

CHARLES BAUDELAIRE E JOHN RUSKIN

CHARLES BAUDELAIRE AND JOHN RUSKIN

Fábio Jabur de Noronha¹

*Universidade Estadual do Paraná - Escola de Música e Belas Artes do Paraná
Curitiba-Paraná-Brasil
fabio.noronha@gmail.com*

Resumo. Este artigo apresenta uma breve comparação entre dois autores, mais especificamente, entre seus discursos dedicados às primeiras impressões sobre a invenção da fotografia. Charles Baudelaire e John Ruskin são aproximados aqui para que se possa melhor entender algumas das relações complexas entre arte e fotografia, características do século dezenove, e suas variações contextuais.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; John Ruskin; Fotografia.

Abstract. *This article presents a brief comparison between two authors, more specifically, between his speeches devoted to first impressions about the invention of photography. John Ruskin and Charles Baudelaire are approximate here so that we can better understand some of the complex relationships between art and photography, characteristics of the nineteenth century, and their contextual variations.*

Keywords: *Charles Baudelaire; John Ruskin; Photography.*

¹ Artista plástico e Professor do ensino superior, desde 1996, Universidade Estadual do Paraná - na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/EMBAP), Curitiba-PR.

Graduação em Pintura pela EMBAP (1994).

Pós-graduação em História da Arte do Século XX, Departamento de Pós-graduação da EMBAP; Orientador: Tadeu Chiarelli (2001-2002).

Mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre-RS. Orientadora: Sandra Rey (2005-2006).

Doutorado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre-RS. Orientadora: Sandra Rey (2009-2013).

Exposições/publicações recentes:

2013 - Por todas as partes (videoapresentação/grupo de pesquisa Aparelhos mediados por práticas artísticas /CNPq).

2013 - Conciertaciencia. SESC Paço da Liberdade, curadoria Déborah Bruel e Santiago Rueda, Curitiba.

2013 - Caixa d'água. Museu da Fotografia, Curitiba.

2013 - Ornitórrinco. Cinemateca de Curitiba, curadoria Eliana Borges e Ricardo Corona.

Currículo completo em: <http://lattes.cnpq.br/8001117846968595>

Charles Baudelaire e John Ruskin

É “sempre” difícil ler textos modernos, especialmente estes dedicados às primeiras impressões sobre a invenção da fotografia, devido ao seu caráter reativo. Por isso, para qualquer aproximação, precisamos saber a *que* eles reagem e o contexto da época que possibilitou, por exemplo, ser voz corrente negar a fotografia como forma de fazer artístico, destinada ou à indústria ou aos pintores fracassados. Caso contrário, é grande o risco de assumirmos que as proposições destes autores são reflexões sobre a fotografia e não reações ao discurso propagandístico associado a este novo produto, a câmera fotográfica. E então, *desfocados*, seus argumentos podem parecer-nos assumir a mesma orientação daquilo mesmo que rechaçam: um discurso de propaganda para manutenção de mercado. Além disso, é comum observarmos considerações sobre o estatuto da arte, definições acerca do gênio criador encarnado na figura do artista, ou melhor, do verdadeiro artista – leia-se aí pintor talentoso, homem de imaginação fértil –, aparecerem como justificativas confusas para tal negatividade, de maneira mais panfletária pelo lado francês. Como bem ilustra a seguinte passagem de Charles Baudelaire:

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluir seus esboços, essa mania coletiva possuía não só o caráter de cegueira e imbecilidade mas assumia também o gosto de uma vingança. Não acredito, ou pelo menos não quero acreditar, que uma conspiração tão estúpida em que, como em todas as outras, encontramos os maus e os otários possa ter sucesso de maneira tão cabal; mas estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro. (BAUDELAIRE, 1995, p. 802)

Em geral, tais definições afirmam a superioridade da mão sobre a máquina, da imaterialidade da imaginação sobre a materialidade da experiência cotidiana, do indivíduo sobre o coletivo. *Os progressos mal aplicados da fotografia* deveriam ser aplicados, então, fora do espaço imaginário e impalpável da arte:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria a sua memória; que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, até fortaleça com algumas informações as hipóteses do astrônomo, que seja, enfim, a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão material em sua profissão, até aí nenhuma objeção. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se lhe agradecerá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós! (BAUDELAIRE, 1995, p. 803)

Ou bem relevamos seu tom autoritário, reacionário e programático, ou não conseguiremos destacar seu possível caráter revolucionário. Mas qual seria a voz sobre a fotografia atribuída a Baudelaire? Qual seu interesse em recusar a fotografia? Seria pelo fato de ela suscitar-lhe um certo horror em pensar que o gênio, figura inteira e íntegra, cuja função não deveria ceder aos processos de mecanização, poderia desaparecer? Parece-me que, então, em muitos níveis, a manutenção do gênio se opõe à repetição. E isso é imperativo: o fazer manual delimita a esfera artística. A repetição deve ser evitada em prol da invenção e da originalidade. O discurso de Baudelaire, com um tom pessimista, lamenta a desqualificação e a possível falência da força de trabalho individual. Mas as habilidades manuais necessárias nas esferas da divisão do trabalho – e a pintura é uma delas – e a agilidade com que se lida com esta ou aquela tarefa especializada, são também pré-requisitos caros aos modos de agir da era pré-industrial. O fazer manual especializado, restrito ao esforço definido por utensílios, ferramentas e máquinas, encontra-se nas bases tanto daquilo que

precariamente podemos chamar de pintura moderna quanto dos processos de industrialização que figuram no centro do produto recusado: a câmera fotográfica.

Sei perfeitamente que várias pessoas me dirão: “A doença que acaba de descrever é a dos imbecis. Que homem, digno do nome de artista, e que amador verdadeiro já confundiu a arte com a indústria?” É verdade, e no entanto eu lhes perguntarei, por minha vez, se eles acreditam no contágio do bem e do mal, na ação das multidões sobre os indivíduos e na obediência involuntária, forçada, do indivíduo à multidão. Que o artista aja sobre o público, e que o público reaja ao artista, é uma lei incontestável e inelutável; aliás, os fatos – terríveis testemunhas –, são fáceis de ser estudados; podemos constatar o desastre. Dia a dia a arte diminui o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê. No entanto, *é uma felicidade sonhar*, e era uma glória exprimir o que sonhava; mas o que estou dizendo? Será que ele ainda experimenta essa felicidade? (BAUDELAIRE, 1995, p. 803)

Baudelaire, assim como Ruskin, vê sentido na fotografia desde que ela esteja a serviço da arte, mas a concordância de seus discursos se dá por duas perspectivas diferentes: o francês é teórico e crítico de arte, escreveu não mais do que alguns parágrafos sobre o assunto e entende pouco dos processos de construção da imagem fotográfica; pelo menos não como Ruskin, que é fotógrafo e acompanha os desdobramentos técnicos envolvidos na produção da imagem fotográfica, tecendo comentários a esse respeito em vários de seus textos – o que permite algumas sutilezas ao seu discurso, como a comparação entre o desenho, a fotografia e a arte:

Toda a arte é grande, e boa, e verdadeira, apenas na medida em que é a obra da *humanidade* em seu inteiro e mais alto sentido; isto quer dizer que não é a obra de braços e dedos, mas da alma, ajudada, de acordo com suas necessidades, pelos poderes inferiores; e portanto distinta em essência de todos os produtos daqueles poderes inferiores não ajudados pela alma. Pois uma fotografia não é uma obra de arte, ainda que requeira certas manipulações delicadas de papel e ácido, e sutis cálculos de tempo, a fim de trazer um bom resultado; logo, tampouco um desenho, *como* uma fotografia, feito diretamente a partir da natureza, seria uma obra de arte, ainda que implicasse em muitas manipulações delicadas do lápis e em sutis cálculos de efeitos de cor e sombra. (RUSKIN. In: COOK; WEEDERBURN, 1903, p. 201-203)

É interessante notar nesta passagem que Ruskin, apesar das diferentes tradições, assim como Baudelaire, acredita que *a arte é grande, e boa, e verdadeira, apenas na medida em que é a obra da humanidade em seu inteiro e mais alto sentido*. Mas isto não significa que o fazer manual, *obra de braços e dedos*, seja uma oposição ou contradição à mecanização trazida pela câmera fotográfica, pois, assim como a imagem mecânica, o desenho *feito diretamente a partir da natureza* não seria uma obra de arte, independente do fazer manual aí envolvido. O problema da distinção reside no fato de o assunto ser “tirado” direto da natureza. E, sem humanidade, desenho e fotografia se equivaleriam, uma vez que são apenas suportes para a arte. Mas, em Ruskin, este fato implica algum tipo de conciliação e troca – assunto impossível, pelo menos de forma declarada, nos escritos de Baudelaire.

As fotografias nunca parecem inteiramente claras e nítidas; mas porque a clareza é supostamente um mérito delas, elas são usualmente tomadas de muito claramente marcadas e não-Turnerianas [...] Aquelas claras dependem em muito de sua força das falhas do processo. A fotografia ou exagera sombras, ou perde detalhe nas luzes, e, de muitas maneiras que não pararei aqui para explicar, perde algumas das maiores sutilezas do *efeito* natural (que são freqüentemente o que Turner objetivou em primeiro lugar), enquanto apresenta sutilezas de *forma* que nenhuma mão humana pode obter. Mas uma fotografia delicadamente tirada de um tema verdadeiramente Turneriano, é muito mais como Turner no desenho do que o trabalho de qualquer outro artista; ainda que no sistema do *chiaroscuro*, inteira e necessariamente Rembrandtesco, o sutil mistério do toque (Turnerismo levado a um infinitamente moldado refinamento) não seja usualmente percebido. (RUSKIN. In: COOK; WEEDERBURN, 1903, p. 81-82)

Talvez seja essa tentativa de conciliação – obviamente mantidas as hierarquias valorativas entre os saberes –, que faça com que o discurso de Ruskin modifique-se ao longo do tempo e encare a fotografia de forma mais ou menos positiva. Fica evidente, então, que a identificação de limites e funções das esferas que podem compor o universo artístico é o assunto central de seu discurso. E a fotografia não está fora desta esfera.

Talvez, contudo, os mais úteis exemplos que podem ser apresentados aos jovens possam ser encontrados nos estudos ou desenhos, ao invés de nas pinturas, de mestres de primeiro nível; e a arte da fotografia nos permite colocar traduções de tais estudos, que para a maior parte dos propósitos práticos são tão bons quanto os originais, nas paredes de cada escola do reino. (RUSKIN. In: COOK; WEEDERBURN, 1903, p. 105)

Se existe algum pessimismo em seu discurso ou algum pensamento crítico sobre os processos de mecanização, eles vão além da recusa do mecanismo gerador do “problema”, apontam para as características fundadas nas relações de poder e adaptação a um novo meio, quer seja por modificações formais – a própria compreensão das pinturas e das gravuras se transforma – quer seja por problemas econômicos, pela modificação no estatuto e redução dos preços dos serviços desempenhados por artistas, principalmente gravadores. E isso é dito de forma mais, digamos, francesa:

Os gravadores reclamam que a fotografia e a xilogravura barata terminaram com seu mais sofisticado ofício. Nenhuma reclamação pode ter menos fundamento. Eles próprios destruíram seu próprio ofício, ao vulgarizarem-no. Satisfeitos com seu belo mecanismo, deixaram de aprender e de sentir como artistas; colocaram-se a si próprios sob as ordens dos editores e livreiros; trabalhavam indiscriminadamente a partir de qualquer coisa que fosse posta em suas mãos – a partir de Bartlett com tanto bom grado quanto a partir de Turner, e a partir de Mulready tão cuidadosamente quanto a partir de Rafael. Eles enchem as janelas dos livreiros, as páginas dos livros de presente, com elaborado lixo, e piedosos abortos de delicada indústria. Eles trabalham barato, e mais barato, - suavemente, e mais suavemente, - eles conseguem legiões de assistentes, e cercam-se de escolas de trapaceiros mecânicos, aprendendo seus truques obsoletos com estúpida avidez. (RUSKIN. In: COOK; WEEDERBURN, 1903, p.105)

Novamente, a mecanização não nos é apresentada deslocada do seu contexto de aparição e fixação. Não é uma *mecanização indiferente* e absoluta, mas sim posta em relação direta com os agentes envolvidos, tanto na absorção e validação quanto na recusa e vulgarização do trabalho manual especializado, cujo modelo estaria implicado na aceleração mecânica da produção e na desqualificação da percepção como elemento constitutivo do trabalho artístico.

Elas [as fotografias] não suplantam boa arte, pois a definição de arte é “trabalho humano regulado pelo design humano”, e este design, ou evidência do intelecto ativo na escolha e composição, é a parte essencial do trabalho; pois na medida em que você não mais pode perceber, você não mais percebe arte de qualquer tipo; pois na medida em que você pode perceber, perceberá também que não pode ser substituída por mecanismo algum. Mas, além disso, as fotografias não darão a você nada se você não trabalhar por isso. São inestimáveis como registro de alguns tipos de fatos, e para oferecer transcrições de desenhos dos grandes mestres; mas nem na cena fotografada, nem no desenho fotografado, você verá qualquer verdadeiro bem, mais do que nas coisas em si mesmas, até que você tenha dado o preço indicado por sua própria atenção e trabalho. E uma vez que tenha pago esse preço, você não se importará com fotografias de paisagens. Elas não são verdadeiras, ainda que o pareçam. Elas são apenas natureza roubada. (RUSKIN. In: COOK; WEEDERBURN, 1903, p. 165)

Embora as *coisas em si mesmas* possam, dependendo do aspecto construtivo da cena e mesmo em uma fotografia, significar um pouco mais do que *apenas natureza roubada*:

CARO SR. BARRAUD,— Ficamos muito mais do que encantados com os resultados de sua extrema habilidade e cuidado, elas são as primeiras fotografias jamais feitas de mim que

expressam o bem ou o caráter que há em mim por minha própria obra; e como pura fotografia elas parecem a meu ver ir tão longe quanto pode a arte de nossos dias (e não acredito que possa jamais fazer muito melhor do que isso). O retrato de Baby também é um raro sucesso, tanto em sua escolha da ação como na precisão do efeito: é extrema e singularmente belo. O Sr. Severn foi bem – e meus desenhos de Lucerna ainda melhor; apenas minha favorita Ruth falhou; mas ela deixou isso de lado por muito tempo, e não estudou o suficiente. No entanto, foi muito bom, diante da inerente dificuldade de apreender uma duradoura semelhança de mim pelos amigos que comigo se importam, que você tenha doado seu tempo a este negócio imediato. Admito, *desta vez* — pelo modo como você conseguiu usá-la – o valor da luz de estúdio! Mas um dia você deve, por favor, tirar uma [fotografia] de mim em luz aberta, em nome da justiça para com o Dia e para com seu próprio talento, o qual estou certo de que pode superar mais dificuldades do que as que você já experimentou. (RUSKIN. In: COOK; WEEDERBURN, 1903, p. 562)

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 802.
- RUSKIN, John. The Stones of Venice v. 3 [1853]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 11*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 201-203.
- RUSKIN, John. “Ariadne Florentina”: Six Lectures on Wood and Metal Engraving [1872]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 22*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 387-388.
- RUSKIN, John. Education in Art [1858]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 16*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 105.
- RUSKIN, John. Chap. IV: Of Turnerian mystery: first, as essential. Modern Painters v. 4 [1856]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 6*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 81-82.
- RUSKIN, John. Photographs [30th April 1882]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 34*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 562.
- RUSKIN, John. Aratra Pentelici [1872]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 20*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 165.