos dão cômodo e rápido acesso as linhas de carris. Com tão belas e excelentes praias costeiras poderíamos ter luxuosos estabelecimentos balneários, em que fosse possível uma longa hospedagem de estação, com todas as exigências do bem-estar que numa terra civilizada se oferece aos seus habitantes.

Um dia virá em que teremos praias balneárias.

O que resta saber é se, favorecido alguém com a concessão legal para um Cassino, ou hotel balneário, qualquer deles de primeira ordem, construídos e mantidos ao modelo dos que melho-

res possam existir, essas praias terão o encanto que devem ter, como realmente o têm algumas da Europa.

Aí é que está a dificuldade a resolver.

O nossos hábitos de hoje, como os de ontem, não prometem sensível transformação para amanhã. Nós somos ronceiros. Levamos sessenta e tantos anos a conservar, por falta de iniciativa, a miserável feição colonial deixada à metrópole do país independente. E quando damos, por acaso, um arranco para diante, o esforço do salto nos bambeia e adormece os músculos. Ficamos a curar a dor da flexão violenta. É preciso que uma impetuosa corrente renovadora venha, inesperada, modificar o nosso tipo, alterá-lo na sua constituição psicofisiológica, ou causas imprevisitas o covulsionem e arremessem para o progresso, menos tímida e indolentemente conquistado.

Por enquanto, e ainda por muito tempo, os nossos hábitos casmurros, a nossa índole primitiva, e sobretudo a nossa hipocrisia — resultado funesto de uma educação à maneira portuguesa do tempo de D. Maria I — nos impedirão de levar às praias a alegria e a graça de um povo que tem o justo desejo de viver e não menos justo desejo de bem gozar a vida.

Porque não é só contar com uma praia limpa, de eficácia hidroterápica, o que interessa neste particular. É imprescindível que o homem viva inteligentemente nesse meio, tenha o contentamento de fruir os benefícios que a Natureza lhe oferece. E isso ele só o pode ter por sua vontade, por sua disposição, apurando o seu sentimento de sociabilidade, cultivando o seu bom humor, aplicando à monotonia das coisas o seu instinto estético, dando-lhes a espiritualidade da sua visão de artista, avivando, alegrando, digo bem por este modo *humanizando* a paisagem marítima com o colorido claro dos seus vestuários, com a gentileza das suas expressões de comunicabilidade, com os muitos cuidados exigidos pela comodidade, pela limpeza, pela higiene e por essa particular, distinta, poder-se-ia dizer divina qualidade de aperfeiçoamento moral, porque é o requinte do gozo intelectualmente desfrutado, e que se chama elegância, mas elegância no viver, o selecionismo do bom, do belo, do útil sem desprezar os supérfluo, constituído numa harmonia de delicadas maneiras de convivência, de esme-

ros espirituais, de rigoroso asseio, e da perfeita cultura dos instintos.

Certo que não será com os nossos modos hipócritas, e a vulgaridade exterior que propositalmente mantemos na suposição de nos inculcar desvaidosos, que havemos de dar feição álaçre e garrida às praias balneárias.

Essas maneiras, que são também portuguesas como no-las descreve o Sr. Ramalho Ortigão²⁵ no tomo primeiro d'*As Farpas*, entristecem e enlutam a paisagem marítima, por mais pitoresca que ela seja! E não é nem decente, como a julgam, nem digna de civilizados, como a pretendem.

Não é decente porque nós, filhos dos trópicos, crioulos de uma terra equatorial, sobrepujados de mestiçagem cálida, não temos nem podíamos ter o feitiço recatado de seminaristas solitários. O nosso sangue é outro e diverso o nosso temperamento. Somos sensuais por fatalismo de leis que se não corrigem. Mas, por sermos sensuais, não quer dizer que sejamos depravados. Há diferença e grande entre os dois termos.

Ora, decente quer dizer, lexicologicamente: conforme à honestidade, ao decoro — e o fato de um indivíduo, de qualquer dos dois sexos, pôr a descoberto o seu pescoço, ter desnudos os seus braços e trazer em pele um palmo e pouco mais das suas panturrilhas, não prova nem desrespeito ao decoro nem intenção desonesta. É claro que, em um banho, que se toma medicinalmente, ou mesmo por simples precaução higiênica, quanto mais direto for o contacto do corpo com a água tanto maior será o pretendido resultado.

Mas, os nossos milhares de ratões moralistas assim não entendem. Uma senhora, e já não é preciso dizer tanto — uma menina impúbere que vá ao banho de mar, deve, a bem da decência, vestir enormes pantalonas talares, e blusa tão cingida ao pescoço quanto, sobre folgada, comprida a circundar os joelhos. E isso de grossa baeta escura. A baeta, ainda que empapaçada, modela difficilmente as formas. Aos homens permitem apenas os canelos e braços nus, mas o menos que for possível...

É com esse vestuário pesado, conventual e fúnebre, que as nossas banhistas enchem as praias. Paremos, leitor, num exame perfunctório dos inconvenientes dessa estúpida exigência.

De relance, temos a impropriedade do pano escolhido. A baeta é áspera e pesada. Embebida d'água, naturalmente adere ao corpo, e já por seu peso agravado com o encharco, já pelo atrito causado pelo movimento das ondas, castiga a pele sem os benefícios da massagem, provocando irritações mais ou menos graves. Compreende-se o sacrifício das senhoras a banhos de mar em suportar tais vestes, porque para lh'as resistir seria necessário epidermes de negras! Assim, também o peso, sobre incômodo, tem a desvantagem de embaraçar o movimento de natação.

É de ver-se o cansaço que as nadadoras mal disfarçam após um pequeno exagero de braçadas.

Ainda temos ser a baeta um tecido grosseiro, e como tal conservar maior quantidade de matérias orgânicas da água do mar, donde flagrante falta de asseio, acusada pela morrinha que lhe fica, e o descoramento rápido da sua tinta.

Pelo lado estético a sua impropriedade não é menos frisante. Começa pelo aspecto do tecido, que é feio por ser rude, e termina na desgraciosidade dos seus moldes. Não há uma banhista que, em suas vestes balneárias, seja bonita!

A nossa moral, porém, não quer saber disso. A nossa moral é engraçada... desafia a risota como os palermas. Ela impõe todo esse recato às senhoras que vão aos banhos de mar, mas não as considera indecorosas nos seus decotes de gala. A incoerência é irrisória.

Vejam, leitor, o que os moralistas, cá dos nossos *brasis*, pretendem dizer com esta expressão seca — “não é digno de civilizados”.

Eu que aqui vou curtindo a minha existência de pobretão, e há quarent'anos observo e vejo a nossa sociedade, entendo-lhes a segunda intenção dessa frase. Esmiuçá-la-ei ao depois. Por enquanto vamos ao seu sentido apreensível.

A civilização aperfeiçoa os indivíduos pelo melhoramento geral de suas condições de vida. Desse aperfeiçoamento resulta

maior permuta afetiva entre os homens pela afinidade da educação, e portanto dela decorre mais estreita solidariedade social.

Assim posto, é de civilizados o respeito mútuo, o que se traduz praticamente por conveniências tácitas guardadas de indivíduo para indivíduo.

E tanta conveniência existe na tolerância de opiniões individuais, quanto respeito devemos ao bem-estar do nosso semelhante.

O indivíduo que não sabe ser recatado sem frieza, condescendente sem demasias e pundonoroso sem toleima, é tão grosseiro como aquele que se não coíbe nos impulsos dos seus instintos. Do que se conclui que, quem vai a banhos numa praia de numerosa frequência, seja por displicência, ou seja por anemia, linfatismo ou variantes melancólicas d'algum esgotamento, tem por dever absoluto não afetar os estragos da sua mazela. Isso é, aliás, intuitivo: uma questiúncula de decoro próprio. Quem se preza, esconde o mais que pode a sua chaga repulsiva.

Mas, entre os banhistas dos dois sexos, que correm às nossas praias e que sofrem de males facilmente disfarçáveis, parece que há premeditação em ostentarem as suas enfermidades, carregando-lhes a mais na exteriorização. Já feios pela falta de coloridos claros no vestuário, já deformados pelo talhe pesadão e uniforme que a *decência* impõe a tais roupas, eles têm a lhes agravar o aspecto lastimável, a tristeza, a amarelidão, a moleza dos seus padecimentos. Entram n'água e saem d'água como condenados.

Disse-lhe eu, leitor paciente, que na frase havia uma segunda intenção. Há, garanto-lhe eu. Há. O que os maridos, os papás e os *manos* temem é que a elegância das vestes femininas, a liberdade de um pequenino decote, as mangas curtas, os calções justos ou cortados pouco abaixo dos joelhos, provoquem comentários desrespeitosos dos *amadores* das praias.

É nisso que está todo o temor deles!

A mulher patricia não chegou ainda a compreender que os comentários, ou o ditinho sussurrante do tolo gaiato e do atrevidaço janota, são, por motivos irrefragáveis, inacessíveis ao seu pudor. A delambida estultice do casquilhete, ou desaforo boçal do vilão à moda, só atinge o alvo quando a senhora abdica da sua dignida-

de para o ouvir. A brasileira, porém, persiste em lhe dar importância, e desastradamente — desastradamente para os seus créditos de boa educação — desce a repostá-lo com todo o risco do escândalo.

É isso o que eles temem, é verdadeiramente isso, porque se na fealdade de suas chamadas *vestes decentes* lhes não respeitam ditérios desagradáveis, à maior intensidade iria o desplante dos “amadores das praias” se meninas e senhoras, trajadas como as banhistas de Ostende, Dieppe, Trouville, ou outra qualquer praia famosa da Europa, escandecessem o instinto animal desses brutos.

Então, que fazer?

Ah! senhores, nada mais simples. Uma senhora honesta não ouve meias palavras. Se a audácia do atrevido, por propósito, chegar à bruteza de altear a voz e à violência do gesto, antes da senhora melindrada recorrer à bengala do cavalheiro que a guardar, tem a intervenção discreta do *civil*, cujo dever é o de zelar pela ordem e respeito dos meios em que as pessoas de bons costumes não podem estabelecer a precavida separação de classes.

E o *civil*, que já acode solícito para impedir que o amator fotógrafo apanhe o *instantâneo* de uma menina a sair da onda, como lhe exige a rematada patetice do parente vigilante, com melhores razões e em melhor causa arredará do lugar em que houver gente os animais escouceadores que se vestem pelos figurinos da moda.

* * *

Os nossos patrícios citam com orgulho a Copacabana, sem dúvida afirmando que ela é *a primeira praia do mundo*. Mas, até hoje, ninguém pensou em fazer da Copacabana, distante uns trinta e tantos minutos do centro da cidade, uma praia de banhos. O que ela é, senhores, é um arrabalde à beira-mar, agradável, direi mais: um lindo arrabalde surgido das macegas, das restingas e da mata num abrir e fechar d’olhos, e que por ser naturalmente um encantador pedaço da terra carioca, pela barateza dos primeiros leilões dos seus terrenos, pela licença que a Prefeitura Municipal concedeu a quem ali quisesse construir, e pela crescente fama

das suas águas oceânicas, se tornou e cada vez mais povoado graças à Companhia Jardim Botânico, que fez trafegar para os melhores pontos da praia os seus carros americanos.

Mas, praia de banhos, n'acepção particular dada a essa palavra, ela não é. Falta-lhe tudo e principalmente o caráter. Não possui nem um Cassino, nem um hotel balneário, nem mesmo uma hospedaria cômoda.

E no entanto corre com certa insistência que é uma praia de luxo. De luxo! Mas... luxo em quê? Ao saber disso, que me espantou, logo corri ao Leme, à Igreja, ao Ipanema, para ver com meus próprios olhos esta coisa rara no Brasil — o luxo!

O luxo, cá na nossa terra verdejante, é um termo estupefaciente, e dito assim, inesperadamente, alto e bom som, assume proporções extraordinárias porque indica uma fantasia disparatada. Antes de tudo, não temos riquezas para essas figurações de alto adorno, e afinal das contas não temos delas noção exata. Ainda não há muitos anos confundíamos luxo com sujidade! Espanta, não é assim? Mas é a verdade. Comumente dizia-se que o luxo encobria a sujeira, e isso repetia-se como apotegma. Por quê?... Sem dúvida por uma falsa, por uma erradíssima idéia do luxo.

Hoje talvez não tenhamos o descoco de repetir esta tolice com ares sentenciosos de experientes e sabedores. Mas, em verdade, ainda não temos o desenvolvimento bastante para essas pompas. As grandes fortunas do Brasil são, na sua maioria, uns mil contos, às vezes três mil, que param em mãos precavidadas de uns viscondes e barões ingênuos. O português milionário, quando não tem a sordidez dos que, noutros tempos, se transformavam em tipos populares com alcunhas sarcásticas, retoma à pátria ou carrega com a família para Paris, para Londres, se não fica num palacete do Porto, e de quando em quando vem sozinho aos *brasis* inspecionar d'olho os seus negócios. O italiano que ajunta fortuna, em regra geral, esse vai de vez para a Itália, e os raríssimos brasileiros que não despejam a bolsa nos excessos da frascaria brutal, se não se mudam definitivamente e com aodamento *s nob* para qualquer cidade do "velho mundo", pouco influem aqui no desenvolvimento das artes, porque repartem o ano com uma estadia na terra natal, a *cavar* negócios pandilheiros ou a acumular lucros

de onzenários, e outra na Europa — para arejar — como dizem, himpando de superiores.

O clima, os hábitos rústicos, a promiscuidade das classes, a anarquia de todos os serviços, a exorbitância do péssimo viver que é desesperadamente rude, afugentam estrangeiros e nacionais que têm cultura, e experiência do conforto fruído nas terras da Civilização.

Por isso, o luxo no Brasil, se não é pilhéria, atinge ao embasbacamento de pastranas diante dos coretos de arraial festivo.

Não cabe, portanto, à semi-roceira Copacabana, com suas inocentes pretensões à elegância, com suas construções à moderna, em que avulta o mau gosto, modificar o aspecto miserável das nossas praias, concorrendo em diversidade de encantos com a Côte d'Azur.

Espinho ou Granja, em Portugal, mais poderia, qualquer d'elas recordar Nice, do que a Copacabana é capaz de dar uma idéia pálida de Pocitos, no Uruguai.

Vêm muito a propósito dois trechos, que tenho à mão, sobre as praias portuguesas. Leiamo-los:

Não há uma bandeira, não há uma flor, não há um jarro de água quente, não há uma chávena de leite, não há uma colher de conhaque, não há um cacho de uvas à venda na praia! Não há para alugar um só *fauteil* de abrigo, nem um canapé, nem uma cadeira de jardim! Dir-se-ia que toda esta população anojada e dorida, renuncia sistematicamente a todos os cômodos e a todos os confortos da vida, no momento de vestir os negros crepes com que determinou precipitar-se nas ondas. Comparado com este lúgubre espetáculo, o do Père-Lachaise em dia de finados antolha-se-nos como um pacato baile campestre, em que apenas se não dança pelo motivo do estado de consternação em que se acham os defuntos.

Até aqui está um deles, agora ao outro:

Toilettes de praia, há quinze dias que ando por estas regiões, não só não tenho visto muitas, mas nem uma única vi! Elas, (o autor refere-se às *banhistas*) ó meu Deus, vêm para beiramar vestidas como vão a ver-vos, pela confissão, aos Congregados, ao Carmo e a S. João Novo. Para os *pic-nics* na

relva, para a praia à hora do banho, para barquear, para jogar o *croquet* ou o *lawn-tennis*, para ir à pesca, para jantar, para dançar, etc., vejo que o vestuário é sempre e invariavelmente o mesmo, isto é, o de ir à missa, o de ir às lojas, o de ir à música no jardim público na cidade.

Os homens são igualmente despreocupados dos cuidados do pitoresco em o trajar. Nas praias de França, da Itália e da Inglaterra a variedade dos vestuários do banhista constitui só de per si o mais atraente, o mais alegre espetáculo. É a mais ridente confusão de chapéus de todas as formas e de todas as cores, de feltro, de palha, de cortiça, de sabugo e de junco, em forma de capacete, em forma de apagador, em forma de tortulho, em forma de funil, em forma de cabaça, já armados do véu turco, já do termômetro ou do penacho, já da cabeça de mocho, já da simples pena à moda da Calábria, sem contar os *bonnets* de todas as procedências, o barrete frígio, a boina biscainha, os *bonnets* das diversas associações navais, o de Heidelberg, o de Bonn, o de Oxford, o de Cambridge. Blusas de veludo e calções largos em todos os tons do castanho, do cinzento e do verde, as polainas altas de couro, de veludo ou de brim, as jaquetas de flanela branca comuns a todos os costumes de viagem, os de caça, os de pesca, o de regata, o do *cricket*, o do *foot-ball*, o do *lawn-tennis* etc., etc., etc.

Atenderam! Pois estas duas páginas d'*As Farpas*, com pequenas modificações, poderiam ser aplicadas, ajustadas a uma descrição da famigerada Copacabana, a mais importante praia de banhos que o Rio moderno, que o Rio de 1910 possui, e de que se orgulha.

É isso, quase rigorosamente isso, se não propendesse para pior.

Repetindo a frase popular — com que cafajeste chalaceia da pacholice — digamos: deixemo-nos de luxos!

Façamos de nossas praias oceânicas, belas como a Natureza no-las deu, alegres lugares em que a gente vai tomar o seu banho terapêutico, ou higiênico, mas sob os cuidados da Prefeitura Municipal, que impedirá a construção dos vulgares casinholos de tábuas, a que convieram chamar figuradamente — estabelecimentos balneários. É fácil. Quem quiser que leve para o areal a sua

barraca de lona, a sua cadeira de vime com toldo onde se refestele ou descanse a ler e a vigiar a sua menina ou companheira que está nas ondas; aos exploradores de cubículos a alugar, para a mudança de roupas, a Prefeitura imponha-lhes substituí-los por vistosas tendas de panos a listras encarnadas ou azuis, com as suas bandeirolas indicativas, e facilite, anime, fomente as pequenas indústrias adequadas à hora e ao lugar, o ligeiro comércio de ocasião, impedindo porém, que reproduzam os andrajosos moleques baleiros. Institua prêmios, ofereça vantagens a quem melhor serviço de banhos fizer, incluída a imprescindível segurança de vida dos banhistas. Mande à vaga, para aprendizagem da natação, os alunos dos seus institutos profissionais, mas em vestes claras, apropriadas ao exercício n'água, e assim, pelo seu concurso inteligente e útil, compelirá o indígena tímido a transformar os hábitos casmurros que o caricaturam num ridículo caipira vestido por figurinos de Paris.

Deve-se esperar de tanto uma mudança rápida e radical dos nossos costumes balneários. E então as nossas famosas praias serão encantadoras, mesmo nos limites da pobreza da sua moldura arquitetural, porque os seus aspectos participarão do movimento dos seus frequentadores, da diversidade e colorido dos trajos e da alegria que, naturalmente, sempre resulta das aglomerações em que não há desrespeitos nem tiranias da estultice.

Ah! assim, as nossas praias serão lindas, esteticamente lindíssimas!

Parte do artigo está publicado com o título "Ao chegar do verão" em *Kosmos*, ano 3, número 11, novembro de 1906.

Notas:

¹ Millet, Jean-François (1814-1875), pintor francês, em cujos quadros há um elogio da vida campestre. Participou do grupo de Barbizon.

² Deveria, Achille (1800-1907), desenhista, pintor e litógrafo francês, célebre como ilustrador e retratista. Teve um irmão pintor, Eugéne.

³ Rowlandson, Thomas (1756-1827), desenhista e aquarelista inglês que desenvolveu um estilo caricatural com a influência de Hogarth.

⁴ Holbein, Hans. Há o pai (1465-1524) e o filho (1497-1543), ambos pintores. O último se desprende da tradição e se liga ao estilo do Renascimento alemão.

⁵ Prudhomme, personagem criado por H. Monnier para caricaturar o burguês francês, desejoso de evolução, persuadido de que sabe tudo, conformista e sentencioso.

⁶ Burne-Jones, Edward (1833-1898), pintor pré-rafaelita inglês.

⁷ Gervex, pintor francês (1852-1929), amigo de Renoir. Sentiu-se seduzido pelo Impressionismo, que, no entanto, abandona, pois a audácia do movimento ia contra sua formação clássica nos ateliês de Cabanel e Fromentin. Zola se refere a ele em seus textos sobre arte.

⁸ Greuze, Jean Baptiste (1725-1805), pintor e desenhista francês. Tem um trabalho sentimental e moralizador, de acordo com o drama burguês.

⁹ Watteau, Jean-Antoine (1684-1721), pintor e desenhista francês em cujas cenas galantes se revela uma sensibilidade intimista e melancólica.

¹⁰ Rodenbach, Georges (1855-1898), poeta simbolista belga, fundador da revista *La jeune Belgique*, com seu amigo Verhàeren.

¹¹ Bordalo Pinheiro (1846-1905), caricaturista português, atuou em alguns jornais no Rio de Janeiro.

¹² Esbatidas à *blaireau*, i. é, com o pincel feito de pêlos do animal texugo.

¹³ Botas, termo que, no jargão artístico da época, significava composição ruim, obra malfeita.

¹⁴ Sâr Péladan (1859-1918), singular personagem do esoterismo fim-de-século, que organizou os Salões da Rosa-Cruz.

¹⁵ André Gill, caricaturista francês do final do século.

¹⁶ Regamey e Cham, provavelmente outros caricaturistas.

¹⁷ Offenbach, Jacques (1819-1880), compositor francês de origem alemã, cuja obra é fiel ao espírito parisiense do Segundo Império.

¹⁸ Jacques Callot (1592-1635), gravador e desenhista francês, que, em 1614, entrou ao serviço dos Médicis em Florença. Sua originalidade se afirma com a série *Caprichos* e com a *Feira de Impruneta*. Herdeiro do maneirismo, explorando o grotesco e o fantástico, foi admirado pelos românticos.

¹⁹ *La véritable histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), obra do Abade Prévost (1697-1765).

²⁰ Gavarni, Paul, pseudônimo de Guillaume Sulpice Chevalier, (1804-1866), desenhista, litógrafo, aquarelista e pintor, muito citado por Baudelaire e pelos irmãos Goncourt.

²¹ Willette, Adolphe (1857-1926), pintor, desenhista e litógrafo francês. Satírico, ficou popular com suas representações de Pierrô e Colombina, leves e sentimentais. Sua obra, que publicou em antologia (*Cent Dessins de Willette*), é característica da Belle-Époque.

²² *Chat Noir*, folha publicada pelo cabaré do mesmo nome.

²³ Boulle, André Charles (1642-1732), fabricante de móveis de ébano e madeira, incrustados de metais como cobre, estanho ou prata. Deixou seu nome a este tipo de móveis, em moda durante o Segundo Império.

²⁴ Roger Gallet e Houbigand, perfumistas famosos no final do século.

²⁵ Ramalho Ortigão (1836-1895), escritor português. Redator de *As Farpas*, que dirigiu junto com Eça de Queirós, tratou também sobre arte.

Carta de Nestor Vitor* a Gonzaga Duque:

Rio, 14 de nov. 1910.

Meu caro Gonzaga Duque,

Só hoje terminei a leitura de teu livro "Graves e Frívolos", de que com tanta gentileza me ofereceste um exemplar.

Há nele excelentes trabalhos, atestados de um talento que sem lisonja se pode dizer, na verdade, superior. *A ironia de Rops*, *As mulheres de Puvis*, são dessas páginas que não poderiam ser produzidas por um espírito que não tivesse larga e até profunda compreensão do que seja a arte e dos seus fins superiores.

Nicolau Facchinetti, *Castagneto*, mostram, não só tua competência para a crítica da pintura, como, mais uma vez, o carinho com que quase que és o único a acompanhar a vida e a carreira dos pobres artistas que o destino exilou nesta terra, por enquanto tão sáfara, tão ingrata para os mesmos. O traço mais singular e a um tempo mais belo de tua individualidade é justamente esse de possuíres o segredo de simpatizar tão intimamente com esse pequeno grupo que nos nossos *ateliers* vão penando e produzindo, assentando as bases do que há de ser um dia a nossa arte, do que nos dará direitos superiores a fazermos parte da civilização. Mereces bem ser considerado o melhor dos amigos intelectuais com que hoje contam os nossos artistas. Aliás eles o reconhecem, e pagam-te na mesma moeda, com o carinho que te votam, com o interesse que por ti revelam.

A estética das praias dá medida de quanto anseias por que o nosso progresso não se limite a assumir uma feição exclusiva, se não grosseiramente material, por que ela se traduza também pelo que de modo mais legítimo ateste bom gosto, cultura.

De outras partes do livro ainda eu poderia falar com sinceros, incondicionais elogios. E em referência ao conjunto da obra poderia dizer-te mais longamente quanto me apraz ver nestas páginas, não só a confirmação dos teus dotes de fino e moderno estilista, como a prova do estudo que tens votado à nossa língua, e

louvável tendência para a boa, bem entendida vernaculidade, sem a qual me parece que na escrita não há perfeição.

O meu fim, porém, não é fazer *artigo*, é apenas endereçar-te algumas palavras que sejam o sinal do meu interesse por ti e da minha gratidão por me haveres proporcionado verdadeiro prazer com a leitura de teu fino livro.

Nestor Victor
R. Itapiru, 326

* Nestor Vítor (1868-1932) foi crítico literário e romancista identificado com o movimento simbolista. Esta carta, um manuscrito de três páginas, se encontra no acervo de Gonzaga Duque, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa

Sobre o autor:

- BROCA, Brito. *Papéis de Alceste*. Campinas, Unicamp, 1991.
- . *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1934, vol. III.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1980, 2 v.
- DIMAS, Antônio. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo, Ática, 1983.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro, Xenon, 1987.
- EULALIO, Alexandre. *Literatura e artes plásticas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. "Gonzaga Duque: ficção e crítica de artes plásticas." In: *Sobre o pré-modernismo*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1988.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: Novaes, A. (org.). *Tempo e história*. São Paulo, Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 289-305.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.
- . Novos pierrôs, velhos saltimbancos: o final de século XIX carioca e os escritos de Gonzaga Duque. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995 (tese de doutorado).
- . *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro, FCRB, 1996 (Papéis avulsos, 25).
- MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo, Cultrix, 1966.
- MORAES, Péricles. *Legendas e águas-fortes: ensaios críticos*. Manaus, Livraria. Clássica, 1935.
- MURICI, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro, INL, 1952, 3 v.

OTAVIO FILHO, Rodrigo. *Velhos amigos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

PESSOA, Frota. *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro, Artur Gurgulino, 1902.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. O figurino e a forja. In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

VÍTOR, Nestor. "A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque". In: *Obra crítica*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979, volume III.

“Aí estão elas, pelo extenso litoral, desde os lodos negros do Caju até o pendor granítico da Urca; desde as areias claras da Copacabana, espumejante e vasta, até as costas marulhosas da Tijuca, toda verdejante de toscos pomares e lavouras pobres.

E como são belas as nossas praias!

Partimos pela manhã, num banco de *bonde*, para as restingas do Leme, para os areais do Ipanema, perfumados de cajueiros em frutos, para os risinhos limites dos sítios da Gávea. É um gozo estender-se a vista por esses pitorescos lugares, onde uma civilização arremedada, mais simplória que pretenciosa, vai levantando modernas vivendas...”

