

A GUERRILHA SEMÂNTICA DE HONORÉ DAUMIER

Marcos Fabris¹

Resumo: Este artigo pretende discutir as relações entre caricatura e outras áreas da produção cultural no âmbito da obra do pintor, escultor, desenhista e caricaturista francês Honoré Daumier. Almeja-se também tecer paralelos entre sua produção artística e o seu momento histórico, a Paris capital do século XIX, contestando as noções pré-estabelecidas de “caricatura política” e “caricatura social/de costumes”, consolidada pela bibliografia mais influente.

Palavras-Chave: Caricatura. Fotografia. Crítica de arte. Honoré Daumier.

“C’est la canaille!

Eh bien! J’en suis!”²

“... a energia com a qual... nos pinta as sequelas do Mal...”³

“Quero falar agora de um dos homens mais importantes, eu não diria apenas da caricatura, mas também da arte moderna, de um homem que, toda manhã, diverte a população parisiense, que, todo dia, satisfaz as necessidades da alegria pública e lhe dá alimento. O burguês, o homem de negócios, o garoto, a mulher, riem e passam com frequência, os ingratos!, sem ler o nome. Até o momento, só os artistas compreenderam o quanto há de sério ali, e que aquilo é realmente matéria digna de estudo. Percebe-se que falo de Daumier” (BAUDELAIRE, 1975, p. 167).

O Baudelaire de *Alguns caricaturistas franceses* não apenas levanta questões intrigantes sobre a obra do amigo Honoré Daumier (1808 – 1879), algumas até hoje sem resposta satisfatória, mas aponta, já no primeiro parágrafo de suas considerações sobre o artista, para a necessidade de concebê-las de modo totalizante. Em consonância *formal* com a produção do caricaturista (e certamente com sua própria), o poeta e crítico de arte insiste, com a complexidade de seu humor plural (“os ingratos!”) e sua sutileza digna de nota, no fato de que somente a leitura cuidadosa, afinada para captar o uso particular dos sentidos, não raro cifrados em seus contextos (como, aliás, no excerto acima), e que explore as relações entre o dado e o sugerido numa operação aditiva de aproximação de “opostos”, poderá produzir nexos produtivos, inclusive para aqueles que “riem e passam”. Propõe, aqui, que pensemos nas dinâmicas entre, por exemplo, “importância” e “anonimato”, “caricatura” e “arte”, trabalho e satisfação, divertimento e seriedade,

¹ Doutor em Letras pela FFLCH – USP, com pós-doutorado em Columbia University (Nova York), pós-doutorado na Université Paris Oueste Nanterre (Paris) e pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP.

² Excerto de uma canção revolucionária de 1865 intitulada *La Canaille* [A ralé], re-apropriada pelos trabalhadores franceses durante a Comuna de Paris de 1871. Letra de Alexis Bouvier. “É a ralé! É isso aí! Eu faço parte dela!” (todas as traduções de minha autoria, salvo menção contrária).

³ BAUDELAIRE, C. *Versos para o retrato de Honoré Daumier*. In **Charles Baudelaire Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2006, p. 248.

“burguês”, “homem de negócio”, “garoto” e “mulher” e produção artística e avaliação crítica.

A natureza da intervenção e sua estratégia, baudelairianas por excelência na rejeição da oposição binária em favor da contradição dialética, impõem à crítica algumas questões incontornáveis: 1. Qual seria, nestes termos, a definição de *diversão* e que função desempenharia ela no conjunto da obra e no projeto do artista?, 2. O que significaria *satisfazer necessidades de alegria*? Se há “necessidade” de alegria, seria porque este item encontrar-se-ia escasso ou ausente da dieta dos parisienses (o paralelo com a palavra “alimento” é explícito!)? Em caso afirmativo, de *quais* parisienses? Quem estaria “magro” de alegria, ou seja, quem teria a necessidade de adquiri-la e qual o preço de mercado a ser pago pelo item?, Por quê falar em alegria *pública* – ela não seria, então, um bem comum?, 3. Qual a fração artística que teria compreendido a arte de Daumier?, Por quê apenas uma parcela o fez e quais seriam os requisitos ou as condições para sua compreensão?, 4. No que consistiria a *seriedade* desta arte eminentemente *cômica* (ou, inversamente, a *comicidade* desta arte eminentemente *séria*)?, e finalmente 5. Qual a matéria histórica com a qual depara o caricaturista, como ele a figura e por que seria ela digna de estudo – tanto pelo próprio artista como por seu público? Em suma, a pergunta central que nos sugere *este* Baudelaire, somatória das demais e portanto tão produtiva e desafiadora quanto possivelmente constrangedora seria: então *como* deve a crítica estudar *esta* matéria *nestes* termos sem incorrer no risco de, tal qual ‘os ingratos’, ‘rir e passar’, lendo-a irrefletida e insatisfatoriamente?” Vejamos como uma parcela influente da fortuna crítica lidou com tal desafio e, a partir de suas conquistas, quais seriam as possibilidades de expansão dos horizontes na tentativa de elaborar questões inéditas, fecundas porque fazem vibrar a matéria social e artística com a qual nos confrontamos ao considerarmos a produção de Honoré Daumier.

Em um estudo influente dedicado especificamente à obra litográfica do caricaturista, fruto de sua experiência como docente, pesquisadora e também como membro integrante do comissariado que organizou a maior exposição retrospectiva em torno do artista⁴, a crítica de arte francesa Ségolène Le Men *aponta* aspectos essenciais sobre esta fração da arte de Daumier. Ao considerar uma de suas séries, *Histoire Ancienne*, composta de cinquenta litografias publicadas no jornal parisiense *Le Charivari* entre dezembro de 1841 e janeiro de 1843, Le Men salienta, por exemplo, a tentativa do artista de observar o presente a partir da tradição artística que o precede⁵. Daumier criticaria, segundo ela, *em termos estéticos*, toda produção *artística* de seu tempo que insistia em mitologizar o presente, negando-o ao refugiar-se no anacronismo da antiguidade clássica. O Belo ideal, a ou trans histórico, valorizado pela (então e ainda influente) crítica de arte de um Winckelmann ou de um Quatremère de Quincy seria

⁴ A exposição *Daumier 1808 – 1879* aconteceu no Musée des Beaux-Arts du Canada, em Ottawa (de 11 junho a 6 de setembro de 1999), nas Galeries nationales du Grand Palais, em Paris (de 5 de outubro de 1999 a 3 de janeiro de 2000) e no museu norte-americano The Phillips Collection, em Washington (de 19 de fevereiro a 14 de maio de 2000).

⁵ Cf. LE MEN, S. **Daumier et la caricature**. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2008.

artisticamente posto em xeque. Poderíamos então afirmar que as batalhas do artista tinham como alvo primordial a História da Arte, articulando-se sobretudo neste terreno?

Acertadamente, creio, *Le Men* também estabelece ligações *temáticas* entre personagens distintos das diversas séries concebidas pelo artista. Ela afirma a existência de relações de *oposição* entre eles e *sugere* paralelos entre a caricatura e outras artes, por exemplo o teatro popular. Especificamente sobre a série *História Antiga*, a crítica nota:

Se *Robert Macaire* [personagem principal da série de mesmo nome] aparece como uma nova epopeia, glorificando de modo cômico a vida contemporânea que incarna como um anti-herói, *Histoire Ancienne*, ao contrário, funda-se no processo de degradação burlesca, que desvaloriza o culto de uma antiguidade mal compreendida. (LE MEN, 2008, p. 143)

A crítica aproxima ainda, nos termos dos *assuntos* representados, as relações entre a produção gráfica do artista e seus paralelos com a escultura, técnica também praticada por Daumier. Segundo ela, tratar-se-ia de um “jogo de transposição entre litografia e escultura [...] deste litógrafo cujo ofício era o de desenhar sobre a pedra; e sobre ele, sabemos que possuía em seu ateliê o molde de um relevo da coluna de Trajano” (LE MEN, 1999, p. 144) . A imagem *O retorno de Ulisses* (prancha 7 da série *Histoire Ancienne* publicada no jornal satírico *Le Charivari* em 18 de maio de 1842 – figura 1) exemplificaria o paralelo.

Este impulso “anti-clássico” parece de fato ser um componente central na obra do artista, que encontra reverberação no espírito de seu tempo como atesta a produção de outros artistas igualmente empenhados em colocá-lo em xeque – e não apenas nas artes visuais, mas também na música e na literatura, por exemplo em Grandville (*Un autre monde*, de 1844), Gustave Doré (*Les travaux d’Hercules*, de 1847), Offenbach (*Orphée aux Enfers*, de 1858; *La belle Hélène*, de 1864) e Jarry (*Ubu Roi*, de 1896). Porém, ao negar o ambiente “deletério” desta classicidade “anacrônica” e “mal compreendida”, estaria o artista produzindo, a seu modo, outro “clássico” (moldado ou *esculpido* a partir de matrizes clássicas e, por conseguinte, “elevando” a caricatura ao nível da grande Arte)? Seria aqui a linguagem subversiva porque “os golpes [seriam] mais *diretos* e mais *compreensíveis*, permitindo uma explicação textual [das legendas que comumente acompanham as imagens] abreviada, senão mesmo suprimida, porque agora [a explicação textual seria] supérflua” (LE MEN, 2008, p. 31)? Quão “diretos” seriam, de fato, os “golpes” aplicados por Daumier à matéria social que pretende dar forma em termos visuais?

Ainda sobre a mesma série, *Le Men* sugere uma pista investigativa altamente relevante para a compreensão do suposto “abalo” causado pelo artista na matéria trabalhada: “vestidos à moda antiga, os heróis, ainda que nus ou seminus, adotam uma postura [corporal] dos contemporâneos de Daumier” (LE MEN, 2008, p. 145). A crítica corretamente avalia que este procedimento introduz um elemento cômico na representação do corpo das personagens. Da afirmação, decorrem minhas questões: Mas o que significa, então, este “ruído”, que insiste em apontar para si? Como identificá-lo *formalmente* na obra do artista? Quais seriam suas matrizes e como avaliar

tal conjunto no âmbito do cômico *vis-à-vis* a matéria investigada? Como isto se relacionaria à “degradação burlesca” anteriormente mencionada por Le Men ou, mais especificamente, qual seria o *coup de théâtre formalmente produzido* por Daumier, articulado inclusive e graças ao modo de “representação” de suas personagens ou, se preferirmos, ao modo como elas “atuam” na *mise en scène* do que poderíamos definir *inicialmente* por “comédia burlesca”, dirigida por um Daumier *réalisateur*?

Tomemos outra imagem da mesma série intitulada *Le Beau Narcisse* (prancha 23 da série *Histoire Ancienne* publicada no *Le Charivari* em 11 de setembro de 1842 – figura 2). Ao percorrer sobre ela no catálogo da exposição dedicada ao artista entre 1999 e 2000, Le Men afirma:

Le Beau Narcisse, inteiramente nu, exibe um corpo esquelético e um perfil coroado de rosas (que de grego nada possuem); ar sorridente e tolo [*benêt*], deitado ao longo de um riacho, contempla com satisfação *sua imagem*. Variação sobre o tema narcísico do espelho presente na obra de Daumier, o reflexo de *seu rosto* na superfície das águas em movimento oferece uma metáfora da caricatura como forma expressiva, deformadora, do retrato. (LE MEN, 1999, p. 200)

Em outro lugar, Le Men ratifica:

Quanto ao *Beau Narcisse*, designado por antífrase na legenda, exibe um corpo de fracote [*gringalet*], aparece de perfil, coroado de rosas, e com ar sorridente e tolo [*benêt*]; deitado na borda de um riacho, sorri para *sua própria imagem*. Variação sobre o tema narcísico do espelho, frequente na obra do artista, o reflexo do rosto na superfície das águas em movimento oferece uma bela metáfora da caricatura como forma expressiva, deformada, do retrato, assim como do realismo e da vaga do retrato, o *reverso* [*travers*] *compartilhado* de uma época que vê o nascimento da fotografia. (LE MEN, 2008, p. 145).

Com efeito, vemos a figura de um jovem nu, famélico e esquelético, coroado de flores (por quem, não sabemos) que, com sorriso tolo (?) estampado no rosto contempla com *aparente* satisfação *uma* imagem. A ideia de reflexo apontada de modo arguto por Le Men sublinha os possíveis paralelos entre a caricatura, a nascente arte fotográfica e a vaga do retrato (certamente na pintura e na escultura, mas também em seu formato mais popular na Paris do século XIX, a *carte de visite*), sugerindo também um “espelhamento invertido” na legenda que, em sentido *oposto* ao *verdadeiro* (antífrase), ratificaria o humor e as capacidades expressivas apontadas por Le Men na arte de Daumier. Sem pretender estender-me em considerações por hora iniciais, que esgotem as possibilidades analíticas da imagem, à qual pretendo retornar em outro momento, creio que o que observamos aqui é a *mise en abyme* do próprio ato da observação, ou seja, nós, observadores de uma imagem, observamos alguém que observa uma imagem – e uma que, embora compartilhe semelhanças com o “original”, não “reflete realisticamente” a figura que se projeta.

Assim, o jovem nu de ossatura protuberante e traços esboçados (notemos as mãos, animaisca, ou os dedos dos pés, meramente sugeridos) se nos apresenta reclinado diante do que parece ser uma caverna, a parte visível de uma natureza selvagem e nada acolhedora – um reflexo do estado psicológico da(s) personagem(ns) e, no limite,

(também) do observador “externo”, que “partilharia” o espaço onde ocorre a cena? Alongado, de corpo inteiro, sobre as margens de um riacho ou lagoa, o jovem frágil, feminizado, contempla uma figura (ou a *imagem* que se nos apresenta desta imagem), apenas sugerida em croqui, que *ecoa* algumas de suas características físicas primordiais, a saber, o aspecto amendoado dos olhos, o delineio da boca semi-aberta que lembra um sorriso e o formato de parte dos cabelos. De resto, os traços destinados ao “segundo” personagem, *desigual* ao “primeiro” mas a ele *combinado* graças a um processo de distorção ou “deformação expressiva” de elementos estruturais por ambos compartilhados, alude, *em princípio*, a uma figura “oposta” a seu “molde”: mais velha, mais robusta (melhor nutrido?), de aspecto mais viril (porém sem a definição categórica de gênero) e portanto mais potente – o lápis litográfico de Daumier, que no desenho da água reproduz a sensação de movimento presente na vegetação acima do reflexo, “expande” o corpo da figura (sobretudo seu suposto ventre) nesta superfície incerta e movediça, associando os *efeitos* acima descritos à sugestão de magnitude ou “monumentalidade” do personagem. E ele não revela senão parte de sua cabeça, com cabelos que já não ostentam qualquer coroa *aparente*. Em ambos, o nariz, cuidadosamente desenhado, salienta a semelhança contraditória que aproxima (ao mesmo tempo que separa!) as duas figuras: o perfil de mármore “grego” do primeiro revela um nariz adunco do segundo. Nestes termos, impõem-se as questões: Quantos personagens temos aqui – um, dois ou apenas um, multifacetado porque cindido? Quem seria o “criador”? E a “criatura”? “Quais as possíveis relações temáticas entre os “distintos” personagens, ou seja, no que diferem e o que compartilham? Poderíamos/deveríamos lê-los como alegorias de uma mesma “matéria”, (ainda parcialmente) encoberta ou camuflada: o que revelariam sobre os embates sociais e as lutas de classes na Paris do Segundo Império e como antecipariam os próximos “atos” de uma “comédia macabra” que se provaria *bouffonnerie sanglante*, as batalhas de 1848? Como se relacionaria esta “matéria” ao caráter supostamente narcisista do(s) indivíduo(s) aqui presente(s)? Por que representá-los neste ambiente, uma natureza aparentemente onírica e hostil, e de modo tão velado (uma vez que aqui os paralelos não parecem ser imediatamente apreensíveis)? E quem, afinal, observa quem? E o leitor, que papel desempenharia como observador nesta cena de “comédia”? De que lado do “espelho” estaríamos e em que “setor” da “plateia” nos sentamos para assistir a *este* espetáculo *neste* “Teatro das Aparências”? Qual o significado *profundo* desta “forma expressiva deformadora”, que ao deformar *cria efeitos* que aproximam personagens, relações e processos nos termos de uma *contradição* (e que, de outro modo, não se veriam *formalmente* coligados)? Que função desempenharia a *seriedade* deste “Realismo atualizado” na tentativa de figuração, no universo do cômico (por antífrase?), da “verdade” sobre a “matéria com a qual lida nosso artista? Nestes termos, haveria uma referência ou “recado cifrado” às outras formas de expressão artística, notadamente à fotografia, que nasce com a vocação para a reprodução e para a impressão (nas chapas utilizadas como negativo por “espelhamento invertido”) da imagem do mundo “natural”, “tal qual” se nos apresenta? Quão “natural” é esta natureza, aqui ela própria “desmembrada” em artística e cotidiana (um crítico francês provavelmente preferiria a palavra *mœurs*, “de costumes”) e por que Daumier as representa, tanto uma quanto outra, nos moldes de um “delírio organizado” (ambas, *ao mesmo tempo*, uma espécie de

memória do real e do imaginário)? Que significa, neste contexto, *Histoire Ancienne* e quais as ferramentas de que se utiliza o artista para escavar seu chão histórico, escovar a história (a contrapelo?) e (re)fazer o que poderíamos denominar uma “arqueologia do presente”, numa proposição de caráter narrativo precisamente porque parece sugerir – ou instaurar – um *a priori* e um *a posteriori*? Nestes termos, qual seria a real “monumentalidade” da obra de Daumier, sem esquecermos que o termo “monumento” significa inclusive “memória”, “recordação” ou “lembança”⁶? Ségolène Le Men termina suas considerações sobre esta série de litografias de Daumier nos *propondo* uma questão potencialmente interessantíssima:

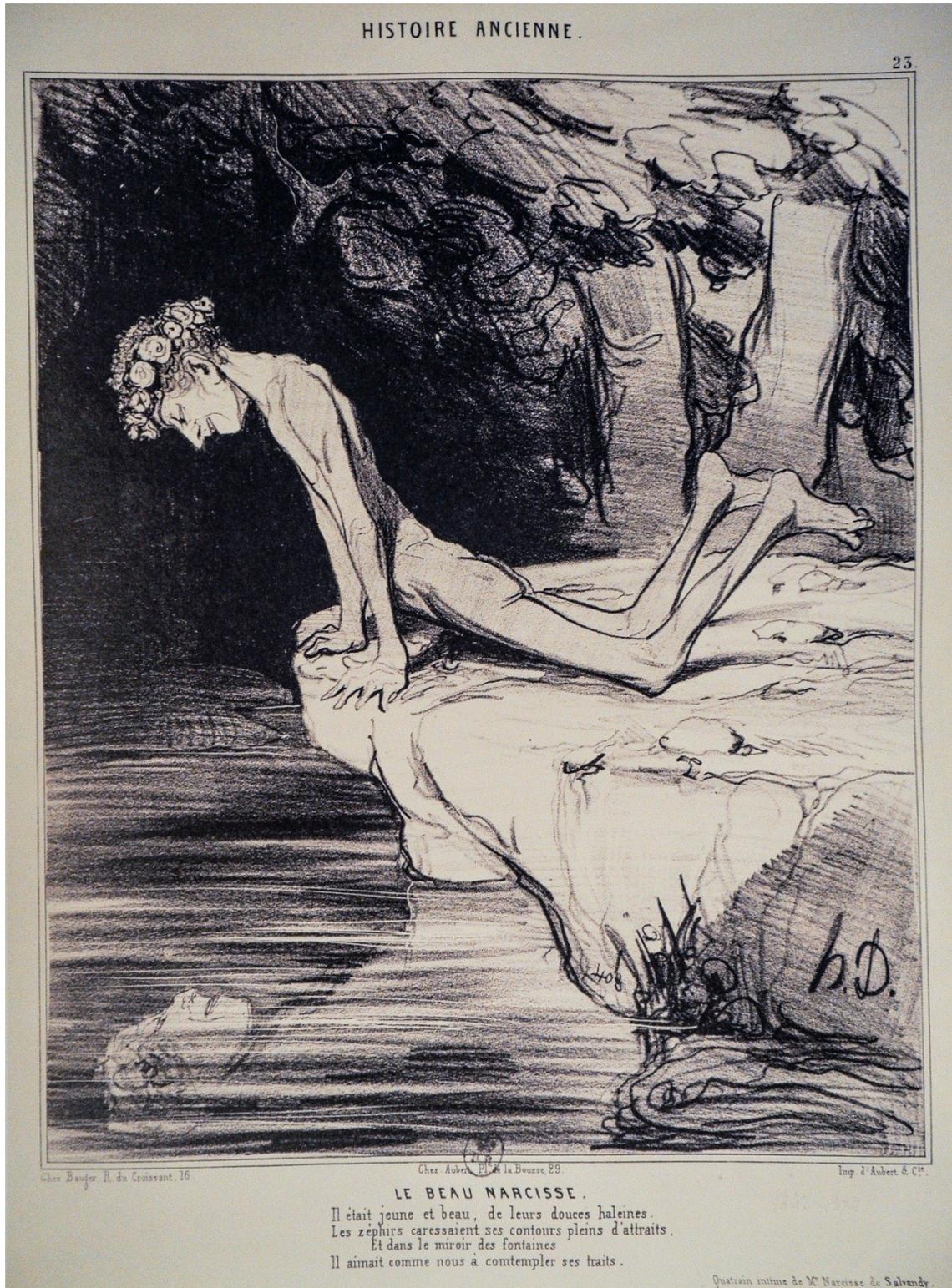
[...] podemos nos perguntar por que Daumier escolheu este tema. Não teria ele, que se formou com Lenoir [seu primeiro mentor artístico] fora das escolas de Belas Artes e ausente dos cursos de longa duração, buscado tardiamente, à idade de trinta e três anos, apropriar-se da cultura clássica, que alimentou a arte de seu pai dramaturgo, para assim criticá-la? (LE MEN, 2008, p. 146).

Suponho que o conjunto de questões aqui levantadas aponte a necessidade de continuarmos a conceber caminhos que possam conduzir a reflexões inéditas e profícuas, demandas da crítica mais exigente.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. História da arte italiana – volume II de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. Arte Moderna – do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. Imagem e persuasão – ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAUDELAIRE, C. Œuvres complètes. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.
- _____. As flores do Mal [tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. Au-delà du Romantisme – Écrits sur l’art. Paris: Flammarion, 1998.
- _____. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A. 2006.
- _____. *Versos para o retrato de Honoré Daumier*. In Charles Baudelaire Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2006.
- _____. *Quelques caricaturistes français*. In Charles Baudelaire Œuvre Complète. Paris : Éditions Gallimard, 1975.
- BENJAMIN, W. Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- LE MEN, S. Catalogue de l’exposition Daumier 1808 – 1879. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.
- _____. Daumier et la caricature. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2008.

⁶ Cf. FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.



Recebido em: 15/04/2014. Aprovado em 15/06/2014

Title: *The semantics guerrilla of Honoré Daumier*

Author: *Marcos Fabris*

Abstract: *This article intends to discuss the relations between caricature and other areas of the cultural production in the oeuvre of the painter, sculptor, draughtsman, and French caricaturist Honoré Daumier. I intend to establish parallels between his artistic production and his historical hour, that is, Paris, the capital of the 19th Century, contesting preconceived notions such as “political caricature” in opposition to caricature “de moeurs”, an aspect consolidated in the most influential bibliography on the artist.*

Keywords: *Caricature. Photography. Art Criticism. Honoré Daumier.*