O GOSTO DOS OUTROS: BAUDELAIRE E MANET

Maria João Lello Ortigão de Oliveira
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

“O gosto é feito de mil desgostos”
Paul Valéry

(Para o Carlos e para os nossos filhos,
Manuel e Francisco)

Agnés Jaoui, a propósito do filme *O gosto dos outros*, diz que toda a gente considera o seu gosto o melhor e todos estão errados.

Trezentos anos de reflexão sobre o assunto não o esgotaram e com efeito, este filme encantatório e subtil, volta a propor-nos uma abordagem nunca conclusiva acerca da teoria do gosto.

A questão pode parecer anacrónica, dado que no século XX o conceito não logrou reencontrar o espaço preponderante que ocupara na reflexão setecentista.

((Diotima, a estrangeira de Mantinea, enuncia no Banquete, como sabemos, a verdade do belo. Este representaria a elevação e uma contemplação progressiva e ascendente que culminaria na Ideia. O belo intensifica a vida, eleva-a. Ora, este conceito está hoje em dia, mais do que nunca anteriormente, em questão. Mas o seu oposto também. Associa-se o feio à assimetria e à deformidade, e o que é talvez mais nocivo, a uma noção de degradação que tem tanto de estético como de ético. O feio degrada, deforma, abaixa e bestializa a nossa condição.

Tal não implica que a regularidade demasiadamente simétrica não possa ser monótona, nem que uma assimetria num rosto ou numa paisagem não lhe confiram um encanto superior. Um graffitti num qualquer subúrbio degradado pode ser infinitamente mais intenso, revelador e clarificador do que uma paisagem sublime pintada sem chama.))
História do gosto

“Seria ridículo que um homem de gosto pensasse a propósito de um monumento, dum poema ou duma obra musical: isto é belo para mim. Pois não é suficiente que uma coisa agrade para que seja bela. Muitas coisas têm encanto. Quando se considera que uma coisa é bela, exige-se mais. Espera-se que toda a gente concorde em considerá-la bela e censurar-se-á quem pense de forma diferente. Assim, não se pode dizer: a cada um o seu gosto, pois isso implica dizer que não existe gosto.”

Kant

Com efeito, numa primeira abordagem, o gosto releva da capacidade de perceber a beleza.

Consiste em pôr a originalidade ao serviço da harmonia a fim de dar vida e sabor à vida social e à sua ordem. Tema difícil de abordar como já referimos, tal dificuldade resulta de uma série de malentendidos por um lado, e de alguns não ditos que o politicamente correcto alimenta. O gosto teve desde o início uma componente aristocrática que o elevou, definiu, e o fez desconfiar pelas gerações seguintes. O Grand Goût era o Gosto real simbolizado no absolutismo monárquico de Luís XIV, e seguido por toda a Europa civilizada. Grandeza era o mote: grande escala, à maneira egípcia ou romana, materiais nobres, amplitude, largueza, peso, brilho ofuscante, tudo concorria para o esmagamento ou suspensão das capacidades de quem observava. Para além deste – que era exclusivo do soberano – havia o gosto que se traduzia no bom gosto das classes dominantes/aristocráticas: Refinamento, subtileza, sortilégio, algum luxo, educação, eram condições. Mas também aqui existiam distinções entre a aristocracia francesa e a inglesa, por exemplo: enquanto os franceses cultivam ostensivamente o luxo dos interiores e a marcação cerrada dos espaços, geografias e outras marcas do estatuto, como o vestuário, a maquilhagem, etc., os ingleses apostavam numa aparente simplicidade, talvez não menos elitista e que escolhia a vastidão do campos e parques provinciais e uma natural sensibilidade e bom senso, como guias éticos e estéticos.

Quando a burguesia alcançou o poder no século XIX, deparou-se com um dilema: seguir o gosto passado, ou operar uma revolução “linguística”, que recuperasse o modelo das sociedades burguesas anteriores e cujo paradigma era o do século de ouro holandês. Embora alguns intelectuais continuassem nostálgicos da douceur de vivre do século XVIII – veja-se o caso dos irmãos Goncourt, na esteira de um Talleyrand – o modelo da classe média acabou por se impor. E quem lhe fez frente foram artistas, que, impregnados de romantismo, introduziram uma dimensão demoníaca e perturbadora numa questão em aparência tranquila. O gosto de chocar – épater le bourgeois – tornou-se lema e paradigma das elites culturais.

((Recuemos então:

O Homem de gosto é uma invenção do século XVII, e é neste século que ele se torna uma categoria estética relevante. O gosto surge na linha subtil que separa a natureza do
artifício, a crueza do pedantismo, a ingenuidade do auto convencimento. Indo mais
longe, considera-se que o maior inimigo do gosto é o conhecimento excessivo naquilo
que transporta de rebuscado, hipocrítico e artificial. Não estamos longe do ideal da spre-
zzatura, erigido como norma universal pelo Conde Baldassare Castiglione nos inícios do
século anterior.

Considerado uma espécie de 6º sentido que, à semelhança dos outros 5, só se pronuncia
na presença do objecto. Acaso se raciocina para saber se um guisado é bom ou mau?
Saboreia-se a refeição e pronto! Este sexto sentido não tem órgão visível, é um sentido
interno. São-lhe atribuídas as mesmas características que aos outros: universalidade, carácter
inato e veredito tão imediato quanto seguro.

Infelizmente as coisas não são assim tão simples.

Com efeito, o século XVIII não conseguiu pôr-se de acordo sobre o carácter do gosto:
se se tratava de uma faculdade autónoma, como a sensibilidade e o entendimento, ou se
existia como um sentido especial. Porque embora a objectividade não seja possível, não
deve dar lugar a um subjectivismo estrito. O gosto pode carregar a suspeita de alguma
arbitrariedade, mas é capaz de unir os homens e não separá-los.

Não podemos esquecer que, na sua origem, a estética tinha como finalidade formar
o gosto do público.

Hume, na sua obra “A norma do gosto” de 1757, reconhece o relativismo do gosto, mas
abre a possibilidade de uma norma. O que provoca uma experiência estética consensual é
uma qualidade estética consensual Não é o objecto que ocasiona um sentimento estético,
mas o sujeito que o experimenta. Já não é o critério da qualidade estética, mas o critério
objectivo da capacidade estética. Ou seja, a norma passa a ser o especialista, aquele que
possui um conjunto de qualidades reunidas na seguinte fórmula: “Um sentido forte, unido
da um sentimento delicado, melhorado pela prática, tornado perfeito pela comparação e
despido de qualquer preconceito”. O erudito, o conhecedor, constitui a verdadeira norma
do gosto e da beleza, deslocada como está a questão do valor da qualidade dos objectos
para a competência crítica.

Já no século anterior, Du Bos e a teoria das paixões, Burke e a noção de sublime, a
teoria do génio kantiana, haviam colocado problemas acrescidos, ao conceito clássico da
mimesis. A partir do romantismo, com efeito, a natureza já não é válida como modelo. É
a arte que, por meio do génio, proporciona as leis à natureza. Recusando regras académicas
e cânones, aspirando como Prometeu a uma liberdade entrevista, o artista conta apenas
consigo próprio a partir daqui.

Encontros entre os dois.

Esta escolha radica em primeiro lugar numa questão subjectiva, do gosto se prefe-
rirem.
As semelhanças não deixam de ser significantes. Com efeito, ambos foram condenados pelo gosto dos outros, pelo menos pelo gosto da maioria. O lastro que continua a perdurar e as interrogações que as respectivas obras propõem, sem nunca se esgotarem, fazem deles figuras fascinantes e enigmáticas a um tempo. Porque de alguma forma foram malouvidos, malvistos, malamados, malditos.

Baudelaire chegou a ser levado a tribunal por ofensa aos bons costumes, aquando da publicação das *Flores do Mal*.

Manet foi ridicularizado pelo público que acorria em massa aos locais onde os seus quadros se encontravam, literalmente expostos à voracidade dos visitantes. E não parece difícil de escolher o tratamento mais cruel.

Baudelaire, pese embora o incômodo, confrontava-se com um julgamento que, apesar de tudo, o respeitava e lhe permitia a defesa.


Ambos tinham no entanto a convicção do percurso próprio e nunca transigiram. Não me parece que alguma vez tenham duvidado de si próprios, e essa força estranha aos olhos dos outros, seria mais do que justificada pelo tempo, esse grande escultor.

Ambos cultivaram um dandismo que o tempo romântico não havia esgotado – Manet numa versão mais sofisticada e amável, utilizando essa tônica no sentido sedutor, para ser admirado, Baudelaire espiritualizando sempre uma assimetria mais ou menos irrespirável. Era a opção possível do poeta, figura algo insignificante e sem grande sucesso no feminino, e a mais adequada a Manet, um verdadeiro Adônis que arrebataba os corações à sua passagem.

Ambos viajaram por países longínquos e ambos celebraram a sua cidade – Paris – como a única que finalmente lhes permitia a mais importante de todas as travessias: a do seu próprio destino incompleto.

Ambos partilhavam uma atitude fatalista relativamente à possibilidade de a vida moderna permitir encontrar a plenitude: na paixão e no resto: os poemas de amor de Baudelaire são, a esse respeito, o contraponto ekfrásico do quadro de Manet: *Berthe Morisot com um leque*.

Manet pintou a amante de Baudelaire, Jeanne Duval, mistica perturbadora que inermizou o poeta, e que real e metaforicamente acabou por o matar. Na aparência um quadro intimista e harmônico, luxo, calma voluptuosidade, na realidade detém semelhanças perturbadoras com os retratos que o pintor haveria de fazer de Berthe Morisot, anos depois. Mulheres lunares, a mesma cabeleira negra, a mesma melancolia, a mesma sedução, o perigo que espreita.

Sabemos como Manet amou a pintora...
Como curiosidade, o perfil do poeta satânico surge, indefinido mas evidente, na obra *Música nas Tulherias*, celebração manetiana da progressiva ilegibilidade urbana.

Baudelaire devolveu o empenho. Num poema em prosa, que faz parte do *Spleen de Paris*, relata um caso acontecido a Manet. Este último tinha a seu serviço uma jovem criança que o ajudava nos trabalhos mais leves do atelier e que ao mesmo tempo lhe servia de modelo. (Cf. O rapaz das cerejas, c. 1858, Fundação Calouste Gulbenkian) Ao aperceber-se do gosto imoderado do rapaz pela bebida, advertiu-o várias vezes de que o mandaria de volta para os pais, caso reincidente. Tal aconteceu, e o pintor zangado declarou-lhe que cumpriria a ameaça. Regressado ao atelier, deparou com o jovem, que se tinha enforcado. Mas a tragédia não acabou aqui.

Quando o pintor deu a notícia aos pais, incomodou-se com a frieza da reação. Passado pouco, a mãe pediu-lhe a corda com que o rapaz se tinha enforcado, Manet, aliviado, pensou que se tratava de um gesto finalmente afectivo e que ela ansiava por uma recordação do filho. Na realidade, ela queria cortá-la aos bocados e vendê-la como totem mórbido aos vizinhos e demais admiradores do macabro.

Baudelaire usa um tom seco, impessoal, que ainda acentua mais o grotesco e a violência do sucedido. Realismo fotográfico – ele que abominava a fotografia – na descrição de um caso onde o papel de Manet não fica totalmente claro. (fig. 13) *[Baudelaire, o homem que tirou a inocência às flores: 1821-1867]*

Terá Baudelaire apreciado o retrato que Manet fez da sua amante? Terá Manet entendido o texto *A Corda*? Nunca o saberemos.

Viens-tu du ciel profond ou sors tu de l'abîme
Oh Beauté! Ton regard infernal et divin,
Verse confusionément le bien fait et le crime

*Baudelaire*

Charles Baudelaire foi poeta, crítico de arte e literatura, tradutor, e a figura a quem Walter Benjamin outorgou o honroso título de emblema do século XIX.

Nasceu em Paris. Filho único e precocemente órfão de pai, viu-se semi privado de uma mãe muito querida, pelo seu próprio temperamento revoltado e por um padrasto que para Baudelaire representava tudo aquilo que sempre rejeitaria: o poder, o gosto pelas convenções, o equilíbrio, *o status quo* burguês.

Conta-se que durante a Revolução de 1848, enquanto o resto dos revoltosos, a quem Baudelaire se juntara em impeto juvenil, gritava palavras de ordem contra o rei, o governo e as instituições em geral, ouviu-se uma voz que exigia a morte do general Aupick. Ninguém sabia quem era essa tenebrosa personagem, e a resposta veio cêlere: tratava-se do padrasto de Baudelaire. A sua vida pessoal foi tensa e em permanente perturbação: falta de dinheiro, falta de apoio familiar, relações afectivas instáveis, paraísos artificiais, sordidez, doenças, dificuldades, perseguições várias.
Segundo Vicente Jarque, “Baudelaire ofereceu-nos a primeira concepção consciente e radicalmente estética da modernidade, uma concepção deslumbrante e explosiva – embora limitada e contraditória – da qual se alimentaram muitas das que se seguiram.”

De facto, o que fez de Baudelaire um crítico modelo foi a simbiose de parcialidade e amplitude que reivindicava, declarando que a crítica deveria ser divertida e poética e não fría e algébrica.

Embora o seu pensamento derivasse do romantismo – e a paixão pela obra de Delacroix é disso exemplo – ele situa-se entre aquele modelo e as doutrinas *do art for art’s sake*. Fascinou-se pelo universo atormentado e fantástico de Edgar Allan Poe, que traduziu, e pelo não menos insólito de Théophile Gautier, a quem são dedicadas as *Flores do mal*.

No entanto, abandonou a nostalgia da natureza e os anseios de totalidade e reconciliação, tão caros aos românticos, propondo a definição da arte como dualidade. A sua visão da Modernidade é aquilo que o separa radicalmente do universo romântico, ou seja, a forma como se deixou penetrar pela experiência do seu próprio tempo. A modernidade entendida como forma de vida e como espectáculo, é em simultâneo, deslumbrante e sombria e está, inextricablemente, associada à consciência do mal. O presente é também, o tempo da condenação. Assim se explica a atitude satânica de Baudelaire, em que o artista pontifica como o herói por excelência, dominado pelo *spleen*, ocioso na negatividade, dissolvido nas multidões das grandes cidades, desafiando Deus em vão, numa palavra, o *flâneur*.

A partir dele, o gosto vai representar tudo aquilo que é inovador e moderno, já não incompatível com o desgosto repugnante. O ideal de Baudelaire é o belo bizarro, que resulta do trabalho e da imaginação de uma sensibilidade nervosa. O homem do gosto é mais sensível à fealdade e à dissonância, que os predecessores cuidadosamente evitavam. O raro, o sórdido, o chocante, as flores do mal, essas mulheres fortes e provocadoras, d sentemente maquilhadas que tanto o atraíam. O fascínio pelo lesbianismo e pela dimensão letal que toda a entrega comporta, fizeram Marcel Proust suspeitar de homossexualidade reprimida. Outros tantos indicadores de uma sensibilidade duplce, “oscilando entre o angelismo e o satanismo, a melancolia e a raiva, o claro-escuro de um sentimento verdadeiro e as chamas do inferno” (H. Troyat, pág. 211).

Paralisado em 1866, morreu de sífilis um ano depois, doença que a Duval – a Vênus negra – lhe transmitira em 59. (fig. 14) [Manet: o homem que não sabia pintar. 1832-1883]

Nasceu em Paris, numa família da alta burguesia que não considerava a arte uma ocupação viável. E foi com obstinação pouco comum que conseguiu os seus objectivos. Antes porém de entrar no atelier de Thomas Couture, onde aprendeu o que queria e rejeitou o que desprezava, – como os semi tons, cuja ausência enfurecia o mestre – fez uma incursão na Marinha e chegou a aportar no Rio de Janeiro.

Vencida a resistência familiar, dedicou-se em absoluto à sua arte. Não foi um percurso fácil. Era considerado pela generalidade da crítica e do público, um mau pintor e a sua pintura grotesca. Os exemplos abundam, como vimos, e é sempre com surpresa que um dos mais consensuais autores da história da pintura hoje em dia, tenha causado tão alucinada
efervescência. O ano de 1863 e o episódio do *Salon* dos Recusados é apenas um episódio dessa sistemática incompreensão em que todos os ignorar e alguns esclarecidos caíram. Zola, desde sempre a seu lado, bem podia declarar: “Os nossos pais riram-se do Senhor Courbet e eis que agora nos extasiámos diante dele. Rimo-nos do Sr. Manet e serão os nossos filhos a extasiar-se perante as suas telas”.

A revolução que pôs em marcha – formal, plástica e filosófica – determinante na qualidade enigmática de uma obra que irradiia um poderoso sentido de imanência, a percepção do eterno por detrás do vulgar, é a reivindicação de um mundo autônomo, que não reenvia a um qualquer sistema de imagens, e que vive simultaneamente aberto e fechado sobre si próprio, a modernidade enfim.

Apesar disso ou por causa disso mesmo, Manet era senhor de si, considerado um mestre pelos jovens turcos revolucionários da pintura que se juntavam no café Guerbois para ouvir discorrer sobre temas afins. Era um grande burguês com uma vida familiar estabilizada, embora não isenta de um pequeno escândalo, ao ter casado com uma senhora holandesa de nível social mais baixo, de quem terá tido o filho que nunca quis assumir como seu, já que nascera antes do casamento. Segredo de polichinelo, que pouco o inquietava e cujo mistério era não ter mistério nenhum. O mesmo não se pode dizer da relação com a futura cunhada, Berthe. O fascínio que a melancólica Morisot exerceu, o *frisson* da paixão não passível de ser consumada ou trazida à luz do dia e que não deixou rasto a não ser na pintura, terá sido a sua única descida ao purgatório, numa vida cujas perplexidades o seu temperamento diluía, sem delas abdicar.

E se teve lutas e combates – a pintura, a incompreensão que o seu modo de olhar o mundo originava – elas eram voluntárias, activas, serenas de certa forma, na absoluta convicção da sua superioridade genial e fora de tempo. Morreu em 1883 na sequência da amputação de uma perna. Sofria de ataxia desde 1879.

**Desencontros entre os dois.**

Manet, homem de cultura e rasgo teórico, com certeza admirava o poeta.

Baudelaire, por mais que os críticos hesitem, e segundo toda a evidência, não apreciava por aí além a obra do autor de *Déjeuner sur l’herbe*.

Há um certo tom condescendente e apressado, vagamente impaciente, na famosa carta que escreveu ao pintor, numa estranha tentativa de consolo: *Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art.* E sobretudo, a escolha de Constantin Guys, um desenhista mediano, em vez de Manet, para paradigma do texto fundador entre todos da modernidade plástica: *O pintor da vida moderna.* Já se dissertou demasiado sobre o tema, com argumentos melhores do que outros. Nenhum esclarece cabalmente por que razão o encontro e a amizade entre o maior poeta e crítico de arte francês do século XIX e o seu maior pintor, não resultaram na simbiose estética para que tudo apontava.
Conclusão

Cento e muitos anos depois da morte de qualquer deles, Manet e Baudelaire surgem-nos como consistentes ícones culturais, dos mais prestigiados, não sendo sequer possível hoje em dia conceber algum tipo de contestação aos seus legados:

Nenhum renegou a tradição, ao contrário daquilo que se estabeleceu como dogma. Manet não teria alcançado o que logrou se não tivesse amado e de alguma forma vampirizado a grande tradição clássica italiana e espanhola sobretudo. Baudelaire fala da metade da arte referente à dimensão clássica, logo eterna, sem a qual a totalidade – que engloba o transitório e o efêmero – não se sustenta! Lições demasiado esquecidas no tempo de hoje!

Acrescentando complexidade a um universo que seria mais pobre sem eles, provaram que gestos individuais podem mudar sociedades. E alterar, propondo novos desafios, o gosto dos outros.