UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

FERNANDA PULIDO DOS REIS

Os bulevares de Jean Béraud:
reflexões sobre uma poética do efêmero

São Paulo
2017

FERNANDA PULIDO DOS REIS

Os bulevares de Jean Béraud:
reflexões sobre uma poética do efêmero

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Profa. Dra. Lisbeth R. Rebollo Gonçalves.

Agência de Fomento: CAPES.

São Paulo
2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Reis, Fernanda Pulido dos.

Os bulevares de Jean Béraud : reflexões sobre uma poética do efêmero / Fernanda Pulido dos Reis ; orientadora Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. -- São Paulo, 2017.

137 f. : il. + 1 DVD

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2017.

1. Arte Moderna – França – Século 19. 2. Pintura – França – Século 19. 3. Musée Carnavalet. 4. Béraud, Jean, 1848-1935. I. Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebollo. II. Título.

CDD 709.44

REIS, Fernanda Pulido dos

Os bulevares de Jean Béraud: reflexões sobre uma poética do efêmero.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Orientação: Profa. Dra. Lisbeth R. Rebollo Gonçalves.

Aprovado em:

Banca examinadora

Profa.

Instituição

Julgamento

Profa.

Instituição

Julgamento

Profa.

Instituição

Julgamento

DEDICATÓRIA

À memória do meu pai.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lisbeth R. Rebollo Gonçalves, por todo o apoio e orientação durante o processo da pesquisa.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao Alexandre, que me incentiva em cada passo; que compartilha cada sonho e cada memória; que vem sendo, há duas décadas, meu amigo, meu conselheiro, meu exemplo e minha inspiração, além de meu marido. Sua experiência e apoio sem limites foram fundamentais para a construção deste plano e para a realização de mais um sonho.

Aos meus pais, que cuidaram dos primeiros passos.

*De ce q'une chose est éphémère,
Ce n'est pas une raison pour qu'elle soit vanité.
Tout est éphémère,
Mais l'éphémère est quelquefois divin.*

Ernest Renan,
Drames Philosophiques (1886).

REIS, Fernanda Pulido dos. Os bulevares de Jean Béraud: reflexões sobre uma poética do efêmero. 2017. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO

Esse estudo tem como objetivo realizar uma investigação acerca da obra de Jean Béraud (1849-1935), visando recuperar os aspectos profundos, mas pouco explorados, de um determinado recorte de sua poética. Com vistas a ampliar a interpretação tradicionalmente atribuída às obras desse pintor francês, que se consagra, no último quartil do século XIX, como “*le peintre de la vie parisienne*”, pretende-se, à partir da análise de quatro obras, que figuram no acervo do Museu Carnavalet, em Paris, e que retratam especificamente os bulevares da Paris modernizada, problematizar a narrativa que elas apresentam, buscando averiguar, em última instância, se seus conteúdos comunicam a simples celebração da vida moderna ou se a isso soma-se, ainda, uma perspectiva crítica sobre a chamada *Belle Époque* parisiense. Paratanto, o mote da pesquisa é a indagação pelo sujeito das pinturas: a pergunta pelo elemento central, cuja presença se mostra recorrente, especificamente nas representações dos bulevares – símbolo emblemático das transformações sociais ocorridas na França do século XIX – é o que norteia os caminhos desse estudo. A abordagem utilizada é de caráter estético e histórico-social: a formação, a trajetória e a produção do artista são postas em relação com o contexto histórico em que ele está inserido, com vistas a elucidar ou explorar melhor as motivações que possivelmente orientaram suas composições plásticas. O estudo não pretende contestar a crítica sedimentada acerca dessas obras, mas tão-somente ampliá-la, contribuindo para o enriquecimento das possibilidades de leitura e resgatando aspectos relevantes desta expressão artística que não poderiam ser ignorados, a custo de se perder de vista a real potência da obra.

Palavras-chave: Jean Béraud. *Belle Époque*. Bulevares. Pintura Francesa. Vida Moderna.

REIS, Fernanda Pulido dos. *Les boulevardss de Jean Béraud: réflexions sur une poétique du éphémère*. 2017. 137 f. Dissertation (Master en Esthétique et Histoire de l'Art) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RÉSUMÉ

Cette étude a comme objectif mener une recherche sur quatre peintures de Jean Béraud (1849-1935), en vue de récupérer les aspects profonds et peu exploités de sa poétique. Afin d'amplifier l'interprétation traditionnellement attribuée aux œuvres de ce peintre français qui s'est consacré à la fin du XIX^e siècle comme "le peintre de la vie parisienne", ce travail envisage analyser le sujet représenté dans ces toiles qui se trouvent dans la collection du Musée Carnavalet (Paris) et qui illustrent notamment les boulevards et la vie moderne à Paris. L'angle d'attaque de cette recherche est l'enquête sur le protagoniste de ces peintures ; l'examen de l'élément central, dont la présence se fait récurrente dans les représentations des boulevards. Pour cela, l'approche utilisée est de caractère esthétique et historique-social, c'est à dire que la formation, le parcours et la production de l'artiste sont analysés en relation avec l'important contexte historique dans lequel il est inséré. Le tout avec le but d'élucider ou explorer les raisons possibles qui guident ses compositions plastiques et, de cette manière, approfondir, autant que possible, le sujet présenté dans les œuvres et recuperer les aspects importants de son expression artistique qui peuvent garder la puissance réelle de son travail. La recherche propose des nouvelles perspectives de lecture, non pas afin de contester celles existantes, mais pour enrichir les possibilités d'interprétation de ces œuvres, ouvrant des chemins à d'autres recherches qui peuvent prolonger celle-ci.

Mots Clés: Jean Béraud, Belle Époque, Boulevards, Peinture Française, Art Moderne.

REIS, Fernanda Pulido dos. *Jean Béraud's boulevards: considerations on a poetic of the ephemeral*. 2017. 137 f. Master's degree Dissertation (Aesthetics and art history) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ABSTRACT

The aim of this research is investigating the paintings of Jean Béraud (1849-1935), recovering profound aspects, that may have not been explored, about a specific part of his poetics. Having in view the enlargement of the traditionally interpretation assigned to the work of this painter, consecrated, at the end of 19th century, as the “painter of parisian life”, the objective is, by the analysis of four works of art which represent specifically the Boulevards of the modernized Paris and are maintained by the Carnavalet Museum, in Paris, to discuss the narratives they present, in order to verify whether their contents communicate a simple celebration of the golden ages or rather they show a critical perspective about the so called Belle Époque. The critical point is the enquiry about the real subject of the paintings. The question about the central element, whose presence recurrently appears, specifically on the bulevards – emblematic symbol of France 19th century and its social transformations - is what guides this study. The approach used for it is aesthetic and social-historical: his education, his trajectory as an artist, his production, are put in relation with the historical context in which the painter is situated, in order to elucidate or better explore the motivations that possibly guided his plastic compositions. The study does not deny the traditional critics on the artist's Works, but rather enlarges its possibilities and recovers relevant aspects of his expression, which may be the key for understanding his real potential.

Key Words: Jean Béraud, Belle Époque, Boulevards, French Painting, Modern life.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: BÉRAUD, Jean. *Les Boulevards le soir, devant le Café Le Napolitain*, s/d. Óleo sobre tela, 32 x 40 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 2: BÉRAUD, Jean. *Boulevard Poissonnière sous la pluie*, s/d. Óleo sobre tela, 24x35 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 3: BÉRAUD, Jean. *Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés*, c. 1886. Óleo sobre tela, 45,5 x 55 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 4: BÉRAUD, Jean. *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville*, 1889. Óleo sobre painel, 35 x 51 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 5: Construção da *Avenue de l'Opera*. Fotografia de Charles Marville, c. 1861. *Musée de la Ville de Paris*, França.

Figura 6: BÉRAUD, Jean. *La Rue Royale*, 1875. Óleo sobre tela, 32,4 x 40,6 cm. Coleção particular.

Figura 7: MONET, C. *Boulevard des Capucines*, 1873. Óleo sobre tela, 79,4 x 59 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, EUA.

Figura 8: RENOIR, P. A. *Le Pont Neuf*, 1872. Óleo sobre tela, 94 x 75 cm. National Gallery of art, Washington, USA.

Figura 9: BÉRAUD, Jean. *Scène de Boulevard*, c. 1885. Óleo sobre tela, 35,5 x 50,8 cm. Coleção particular.

Figura 10: BÉRAUD, Jean. *Le Chalet du cycle au bois de Boulogne*, c. 1900. Óleo sobre madeira, 53,5 x 65 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 11: BÉRAUD, Jean. *Envol d'un Biplan type Wright*, c. 1909. Óleo sobre cartão, 62,5 x 47 cm. Coleção particular.

Figura 12: LALOUE, Galien. *La Fête place de la République*, s/d. Giz e Gouache, 18,5 x 31 cm. Coleção particular.

Figura 13: BÉRAUD, Jean. *La Pâtisserie Glope*, 1889. Óleo sobre madeira, 38 x 53 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 14: BÉRAUD, Jean. *Le Bal Public, Élysée-Menilmontant*, 1880. Óleo sobre tela, 78 x 140 cm. Coleção particular.

Figura 15: BÉRAUD, Jean. *La Modiste sur les Champs-Élysées*, s/d. Óleo sobre tela, 45,1 x 35,9 cm. Coleção particular.

Figura 16: MANET, E. *La Parisienne*, c. 1876. Óleo sobre tela, 192 x 125 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Estocolmo, Suécia.

Figura 17: BÉRAUD, Jean. *Femme au Café*, s/d. Óleo sobre tela, 52 x 46 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris, França.

Figura 18: BÉRAUD, Jean. *La Lettre*, 1908. Óleo sobre painel, 45,7 x 37,2 cm. Coleção particular.

Figura 19: BÉRAUD, Jean. *Entrée de l'Exposition Universelle de 1889*, s/d. Óleo sobre madeira, 30 x 40 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 20: *Pont Alexandre III*, 1900 – Fotografia Coleção John D'Orbigny Immobilier (s/d).

Figura 21: BÉRAUD, Jean. *L'Ennui*, 1891. Óleo sobre painel, 33 x 41 cm. Coleção particular.

Figura 22: BÉRAUD, Jean. *Devant le Théâtre du Vaudeville*, s/d. Óleo sobre tela, 27,5 x 33,5 cm. Coleção particular.

Figura 23: BÉRAUD, Jean. *Fin de Spectacle*, s/d. Aquarela, 53 x 70,5 cm. Musée D'Orsay.

Figura 24: (Jean Béraud em seu ateliê) Fotografia. Autor e data desconhecidos. Fonte: Musée des Arts Décoratifs, Paris, França.

Figura 25: BÉRAUD, Jean. *Autoportrait en tenue de soirée*, c.1909. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Coleção particular.

Figura 26: BÉRAUD, Jean. *Le Retour de l'Enterrement*, 1876. Óleo sobre tela, 66 x 53,3 cm. Coleção particular.

Figura 27: BÉRAUD, Jean. *Les Halles*, 1879. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. The Haggin Museum, Stockton, USA.

Figura 28: (Carta de Jean Béraud a Alfred Roll) Fotografia Coleção F. Lugt. *Fondation Custodia, Institut Néerlandais*, Paris.

Figura 29: BÉRAUD, Jean. *La Porte Saint-Denis*, s/d. Óleo sobre tela, 37 x 55 cm. Coleção particular.

Figura 30: BÉRAUD, Jean. *Une Soirée*, 1878. Óleo sobre tela, 65,1 x 116,8 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.

Figura 31: BÉRAUD, Jean. *La Sortie du Bourgeois*, 1889. Óleo sobre madeira, 37,5 x 53 cm. Coleção particular.

Figura 32: (Ilustração - capa de livros diversos). Fonte: www.jeanberaud.net

Figura 33: (Ilustração - capa de livros diversos). Fonte: www.jeanberaud.net

Figura 34: BÉRAUD, Jean. *La Madeleine chez le Pharisien*, 1891. Óleo sobre tela, 95 x 127 cm. Musée D'Orsay.

Figura 35: BÉRAUD, Jean. *Le Jour de l’Emprunt*, s/d. Óleo sobre tela, 62 x 85 cm. Coleção particular.

Figura 36: DEGAS, E. *Le Bureau de Coton à La Nouvelle-Orléans*, 1873. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts, Pau, França.

Figura 37: (Imagem de Fiacre). Fotografia de Eugène Atget (s/d). Fonte: Museu Carnavalet, Paris.

Figura 38: *Rue Constantine*. Fotografia de Charles Marville (c. 1865). Fonte: Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 39: CAILLEBOTTE, Gustave. *Boulevard Haussmann, snow*, 1881. Óleo sobre tela, 65 x 82 cm. Coleção particular.

Figura 40: *L’Avenue de l’Opéra*, 1890-1900. Fotografia Coleção John d’Orbigny.

Figura 41: PISSARRO, Camille. *L’Avenue de l’Opera, Morning Sunshine*, 1898. Óleo sobre tela, 66 x 81,9 cm. *Philadelphia Museum of Art*, EUA.

Figura 42: BÉRAUD, Jean. *La Sortie du Conservatoire*, s/d. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. *Musée Carnavalet*, Paris, França.

Figura 43: BÉRAUD, Jean. *La Sortie du Lycée Condorcet*, 1903. Óleo sobre tela, 51 x 65 cm. *Musée Carnavalet*, Paris, França.

Figura 44: GUYS, Constantin. *Deux grisettes et deux soldats*, c. 1860. Aquarela sobre papelão, 31,5 x 24 cm. Coleção particular.

Figura 45: (Imagem *Le Temps*, 3 jun 1877). Fotografia do autor. Fonte: *Bibliothèque National de France*. Paris.

Figura 46: (Imagem *Journal des Débats* 7 out. 1935). Fotografia do autor. Fonte: *Bibliothèque National de France*, Paris.

Figura 47: BÉRAUD, Jean. *Le Dimanche près de Saint- Philippe-du-Roule*, c. 1877. Óleo sobre tela, 59,4 x 81 cm. *Metropolitan Museum of Art*, New York.

Figura 48: (Imagem *L'Illustration* de 1878). Fotografia do autor. Fonte: *Bibliothèque National de France*, Paris.

Figura 49: (Imagem *Gaulois* de 1922). Fotografia do autor. Fonte: *Bibliothèque National de France*, Paris.

Figura 50: Catálogo expositivo. “*Jean Béraud. Peintre de La Vie Parisienne*”, Museu Carnavalet, 1936. Fonte: *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*.

Figura 51: Catálogo expositivo. “*Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*”, Museu Carnavalet, 1999. Fonte: Institute Wildenstein

Figura 52: RAFAËLLI, J. F. *Boulevard des Italiens*, ca. 1900. Óleo sobre tela, 61 x 45 cm. Coleção particular.

Figura 53: *Le Boulevard des Capucines*, 1890-1900 – Fotografia Coleção John d'Orbigny.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	16
2.	A PARIS DE JEAN BÉRAUD	23
2.1	Os <i>Boulevards</i> e a Revolução da Pintura Francesa	23
2.2	Os Ares da <i>Belle Époque</i>	37
3.	O PINTOR DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	58
3.1	Trajetória Artística - Academicismo, Impressionismo e Fotografia	68
3.2	A Fortuna Crítica	81
4.	OS BOULEVARES NO PINCEL DE JEAN BÉRAUD	97
4.1	Uma Poética do Efêmero	100
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

1. INTRODUÇÃO

Esse estudo tem como objetivo geral investigar as representações da *Belle Époque* parisiense na pintura de Jean Béraud (1849-1935). Dada a extensão de sua obra, que conta com aproximadamente quinhentas telas, realizadas ao longo de meio século, o estudo está delimitado pelo grupo de quadros cujo assunto se concentra exclusivamente no tema dos Bulevares. Eles somam cerca de setenta telas, com conteúdos similares, das quais se elegeu quatro como amostra. São elas: *Les Boulevards le soir, devant le Café Le Napolitain* (s/d); *Boulevard Poissonnière sous la pluie* (c. 1880); *Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés* (c. 1886) e; *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville* (1889), todas mantidas pelo Museu Carnavalet, em Paris (ver Fig. 1 a 4). A escolha pelo acervo deste museu se dá em função de sua dupla representatividade para a historiografia do artista: da coleção em si, dado que o museu conserva algumas dezenas de suas obras, como também da própria instituição que se designa como um espaço dedicado exclusivamente à história da capital francesa.

De modo amplo, a pesquisa buscou aprimorar o conhecimento sobre um artista ainda pouco estudado, tanto no Brasil quanto em seu próprio país (a despeito do reconhecimento de que gozou no universo artístico de sua época), possibilitando um maior entendimento acerca de sua produção - entre as décadas de 1880 e 1900 - e o conteúdo que ali reside. O objetivo específico da pesquisa consiste na tentativa de compensar uma lacuna, que foi identificada na fortuna crítica do pintor e que se refere particularmente às representações dos Bulevares. Embora o tema em questão se repita em suas telas ao longo de sua produção, o artista raramente as expôs em salões oficiais e, por consequência, elas raramente foram avaliadas pelo público. Por esta razão, supõe-se, ao contrário do que aconteceu com as representações de outras naturezas, acabou-se por constituir uma crítica limitada e superficial acerca desta abordagem, especificamente. Visto isso, o esforço deste trabalho consiste em revisitar essas obras, pouco exploradas, buscando-se a abertura de novos caminhos para a interpretação das mesmas.

O projeto dessa pesquisa tomou forma a partir do primeiro contato com a obra, que se deu em 2012, por ocasião da exposição “Impressionismo. Paris e a Modernidade”, sediada

pelo Centro Cultural Banco do Brasil, na cidade de São Paulo. Em uma busca mais detida acerca do artista e sua produção, chamou atenção a invisibilidade do mesmo no Brasil, além da escassez de publicações recentes em seu próprio país, a França¹. Observou-se, posteriormente, que as críticas dirigidas ao pintor, outrora bastante popular, exploravam só parcialmente o conteúdo que suas obras parecem abrigar, privilegiando outros grupos de representações – retratos e ambientes internos, por exemplo (cafés, teatros, salões literários e outros espaços sociais típicos do século XIX) – em detrimento de um recorte tão peculiar em Jean Béraud, que são os Bulevares. Assim, motivado pela suspeita de que há, na poética do artista, um terreno fértil a ser revisitado, o presente estudo visou problematizar essa narrativa que, supôs-se, poderia revelar o mais fino da expressão artística de J. Béraud e que, não obstante, recebeu menos atenção de seus contemporâneos.

A hipótese é que há, nessas narrativas, um sujeito implícito que se revela protagonista e que, a despeito de sua recorrência, teve pouca visibilidade. Mais especificamente, acredita-se que, para além da *Belle Époque* ou da vida urbana na metrópole francesa, o artista põe em destaque, entre outras questões latentes da experiência (pública e privada) na sociedade moderna, a ideia de movimento e de efemeridade.

Assim, tendo como mote aprofundar a crítica acerca das representações dos bulevares em J. Béraud, são dois os pontos que se considerou basilares para a construção desta exposição: a) o papel fundamental dos bulevares para aquela sociedade, em seus múltiplos aspectos (político, econômico, sócio-cultural e artístico) e; b) o posicionamento de uma crítica que assiste não a emergência, mas os primeiros ensaios de uma arte moderna, naquela segunda metade do século XIX. Desse modo, o trabalho está estruturado em dois momentos distintos que irão se mostrar complementares para a compreensão das obras escolhidas.

O primeiro momento tem caráter histórico e visa resgatar os aspectos que fundam a realidade social de Jean Béraud, dado ser ela mesma o assunto primordial de suas pinturas. Nele procurou-se contextualizar o tempo e o espaço do artista, levando em conta as questões econômicas e sócio-culturais (a emergência de uma sociedade industrial e seus desdobramentos para a vida moderna) em diálogo com as estéticas e o cenário artístico da época. O ponto de partida é, pois, entender as relações do artista (e sua geração) com a cidade, para compreender, posteriormente, as motivações de suas paisagens urbanas. Grosso modo,

¹ Embora nascido em S. Petersburgo, o artista, que era filho de franceses, viveu em Paris, dos 4 anos de idade até seus últimos dias. OFFENSTADT, Patrick. *Jean Béraud. The Belle Époque: A dream of times gone by - Catalogue Raisonné*. Paris: Taschen - Wildenstein Institute, 1999. Essa e todas as demais traduções são da autora.

trata-se de compreender as particularidades de uma Paris moldada pelos projetos de Haussmann (no urbanismo) e de Baudelaire (no campo artístico), articulando-se, para isso, as relações entre a imagem de uma cidade reurbanizada e o novo assunto que ela desperta na pintura francesa, donde a imagem dos bulevares exerce papel fundamental. Em seguida, examina-se a trajetória do artista: sua formação e as questões acerca de sua linguagem de pintura, suas alternâncias entre a arte acadêmica e as novas possibilidades estéticas, suas relações com outros artistas e sua posição no espaço artístico. Expõe-se, ainda as observações acerca da recepção da obra (a princípio de modo mais abrangente), trazendo à discussão suas limitações e outras questões que apenas embasam as reflexões que serão desenvolvidas no capítulo seguinte.

O segundo momento do trabalho consiste na tentativa de articular o material inexplorado (as quatro obras ou o grupo que elas representam) em conjunto com o suporte teórico de que se dispõe sobre o contexto do artista. Em outras palavras, discorrendo especificamente sobre as representações dos bulevares, busca-se apontar para as transformações radicais por que passou aquela sociedade, cujo palco é, sobretudo, o bulevar e seu entorno, para então revelar as nuances que guardam a poética do artista. O quadro teórico privilegia os autores que se debruçam não somente à arte francesa do século XIX, mas também às questões sócio-culturais que a envolveram. Entre estes podem ser citados os escritos de W. Benjamin, T. J. Clark, M. Schapiro, R. Herbert, A. Hauser, o próprio C. Baudelaire e outros.

Identifica-se, nesses escritos, análises relevantes acerca da vida moderna e do indivíduo do século XIX, que são postos em relação com as produções artísticas do período e a partir das quais se erigem as reflexões acerca do trabalho de J. Béraud. Dessa forma, o esforço dos capítulos finais consiste, a partir deste apoio teórico, na elaboração de uma leitura mais crítica das quatro obras, enquanto representantes de um tema que se mostrou tão significativo, mas tão esquecido, na produção do artista.

Para a análise da fortuna crítica de Béraud, contou-se com autores modernos e contemporâneos, entre os quais se destacam J. P. Crespelle, J. Chastenet, o próprio *Catalogue Raisonné* de Jean Béraud, elaborado pelo *Wildenstein Institute*² - documento que se mostrou um guia fundamental para a realização do projeto – e, sobretudo, os periódicos franceses:

² O *Catalogue Raisonné* é resultado de uma pesquisa dirigida por Patrick Offenstadt, ao longo de 15 anos, acerca da obra e vida de Jean Béraud. Ele foi publicado pelo Instituto Wildenstein, por ocasião da exposição retrospectiva do artista, organizada pela mesma instituição, em 1999, em parceria com o Museu Carnavalet (Paris). Sediado na cidade de Paris, desde 1970, o Instituto é um importante centro de pesquisas em história da arte e dedica-se a promover o conhecimento da arte francesa (editando livros, organizando exposições, apoiando museus - restaurações de obras e renovação de espaços museográficos - artistas e historiadores de arte).

dezenas de jornais e revistas da época, voltados ao campo artístico na virada do século (*Gazette des Beaux-Arts*, *L'Art*, *L'Artiste*, *Paris-Salon*, *Le XIXe Siècle*, bem como *Le Figaro*, *Le Gaulois*, *Le Petit Parisien*, e outros), foram consultados em uma pesquisa *In Loco*, na cidade de Paris.

Embora o estudo tenha em vista um objeto conceitual, ele se vale de material empírico, pautando-se pela análise desses periódicos, do final do século XIX e início do XX, encontrados em importantes acervos de instituições locais, notadamente a *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) e o *Institute National d'Histoire de l'Art* (INHA). Além destes, outros materiais contribuíram para a reflexão crítica que se propôs: as cartas do artista, mantidas pela *Fondation Custodia*³, mas também a entrevista e os documentos concedidos pelo *Wildenstein Institute*, os dossiês e os catálogos expositivos, os manuais e dicionários de arte com menção direta ao artista, a tese de doutorado encontrada (USA) – que abrange outras questões do mesmo artista e, finalmente, a própria leitura das obras - fonte primária - imperativas para a realização do trabalho, que se deu em constantes visitas ao *Musée Carnavalet*.

É valendo-se desse repertório que a segunda parte do trabalho se permite algumas reavaliações que visam ampliar a leitura das obras, situando o artista para além da marca a que comumente se associa sua produção e que diminui, supõe-se, o potencial de suas narrativas.

A inovação da pesquisa está em trabalhar os aspectos pouco considerados da obra, com vistas a somar à imagem (convencional) de um “Pintor da *Belle Époque*” também o viés crítico que encerram seus conteúdos. Objetivamente, nesse segundo momento se pontua como aspecto essencial da poética do artista a ênfase do movimento, isto é, da circulação e da transitoriedade que trazem os ritmos da sociedade do *fin de siècle*; onde se destaca a centralidade do efêmero. Essa leitura é resultado de um esforço interpretativo que, aliando levantamento bibliográfico, quadro teórico e fortuna crítica, apontou para algumas relações que se mostraram possíveis, permitindo novos questionamentos acerca do objeto estudado.

³ A *Fondation Custodia* abriga uma coleção importante de desenhos, gravuras, pinturas, livros antigos e escritos de artistas, reunidos, em sua maioria, por Frits Lugt (1884-1970). Para que sua coleção permanecesse viva e acessível, este *connoisseur* holandês e sua esposa Jacoba Klever (1888-1969) doaram, em 1947, seus bens e fortuna à fundação. Com mais de quarenta mil documentos, esta coleção possui escritos de inúmeros artistas que, embora se concentrem no século XIX, vão de Albrecht Dürer a Mondrian. Mais de quarenta cartas escritas por Jean Béraud encontram-se na Coleção de Frits Lugt, mas outras dezenas delas podem ser encontradas também nos arquivos de história da arte do *Getty Center for the History of Art and the Humanities* (Los Angeles), cujo conteúdo está reunido no *Catalogue Raisonné* de Jean Béraud. A coleção Frits Lugt encontra-se no Hôtel Turgot, uma construção típica do séc. XVIII, adquirida pelo casal de colecionadores, em 1953, com vistas a abrigar a numerosa coleção. Embora não constitua propriamente um museu, a fundação permite estudos no local, o que permitiu o acesso a dezenas dos escritos de Jean Béraud.

A exposição da bibliografia utilizada também está organizada em duas partes, sendo a primeira voltada às referências bibliográficas gerais e aos catálogos expositivos, e a segunda centrada no material empírico utilizado: os periódicos, seguidos das cartas e outras fontes.

Finalmente, cumpre citar que a importância do tema para o ambiente acadêmico está em que a obra de J. Béraud, que consistiu em uma investigação minuciosa, contínua quase fotográfica, acerca da *Belle Époque* parisiense, permite análises diversas, sobre as virtudes e os problemas dessa sociedade - uma sociedade que, vale lembrar, despertou tanto interesse no mundo, incluindo a elite brasileira do início do século XX (inspirou a “*Belle Époque* Carioca” e também a Paulistana) e, não obstante, é uma obra desconhecida dos acervos nacionais. Nesse sentido, este trabalho, que não pretende esgotar o tema, espera poder contribuir com futuras pesquisas cujo interesse esteja ligado às questões da *Belle Époque* Parisiense e abrir caminho para outras leituras que se mostrarem possíveis.

Figura 1 - Jean Béraud. *Les Boulevards le soir, devant le Café Le Napolitain*, s/d. Óleo sobre tela, 32 x 40 cm. Musée Carnavalet, Paris,

Figura 2 - Jean Béraud. *Boulevard Poissonnière sous la pluie*, c. 1880. Óleo sobre tela, 24x35 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 3 - Jean Béraud. *Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés*, c. 1886. Óleo sobre tela, 45,5 x 55 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 4 - Jean Béraud. *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville*, 1889. Óleo sobre painel, 35 x 51 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

2. A PARIS DE JEAN BÉRAUD

Jean Béraud retrata, na segunda metade do século XIX, as paisagens urbanas e as transformações da cidade de Paris ocasionadas sobretudo pela chamada *haussmanização*. Esse conjunto de reformas, realizado entre as décadas de 1850 e 1870, resultou em uma reestetização da cidade que, somada às inovações tecnológicas que a acompanharam, inspirou notoriamente uma geração de pintores a renovar sua estética, culminando em um momento revolucionário para a história da arte ocidental.

A imagem dos *Boulevards* e da *Belle Époque*, tão associadas ao período, são capitais nessa exposição, por marcarem presença constante na expressão artística de Jean Béraud. A primeira caracterizando um espaço e a segunda um tempo, elas encerram em si um vasto universo cultural - explorado pelo artista – que reconfigura o imaginário francês daquela época e que guarda, entre êxitos e vicissitudes, um conjunto de relações que permitem uma primeira aproximação, ainda de ordem iconográfica, das obras aqui examinadas.

Um breve panorama acerca desses dois “fenômenos”, que marcam a produção de Jean Béraud, prepara o terreno em que, posteriormente, concentrando-se propriamente na obra do artista e sua recepção, se poderá estender a análise para uma reflexão mais crítica.

2.1 Os Bulevares e a Revolução da Pintura Francesa

“Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)”⁴.

A emergência da modernidade remete a um dos períodos mais importantes da história ocidental: seu desenvolvimento significou profundas alterações para os diversos âmbitos da

⁴ (“A velha Paris já não existe (a forma de uma cidade muda mais depressa, oh! que o coração de um mortal)” BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 1976, p. 85.

vida humana e está estreitamente ligado à Revolução Industrial. A esta Revolução⁵, que tem início na Grã-Bretanha em aproximadamente 1760, expandindo-se para vários países da Europa e os Estados Unidos até meados de 1840, associa-se a transformação radical dos modos de produção que, substituindo os processos artesanais pelos fabris, a partir do uso crescente da energia a vapor, além da tecnologização sem precedentes dos processos de manufatura, altera definitivamente os modos de vida de seus contemporâneos. Este é o cenário a partir do qual florescerá a chamada Modernidade e cujos efeitos serão sentidos ao longo de todo o século XIX, não só no âmbito econômico, como é evidente, mas com reflexos importantes para a esfera sociocultural, incluindo-se nela o universo artístico. Deste modo, importa compreender como o trajeto e o modo pelos quais uma nova realidade social se forma e contribui para transformações importantes na dimensão estética, especificamente na pintura francesa do século XIX, que inaugura o Modernismo Artístico.

A revolução cultural que se deu na segunda metade do século é precedida por uma sucessão de revoluções políticas. Entre os séculos XVIII e XIX, a França, como toda a Europa, se viu envolta em um turbilhão de acontecimentos, a maioria dos quais sobre bases pouco pacíficas. É já nas primeiras décadas de Revolução Industrial que irrompe a Revolução Francesa (1789-1799) onde a sociedade, profundamente insatisfeita com uma Monarquia absolutista, buscava deslegitimar e extinguir a hierarquia e os privilégios dos monarcas, dos aristocratas e do clero. A Queda da Bastilha deu-se em 14 de julho de 1789 e marcou o início do processo revolucionário. Três anos mais tarde, em 1792, a Primeira República Francesa já teria sido proclamada pelo povo francês e os anos seguintes foram dominados por lutas entre vários grupos: girondinos, montanheses, monarquistas, membros da burguesia conservadora e outros. É o golpe do 18 de Brumário (em 9 de novembro de 1799) que põe fim à Revolução e inicia a Era Napoleônica, a que se seguiu a Ditadura e o Império de Napoleão Bonaparte. Na sequência da Revolução Francesa, entre motins e barricadas, ocorrem ainda a Revolução de 1830 e a Revolução de 1848, que não se limitou às fronteiras da França, mas espalhou-se por países da Europa Central e Oriental. Esta, contestando os regimes autocráticos, a crise econômica e a falta de representação política das classes médias e minorias, foi a onda

⁵ O termo “Revolução”, para alguns historiadores, não é o mais apropriado. Trata-se antes de um processo, que se deu gradualmente (ao longo de quase um século), não se mostrando, pois, efetivamente uma revolução no sentido forte da palavra. Para Jacques Néré, não se pode datar precisamente a “arrancada” do crescimento econômico no caso da França, mas considera-se que o processo se acentuou por volta de 1840. NÉRÉ, Jacques. História Contemporânea. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 90.

revolucionária mais abrangente da Europa, embora em menos de um ano forças reacionárias tenham tomado novamente o controle e eliminado as revoluções em cada nação⁶.

No caso da França, onde a revolução irrompe, a situação política encontrava-se, já em 1845, bastante agravada por uma crise econômica que se deu pela escassez de alimentos e desencadeou uma alta vertiginosa do custo de vida, jogando à miséria grandes setores da população rural e reduzindo drasticamente a sua capacidade de consumo. Em fevereiro de 1848, o centro de Paris era dominado por barricadas; as ruas eram tomadas por um contingente de quarenta a cinquenta mil manifestantes, onde muitos foram mortos ou presos. Na tarde de 24 de fevereiro já corriam proclamações republicanas. Com o Parlamento dissolvido e a Monarquia destronada, nascia a Segunda República (1848-1851), no mesmo ano em que ocorreriam ainda as Jornadas de Junho⁷.

A sucessão de revoluções que precedeu a chamada *Belle Époque* indica o caráter instável e conflitivo do cenário político na sociedade francesa, já de longa data, que ecoa por todo o século XIX, sobretudo nos anos que preparam o terreno da chamada Modernidade⁸. Esses adventos permitem ainda que se vislumbre os problemas sociais do período, em que a miséria e a desigualdade social motivaram os muitos motins e revoluções que ameaçaram os poderes instituídos e seus projetos sociais, políticos e econômicos. Na França pós-revolucionária (pós 1848), em que uma terceira revolução importante ainda eclodiria - a Comuna de Paris, em 1871 - as revoltas e as barricadas tornavam-se cada vez mais comuns, chegando a repetir-se nove vezes no decorrer de um quarto de século⁹ e tornando-se uma preocupação fundamental para os dirigentes e governantes franceses.

Sufocada a Revolução de 1848, a França entra em um novo ciclo, com a subida ao poder de Napoleão III, sobrinho de N. Bonaparte. Com ele, nasce o Segundo Império Francês (1852-1870), período em que se dão as reformas de Haussmann e profundas transformações, de toda ordem, na capital francesa.

A tomada de poder por Napoleão III se deu com um golpe de Estado, executado em dezembro de 1851. Seu regime é marcado, desde o início, por resistências e repressões

⁶ NÉRÉ, 1991, p. 91-92.

⁷ Ibid, p. 98 et seq.

⁸ O francês que viveu entre 1785 e 1875 teria assistido o país mudar de regime por dez vezes, onde cada um deles suplantava elementos da sociedade anterior para trazer elementos de uma nova sociedade. Deste modo, “o séc. XIX francês, com seu prólogo inseparável e decisivo da última década do séc. XVIII constitui um campo de observação privilegiado [especialmente] para aquele que quiser se deter nos incidentes das vicissitudes políticas”. Serge Fauchereau, in: DUBY, G (org.). *L'Histoire de Paris par la Peinture*. Paris: Belfond, 1988, p. 146.

⁹ FRIEDRICH, Otto. *Olympia - Paris no tempo dos Impressionistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 142.

brutais, tendo o aparato policial, e sobretudo as repressões de 1852, marcado profundamente a população¹⁰. Autoritário, o imperador afirmava ter encontrado uma França “humilhada, isolada e mutilada” e que era preciso “devolver-lhe a glória, as alianças e as províncias de que fora defraudada”. Com efeito, o Segundo Império coincide com uma fase de crescimento econômico importante na França. A população havia crescido nas aglomerações urbanas e com ela vinha o progresso da agricultura e da indústria. Somado a isso, crescem os meios de transporte, a instalação de crédito e as trocas (importações e exportações). É o conjunto de obras públicas, contudo, que irá simbolizar, na forma mais visível, a prosperidade econômica do período. A paisagem francesa, de modo geral, se altera sob Napoleão III. A plantação dos pinheiros, os postes telegráficos, os diques alargados, os cais reformados, a instalação das estações ferroviárias (a maioria das quais data do Segundo Império) e, principalmente, os novos bairros, construídos sobre os escombros de casas antigas, são resultados dessa alteração¹¹. As reformas mais importantes são testemunhadas entre os anos de 1853 e 1869 sob a direção do Barão de Haussmann – à época, prefeito do Sena – a quem Napoleão confia a reurbanização da capital francesa que, de algum modo, constituirá o mote e também o palco da pintura moderna, inaugurada pelo impressionismo e seus contemporâneos.

A chamada “*haussmanização*” visava não só operar a reurbanização da cidade, como também conter as insurreições, tão recorrentes em território francês, fazendo do projeto de Napoleão III (junto ao Barão de Haussmann) mais do que arquitetônico, um projeto político e militar¹². É Corbusier (1925, *Apud*, BENJAMIN, 2005, p. 152)¹³ que, em 1925, observa: “os traçados de Haussman eram completamente arbitrários; não eram conclusões rigorosas do urbanismo. Eram medidas de ordem financeira e militar”.

Ao longo desses anos, Haussmann derrubará os velhos bairros do centro parisiense, implicando enorme custo humano¹⁴, sob o pretexto de serem, embora pitorescos, bastante

¹⁰ Conforme J. Néré, departamentos são colocados em estado de sítio e mais de 26 mil pessoas são presas, milhares delas são internadas, exiladas ou desterradas. A repressão policial, que inaugura a era de Napoleão III, marca os republicanos que lhe votam “um ódio implacável e duradouro” que perdurará até a IV República. NÉRÉ, 1991, p. 105.

¹¹ *Ibid*, p. 113.

¹² No final dos anos de 1860, Haussmann se orgulhava de uma cidade com o dobro de árvores do que tinha na década anterior, policiais e patrulhas noturnas, pontos de ônibus cobertos e água encanada. O imperador - Napoleão III - havia voltado de Londres em 1848 com “sonhos sansimonianos”, que diziam que a cidade deveria ser “limpa e clara, com parques, igrejas e lagos e tráfego fluente, além de pôr fim nas insurreições e revoluções ou, pelo menos, que nenhuma tivesse chance de êxito”. CLARK, T. J. A pintura da vida moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 78-79.

¹³ LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, [1925] (Col. “*L’esprit nouveau*”).

¹⁴ Segundo estimativas do próprio Barão de Haussmann, cerca de 350 mil pessoas teriam sido desalojadas para a construção dos bulevares e dos novos espaços abertos. As classes mais pobres foram abandonadas à própria sorte e a miséria, em vez de tratada, teria sido apenas removida do centro, como um objeto indesejável no novo cenário. Expulsos de seus bairros, milhares de habitantes foram despejados de Paris, sendo obrigados a se

insalubres (Fig. 5) providenciando em seu lugar as longas e retilíneas avenidas: os grandes boulevards¹⁵. Os grandes alvos da demolição eram não só os bairros mais insalubres, mas os mais “turbulentos”; os mais propensos às revoltas políticas.

Figura 5 - Construção da *Avenue de l'Opera*.

Fotografia de Charles Marville (c. 1861). Fonte: *Musée de la Ville de Paris*.

Se as reformas urbanas capitaneadas por Haussmann tinham o objetivo de “limpar” os cortiços e as “casas-pântanos” onde rebeldes erguiam as barricadas, a construção dos boulevards visava, ainda, facilitar o fluxo das tropas para a defesa e contenção de ameaças revolucionárias¹⁶, embora em poucos anos o projeto tenha se provado frágil, como mostraram a queda do Segundo Império e a Comuna de Paris (1871)¹⁷. Mas o plano de Haussmann, que

instalarem nos arredores da cidade, em condições ainda mais precárias do que as que se encontravam anteriormente, motivo pelo qual Schapiro afirma que as imagens felizes de Paris, criadas pelos impressionistas, não faziam um reflexo justo da realidade, mas constituíam apenas uma “seleção de momentos ideais”. SCHAPIRO, M. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 137.

¹⁵ As diferentes etapas dessa transformação da Paris provinciana em uma metrópole, é largamente registrada pelo fotógrafo Charles Marville (1813-1879).

¹⁶ CALABI, Donatella. *História do Urbanismo Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 172.

¹⁷ Em Julho de 1870, Napoleão III declara guerra à Prússia. Mal preparado o exército francês é derrotado e o Imperador capitula em 1 de setembro. A III República (governo provisório) é proclamada em 4 de Setembro, com o povo invadindo o *Corps Législatif* e elegendo 12 membros republicanos. Em 19 de Setembro, 300 mil soldados alemães cercam Paris e a miséria se instala (“o pão e carne racionados vão acabar por faltar e os

contemplava a reforma urbana, a saúde e a segurança públicas, com sua meta de “destruição sistemática de becos infectados e focos de epidemias” (Hausmann, 2000 *Apud* Friedrich, 1993, p. 142)¹⁸ não se limitava a isso. Aliado ao objetivo político-militar, o prefeito do Sena, que se definia como um “artista-demolidor”, revelava também o objetivo estético de seu projeto, guiado por um “desejo de embelezamento”¹⁹.

Melhorando o sistema de esgotos, o barão instala centenas de marcos fontanários que propiciam água limpa à população; constrói parques, praças e grandes jardins; implanta por toda a cidade árvores que a tornam mais clara, arejada e bela, além de prestigiá-la com a famosa *Opéra* e igrejas, estetizando ao seu gosto (e ao do Imperador) a capital francesa, que servirá, por décadas²⁰, de modelo a outras capitais do mundo.

Em dezesseis anos, o barão gastou 2.5 bilhões de Francos, substituindo grande parte dos cenários tradicionais da cidade e seus edifícios históricos por “cópias estilísticas”²¹ até as vésperas da guerra Franco-Prussiana, em 1870, que W. Benjamin classificou como “uma benção para a imagem arquitetônica de Paris”²², por ter impedido que Napoleão III seguisse desfigurando a cidade.

Se a paisagem adquirida com os *grands travaux* parisienses propiciou a própria imagem da modernidade, sendo, por quase um século, inspiração para outras nações, ela também causou um desconforto entre seus habitantes, que relatavam não reconhecer mais sua própria cidade²³. A padronização dessas construções desagradava a muitos; sua regularidade e simetria eram consideradas “vulgares e fastidiosas” entre escritores e intelectuais da época (H. Balzac, Victor Hugo e C. Dickens e outros), que preferiam o aspecto “confuso, misterioso e integrado” da Paris antiga²⁴.

parisienses ver-se-ão na obrigação de comer os diferentes animais do jardim zoológico, depois os gatos e os ratos...). GAUTRAND, Jean-Claude. Paris. Retrato de uma cidade. Köln: Taschen, 2012, p. 25.

¹⁸ HAUSSMANN, G. E. *Mémoires*. Paris:Seuil, 2000.

¹⁹ CALABI, 2012, p. 175.

²⁰ A concepção dos *grands travaux*, elaborada por Hausmann antes de 1870, não se restringe ao tempo de sua governança, mas continua, por um “esforço ininterrupto”, até a Primeira Guerra. Cassele afirma que boa parte do projeto do Segundo Império acabou sendo realizada pela III República (“as vias novas projetadas por Napoleon III não haviam sido terminadas com a queda do Império” e “em 1871, a capital era um vasto canteiro de demolições que precisava retornar às atividades”). CASSELLE, Pierre. *Nouvelle Histoire de Paris. Paris Républicain 1871-1914*. Paris: Association pour la publication d'une histoire de Paris, 2003, p. 239.

²¹ BENEVOLO, Leonardo. A Cidade na História da Europa. Lisboa: Ed. Presença, 1993, p. 186 et seq.

²² BENJAMIN, *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ed. Akal, 2005, p. 148 [E 1, 6].

²³ OSTER, D., GOULEMONT, J. *La vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIXe siècle*, Paris: Sand, Conti. 1989, p. 222- 223.

²⁴ BENEVOLO, op. cit., p.186.

Nos fragmentos de suas *Passagens*, Benjamin reuniu importantes testemunhos sobre o descontentamento que gerou a *haussmanização*. Entre eles chamam atenção o de Fournel (1868 *Apud*, BENJAMIN, 2005, p. 405)²⁵, que em 1868 diz:

Finalmente se había alcanzado el objetivo perseguido desde hace mucho tiempo: el de convertir París en un objeto de lujo y de curiosidad antes que de uso, una ciudad de exposición, situada sobre cristal... objeto de admiración y de envidia para los extranjeros, imposible para sus habitantes.

E o de Dubech-D'Espezet (1926, *Apud* BENJAMIN, 2005, p. 155)²⁶:

París há dejado para siempre de ser un conglomerado de pequeñas ciudades que tenían su fisionomía, su vida, donde se nacía, donde se moría, donde gustaba vivir, que nadie soñaba con abandonar, donde la naturaleza y la historia habían colaborado para realizar la variedad en la unidad. La centralización, la megalomanía han creado una ciudad artificial donde el parisino, rasgo esencial, ya no se siente en casa. Por eso, cuando puede, se va de ella, y ésta es una nueva necesidad, la manía del veraneo. A la inversa, en la ciudad desierta de sus habitantes, el extranjero llega en fecha fija; es la "estación". El parisino, en su ciudad convertida en encrucijada cosmopolita, parece un desarraigado.

Mas, a despeito das impressões negativas que deixava, a reurbanização operada por Haussmann implicou (embora não para todos²⁷), um aumento na qualidade de vida, ao garantir para o lazer um lugar no cotidiano. As estações de trem e os jardins, os parques, os cafés, os bordéis, os bares, os teatros e a vida boêmia em geral, permitida pela iluminação, ainda à gas, das avenidas (outrora becos escuros e úmidos), em uma palavra, os bulevares -

²⁵ ("Finalmente se tinha alcançado o objetivo perseguido há muito tempo: o de converter Paris em um objeto de luxo e de curiosidade antes que de uso, uma *cidade de exposição*, situada sobre cristal... objeto de admiração e de inveja para os estrangeiros, impossível para seus habitantes"). FOURNEL, V. *Paris nouveau et Paris future*, Paris, 1868 (grifo do autor).

²⁶ ("Paris deixou para sempre de ser um conglomerado de pequenas cidades que tinham sua fisionomia, sua vida, onde se nascia, onde se morria, onde se gostava de viver, que ninguém sonhava em abandonar, onde a natureza e a história haviam colaborado para realizar a variedade na unidade. A centralização, a megalomania criaram uma cidade artificial onde o parisiense, traço essencial, já não se sente em casa. Por isso, quando pode, deixa-a, e esta é uma nova necessidade, a mania do veraneo. Ao contrário, na cidade deserta de seus habitantes, o estrangeiro chega com data marcada; é a "estação". O parisiense, em sua cidade convertida em encruzilhada cosmopolita, parece um desenraizado"). DUBECH L.; D'ESPEZEL P. *Histoire de Paris*. Paris, 1926.

²⁷ Enquanto no Oeste de Paris havia famílias mais abastadas, no Leste da cidade concentrava-se uma massa de pobres, privados de necessidades básicas e despidos de seus direitos, formando uma espécie de "pano de fundo" que explicaria, posteriormente, a Comuna de 1871. NÉRÉ, 1991, p. 113.

espaço fundamental em que se reúnem os elementos acima – são os novos atores, senão protagonistas, da vida parisiense e a conjunção deles contribuiu para uma intensa movimentação da vida diária²⁸.

Assim, as transformações sofridas pela capital repercutiam na vida social e se tornavam gradativamente o novo objeto da pintura francesa. Ocorre que a nova imagem da cidade propiciou uma dinamização de fontes visuais: os novos elementos da paisagem – sua ordem, suas formas, suas cores - ofereciam novos desafios e estimulavam uma nova forma de representação. Embora a paisagem urbana não tenha nascido com a *haussmanização*, nela os artistas passam a encontrar os “novos motivos”²⁹.

Na cidade de Haussmann, projetada (também) para efeitos “estéticos e recreativos”, a construção de novos espaços de lazer permitiu uma espécie de “deleite” com o ambiente, desenvolvendo no parisiense uma “volúpia do olho”, uma paixão pela visão e pelos sentidos (a sensação do sol e do ar, do quente e do frio, do vento, da água, do solo³⁰ etc) :

Essa volúpia do olho, em suas formas parisienses especiais, foi uma condição para o crescimento de uma sensibilidade pública próxima à dos impressionistas [...] havia em Paris, mais do que em qualquer outra cidade, uma cultura autônoma do olhar, um deleite cultivado com o visual e abundância de novos meios inventados para a sua satisfação ³¹.

²⁸ R. Ortiz observa que até a segunda metade do século a velha Paris era constituída por “células autônomas”, sem relação entre si. Ele explica: “cada zona da cidade era um mundo, um universo sem comunicação com os outros [...]. É apenas com as intervenções de Haussmann que Paris transforma-se numa cidade moderna, isto é, num todo integrado.[...] A noção de circulação se sobrepõe assim à de fixidez [...]. A circulação entre um bairro e outro, o deslocamento das pessoas era bastante reduzido. Os estudos mostram que o *quartier* funcionava como uma unidade de trabalho, de comércio, religiosa e de lazer. Fora as profissões que exigiam uma certa mobilidade, magistrados, médicos, tabeliões, a maioria da população encontrava-se presa a sua localização territorial. A nova organização social, fundada na indústria, rompe com esse constrangimento promovendo o intercâmbio entre espaços até então voltados sobre si mesmos”. ORTIZ, R. *Walter Benjamin e Paris. Individualidade e trabalho intelectual*. In: Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12 (1): 11-28, maio de 2000

²⁹ Os quase dezessete anos de reformas foram para Paris “um dos mais fecundos [...] inovadores [...] dinâmicos de sua história” e a cidade de Haussmann tornou-se o foco das manifestações artísticas entre os anos de 1860-1900. CAT. EXP. *Le Pari d’Haussmann*. Paris-Haussmann. Paris, 1991-1992, p. 311-316.

³⁰ SCHAPIRO, 2002, p. 32.

³¹ Ibid., p. 167.

Assim, o século XIX testemunhou uma verdadeira “revolução” da visão - coletiva e individual. Tratava-se não só dos novos espaços como também do prazer em observar as multidões (os “formigueiros”³²) a povoar os bulevares da cidade, como descreve Victor Hugo (1880 *Apud Benjamin*, 2005, p. 297)³³:

*Muchedumbre sin nombre!, caos!, voces, ojos, pasos.
A cuantos nunca vimos, a los que no conocemos.
Todos los vivos! Ciudades que retumban en los oídos
Más que un bosque da América o que un enjambre de abejas.*

Essas transformações motivam pintores a se dedicarem aos “momentos estéticos” da vida diária (“as agradáveis ocasiões estéticas no ambiente público, com suas conotações de prazer e liberdade”). Pintar pessoas, lugares e coisas simples (“vistas contemporâneas e os lugares comuns”) foi resultado do ineditismo e das possibilidades da grande capital, somados a uma consciência que a multidão começava a adquirir sobre si mesma³⁴.

A imagem da multidão, que inspirava Baudelaire e outros intelectuais da França, já aparece em 1840, nos escritos de E. A. Poe³⁵:

Eu nunca estivera antes em situação parecida naquele momento específico da noite, e o mar tumultuoso de cabeças humanas me enchia, portanto, com uma emoção deliciosamente nova. Renunciei, afinal, a todo interesse pelas coisas de dentro do hotel e fiquei absorto na contemplação da cena lá fora.

Esses motivos estão representados nas telas de Jean Béraud, já em fins da década de 1870 (Fig. 6), bem como em Monet (Fig. 7), Renoir e outros artistas que eram referências

³² SCHAPIRO, 2002, p. 160.

³³ (“Multidão sem nome!, caos!, vozes, olhos, passos. Quantos nunca vimos, quantos não conhecemos. Todos os vivos! Cidades que retumbam nos ouvidos. Mais que um bosque da América ou que um enxame de abelhas). HUGO, V. *Oeuvres complètes, Poésie II*. Paris, 1880, pp. 363-366

³⁴ SCHAPIRO, op.cit., p. 160.

³⁵ POE, E. A. O Homem da Multidão . São Paulo: Paraula, 1993.

importantes para Jean Béraud³⁶. Contemporâneos às reformas e seus impactos para a sociedade, eles transmitem igualmente (embora o façam de ângulos diferentes e com enfoques diferentes - o prazer da multidão e da vida que afluía nos Bulevares.

Figura 6 - BÉRAUD, Jean. *La Rue Royale*, 1875. Óleo sobre tela, 32,4 x 40,6 cm. Coleção particular.

³⁶ Cf. OFFENSTADT, 1999.

Figura 7 - MONET, C. *Boulevard des Capucines*, 1873. Óleo sobre tela, 79,4 x 59 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, EUA.

A solução dada por Haussmann às barricadas, simbolizada pelos próprios bulevares e todo o redesenho da cidade, acabou por sugerir vasto assunto para a pintura francesa na segunda metade do século.

Se os bulevares não são propriamente uma criação do Segundo Império³⁷, é com a *haussmanização* que eles passam a sediar uma cultura do lazer, que evoca uma cultura do

³⁷ Proveniente do vocábulo alemão *Bohlwerk*, que corresponde a algo como “tábua” ou “placa”, este termo designava, a princípio, a divisão (muros) entre dois espaços: o interior e o exterior de Paris; tomando o lugar de uma espécie de muralha, que anteriormente circundava a cidade (hoje o “centro histórico” da capital), eles estendem-se da *Bastille* à *Église de la Madeleine*, ao norte de Paris. Esses *Grands Boulevards* (que são os primeiros) não têm, deste modo, origem nas reformas de Haussmann; eles se referiam antes à mencionada divisão e “não devem nada [...] ao urbanismo regulatório do Segundo Império”, mas a Luis XIV (1638-1715), que com eles estabelecia os limites da cidade. É somente no séc. XVIII que os *Boulevards* se tornam um *promenade*, um lugar à moda, as artérias de passeio e de convívio que são; só então aparecem os cafés, os espetáculos, os comerciantes, e mais tarde, os estabelecimentos de lazer e a multidão elegante, os teatros e hotéis. É a partir do *Directoire*, *Consulat* e do Império, que o *Boulevard* toma a forma que se mantém até o início do século XX. Em uma palavra, as reformas de Haussmann não os fundam, mas tão somente marcam o seu apogeu. O Segundo Império “tirou partido do *Boulevard* enriquecendo-o com monumentos decorativos, que estão inscritos nas realizações do urbanismo”; sua ação resume-se, pois, ao ato de reconfigurá-lo, “fazendo-o perder o caráter íntimo [...] substituindo a maioria das construções do séc. XVIII, notadamente vários belos hotéis, pelos imóveis de aspecto ora utilitários, ora elegantes e mesmo pomposos [...]”, como é o caso dos arborizados *Boulevards* Saint Germain, Saint Michel, Malesherbes e Haussmann – esses sim atendendo às

consumo (de Cafés e vitrines, de *Grands Magazins* e de centros financeiros), deixando para trás o aspecto “campestre, artístico e boêmio” de outrora³⁸. Note-se, pois, que não é uma casualidade que o término das reformas de Haussmann (no fim dos anos 1860) tenha coincidido com o surgimento da estética impressionista³⁹. As fachadas dos edifícios haussmanianos ganham grande atenção dos artistas e a imagem dos novos bulevares, com todas as implicações que eles trazem para a economia, a cultura e o próprio imaginário da época tem uma força e um peso cruciais para toda a produção artística daquela geração⁴⁰. Esses grandes espaços de interação, social e econômica, abrigam, como visto, o conjunto de elementos que formam o grande espetáculo da metrópole, a que Béraud se mostrou particularmente sensível. Eles constituem-se não só de avenidas, mas a isso soma-se ainda o movimento incessante de pedestres, além da arborização, da iluminação e dos estabelecimentos de interação já citados; eles abrigam os elementos que moldam a vida moderna a que os novos artistas (pintores, poetas, escritores, fotógrafos) aspiram retratar: as multidões, os espaços recreativos, o novo tráfego, a mobilidade e todo o “caos” urbano⁴¹ (Fig. 8 e 9).

expectativas estéticas e militares do Barão de Haussmann. Fonte: CAT. EXP. *Les Grands Boulevards* (Musée Carnavalet), 1985, pp. 6-73.

³⁸ Cf. WOLF, Norbet. *L'Art des Salons. Le triomphe de la Peinture du XIXe Siècle*. Paris: Ed. Citadelles & Mazenod, 2012, p. 47

³⁹ Embora a primeira exposição do grupo impressionista tenha ocorrido somente em 1874, sua estética teve origem nos vinte anos que antecederam o evento. REWALD, J. *História do Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁴⁰ A esse respeito, vale notar o trocadilho, que surge com a “*bulevardization*” de Haussmann e se torna familiar entre os parisienses da época, entre as palavras *boulevard* e *bouleversement*, que em francês pode significar “mudanças” mas também “perturbações”. Lovecchio, Anna. “*Parisian Visions: Haussmann, Marville e Meryon*”. In: *The journal of modern history*, vol. 27, 2nd edition, p. 109 – 216, Chicago: 1955.

⁴¹ M. Berman confirma essa impressão ao pontuar que o modernismo artístico, começando com os impressionistas, teria se nutrido fortemente “da vida e da energia que escoavam ao longo dos bulevares”, os quais, ele destaca, eram “altamente revolucionários (...) a mais espetacular inovação urbana do século XIX (...)”. Seu conjunto de observações, em *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da Modernidade*, denomina o *Boulevard* como o espaço de “fantasia a propósito da multidão”, caracterizado por um “interminável desfile de estrangeiros”; uma realidade que se tornava “mágica e sonhadora”; um espetáculo que seduzia os olhos e os sentidos. Ele explica ainda que, ao estabelecer novas condições de mobilidade na cidade (o transporte público), os bulevares propiciavam uma nova experiência para as massas urbanas, sendo o “caos” da vida cotidiana – o novo “tráfego” - o símbolo primordial de uma época, e do qual o artista irá se apropriar livremente para “unir a arte à vida”. BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 147-155.

Figura 8 - RENOIR, P. A. *Le Pont Neuf*, 1872. Óleo sobre tela, 94 x 75 cm.
National Gallery of art, Washington, USA.

Figura 9 - BÉRAUD, Jean. *Scène de Boulevard*, c. 1885. Óleo sobre tela, 35,5 x 50,8 cm.
Coleção particular.

Neste cenário contou-se ainda com a experiência da fotografia. Surgida em 1839 e desenvolvida ao longo do século, a nova tecnologia contribuiu significativamente para a transformação do olhar e da sensibilidade, sobretudo nos artistas. Materializando a beleza do exterior e estimulando “o apetite do público por imagens da vida cotidiana parisiense”⁴², seus resultados ressaltavam o charme das cenas triviais, indicando-as como dignas (também) de serem retratadas⁴³.

Conferindo maior atenção a essas cenas e às pessoas comuns (ao cidadão), em detrimento dos deuses e da nobreza - predominantes até o Romantismo⁴⁴ – os novos pintores promovem um passo significativo na história da arte, preparando o terreno em que florescerá a pintura moderna⁴⁵. Testemunhando as reformas de Paris, como também o impulso industrial e as novas tecnologias que daí decorrem, eles puderam imprimir nas telas uma inovação de ordem temática (bem como técnica), rompendo com a tradição acadêmica e emancipando o artista de cânones históricos da Academia de Belas Artes⁴⁶. Assim, a história que liga as barricadas aos bulevares acabou abrindo caminhos para uma outra revolução que marca a história do país, a revolução da pintura francesa.

Passado o período das reformas de Haussmann e a consequente reconfiguração dos bulevares, toma lugar na história da França um dos períodos mais afortunados de Paris. O espetáculo da metrópole será complementado pelas inovações tecnológicas que se intensificam no último quartil do século XIX e os novos ares que invadem a capital francesa vêm carregados de otimismo e de esperança. São os ares da *Belle Époque*, cujo ambiente exerce papel central na obra de Jean Béraud e por isso constitui o objeto da próxima análise.

⁴² GOMPERTZ, W. *Isso é Arte?*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2013, p. 36.

⁴³ Gombrich, que atribui à fotografia o papel de “aliado” na luta dos primeiros modernos (para legitimar seus métodos artísticos), explica que a máquina fotográfica não só “ajudou a descobrir o encanto da cena fortuita e do ângulo inesperado”, mas teria, ainda, chamado atenção para “a imagem destituída de traços lineares, formadas apenas por manchas claras e escuras”, elementos fundamentais, vale lembrar, na constituição do modernismo artístico. Além disso, fez “impulsionar ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimento”. Se no passado a pintura voltava-se para os fins utilitários, com o surgimento da fotografia ela se vê dispensada da função tradicional, de “representar o verdadeiro”, de modo que à atividade pictórica restava impor-se como “arte pura” e mostrar valores que só poderiam ser obtidos dessa maneira. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988, p. 416.

⁴⁴ Nesse sentido, Gaëtan Picon, comenta que havia uma “verdade burguesa” da qual a nova pintura se alimentava; havia um “gênio burguês” que rompia com “a idealização, o heróico, o passado, o imaginário”, tão perseguidos até o Romantismo, e que mostrava uma “energia lúcida”; que queria “conquistar e explorar a terra”. Acrescenta ainda que na França o que ocorreu é que se decidiu a favor do novo mundo “onde as coisas são aquilo que elas se tornam [...] num ato de trabalho, sem nostalgia de uma significação transcendente”. Ser moderno, em uma palavra, era “manter os olhos abertos”, sem “retornar”. PICON, Gaëtan. *1863: Naissance de la Peinture Moderne*. Genebra: Skira, 1974, pp. 48-69.

⁴⁵ Cf. SCHAPIRO, 2002, p. 342.

⁴⁶ MATHEY, François. *O Impressionismo*. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976, p. 141.

2.2 Os ares da *Belle Époque*

Na obra de Jean Béraud é o ambiente da *Belle Époque*, em seu vasto universo, o objeto geral das representações. A percepção de um século que chega ao fim para dar espaço a um mundo inteiramente novo resume a atmosfera nos tempos desse artista, consagrado como um parisiense por excelência⁴⁷.

Cunhado tardiamente, o termo *Belle Époque* designa o período de otimismo e prosperidade experimentado pela III República Francesa entre meados da década de 1880 e 1914. Comprimido entre um século de conflitos (que se encerra com a violenta ocupação da Prússia) e a Primeira Guerra Mundial (devastadora para a nação francesa), esse breve intervalo de paz é entendido, em retrospecto, como os anos de glória (um “*Paradis Perdu*”) na história da França. À ausência de conflitos, soma-se o progresso econômico, político e tecnológico, trazidos pela chamada “Segunda Revolução Industrial” (a partir de 1880) e pela “III República”, que foram acompanhadas de uma profusão cultural singular.

Na obra de Jean Béraud é possível identificar algumas das múltiplas inovações técnicas que se desenvolvem na segunda metade do século e que constituem essa “revolução”: os primeiros automóveis, a bicicleta, o telefone, a eletricidade, a mídia impressa, o avião são alguns exemplos dela⁴⁸. *Chalet du cycle au bois de Boulogne* e *Envol d’un biplan type Wright*, executadas já na virada do século (Fig. 10 e 11), põem em destaque o ciclismo e a aviação, respectivamente.

⁴⁷ Em 1878, P. Mantz comenta: “Béraud é muito parisiense, tem mais talento que muitos pintores solenes, ele concebe galantemente seu mundo (...) não nos decepciona, mas deverá nos convidar a uma próxima Soirée”. *Le Temps*. Paris: p. 2, 11 juil. 1878. Também G. Dargenty destaca, em 1883, que se o artista continuar seu caminho “sua verve o classificará no topo dos pintores preciosos [...]” que transmitirão às gerações futuras “a interpretação espiritual dos costumes de uma época, pela atitude dos personagens, suas roupas e o ambiente no qual eles se movem”. “*Exposition Internationale des peintres et des sculpteurs rue de Sèze*”, *L’Art*, Paris: p. 37-38, vol. XXXII, 1883.

⁴⁸ ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris. Individualidade e trabalho intelectual . In: *Tempo Social; Rev. Sociol.* USP, S. Paulo, 2000.

Figura 10 - BÉRAUD, Jean. *Le Chalet du cycle au bois de Boulogne*, c. 1900. Óleo sobre madeira, 53,5 x 65 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Figura 11 - BÉRAUD, Jean. *Envol d'un Biplan type Wright*, c. 1909. Óleo sobre cartão, 62,5 x 47 cm. Coleção particular.sobre madeira, 53,5 x 65 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Na primeira, a imagem da ciclista é particularmente interessante para a experiência do *fin de siècle*. Contemplando-a em sua iconografia, Jean Béraud põe em destaque o esporte, mas também o interesse que ele despertava nas mulheres, a partir de 1880. Nesse âmbito, Benjamin chama a atenção para a “luta” que se dava entre a indumentária desportiva e “o ideal tradicional de elegância” na parisiense do final do século; ele assinala, ainda, a figura “tentadora” e “provocativa”⁴⁹ que ela representava para o universo masculino de então.

Ao lado da tecnologia, o ambiente cultural também se aprimora. Em poucas décadas Paris se torna a capital do *Divertissement*, onde “a Europa fez a festa, em uma admirável explosão de vulgaridade alegre”⁵⁰. Os *Grands Boulevards* e a *Place de l’Opera* tornam-se os lugares mais animados da cidade e as *Fêtes Foraine*, circos e espetáculos “bizarros” (anões, gigantes, palhaços e malabaristas), os mais populares. Com a iluminação pública crescente, a noite torna-se aprazível; a vida noturna ganha mais adeptos e o espetáculo se instala: café-concertos, *music-halls*, bailes, circos, cabarés e outros espaços que motivam a iconografia de Béraud e seus contemporâneos.

Os parques complementam o “esplendor das distrações”⁵¹, neles entram em cena a velocidade e o movimento: o carrossel, o balanço e os jogos de tiro formam as novas atrações de um público ávido por novidades. Ao aparecer as montanhas russas, diz Benjamin, “os parisiense se entregaram como loucos [*posesos*] a este prazer”⁵². Pintados por vários artistas, esses e outros elementos fazem da *Ville Lumière* a capital da festa.

⁴⁹ O autor reflete: “Quem sabe nos dias de hoje em que lugares na última década do século passado a mulher mostrava ao homem sua imagem mais sedutora, a promessa mais íntima de sua figura? Era nos pavilhões cobertos e asfaltados, nos quais se aprendia a montar na bicicleta. É como ciclista que a mulher disputa [...] a hegemonia nos cartazes, [e] imprime na moda sua linha mais atrevida. BENJAMIN, 2005, pp. 91-92.

⁵⁰ CAT. EXP. Impressionismo. Paris e a Modernidade. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 68.

⁵¹ BENJAMIN, 2005, p. 54.

⁵² Ibid., p. 94 [B2, 1].

Figura 12 - LALOUE, Galien. *La Fête Place de la République*, s/d. Giz e Gouache, 18,5 x 31 cm. Coleção particular.

Potência artística e intelectual, a França deste período é reconhecida por um *savoir vivre* que ganha visibilidade internacional. Voltada para o luxo e a volúpia, a capital francesa atrai ricos e poderosos de todo o mundo, interessados nos prazeres oferecidos pela cidade. A chamada *Gourmandise*⁵³ convida visitantes de diferentes lugares a apreciarem a gastronomia local: os *Marshmallows*, os *Nougats*, as fritas e as salsichas, os sonhos⁵⁴ e outros, que recebem especial atenção de Béraud, note-se, em *La Pâtisserie Glope* (Fig. 13).

⁵³ (Vocabulo francês para o termo “guloseima”, mas também para “gulodice”, “voracidade” ou “insaciedade”).

⁵⁴ LERIBAUT, C. *Paris 1900, la Ville Spetacle*. Paris: Éditions Paris Musées, 2014.

Figura 13 - BÉRAUD, Jean. *La Pâtisserie Glope*, 1889. Óleo sobre madeira, 38 x 53 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Ao lado da gastronomia, também a arte, a moda, o consumo, a boemia e toda a sensualidade da vida noturna fascinam franceses e estrangeiros (que já eram atraídos para a capital, com o surgimento das Passagens, a partir de 1828 e, posteriormente, com o advento das Exposições Universais, na década de 1850)⁵⁵. O baile tem seu papel nos tempos da *Belle époque*; ele representa o prazer mundano e democrático de todas as camadas daquela sociedade: artistas e burgueses, estudantes e trabalhadores, homens e mulheres⁵⁶ se encontram em *Montmartre* – região emblemática da *Belle Époque*⁵⁷ – e outros redutos da boemia parisiense, para dançar e descontraír (Fig. 14).

⁵⁵ BENJAMIN, 2005.

⁵⁶ CASSELLE, 2003, p. 398 et seq.

⁵⁷ CRESPELLE, Jean-Paul. *Les Maîtres de la Belle Époque*. Paris: Hachette no 10, 1966.

Figura 14 - BÉRAUD, Jean. *Le Bal Public, Élysée-Menilmontant*, 1880. Óleo sobre tela, 78 x 140 cm. Coleção particular.

Divididas entre comércio e tráfego, as ruas convertem-se em espaços da moda, da fantasia e do consumo. Os *Grands Magasins*, cuja origem remonta às galerias (*passages*)⁵⁸, antigos “templos” de mercadorias⁵⁹, seduzem as massas com a variedade de produtos expostos nas vitrines: artigos domésticos e decorativos, roupas, calçados, chapéus e diversos itens da moda são alguns exemplos. Com os *Grands Magasins* e as lojas de luxo, a figura feminina se destaca entre os personagens que animam os *Boulevards*: a moda, a alta costura e o bom gosto culminam no mito da *Parisienne* (“*le chic*”), de modo que, esses espaços, que representam uma revolução comercial, não só atraíam a parisiense, como também lançavam

⁵⁸ A maioria das Passagens são construídas entre os anos de 1822 e 1837. Os *Grands Magasins* começam a aparecer a partir de 1850. Cf. BENJAMIN, 2005, p. 80

⁵⁹ A imagem de templo deixada por esses espaços pode ser vislumbrado em texto de um guia ilustrado de Paris, cujo fragmento foi apontado por Benjmain : “Estas passagens, recente invenção do luxo industrial, são corredores cobertos de cristal, com pisos de mármore, que atravessam blocos inteiros de edifícios [...]. Em ambos os lados da passagem, que recebe iluminação de cima para baixo, se alinham as lojas mais elegantes, de maneira que tal passagem é uma cidade, inclusive, um mundo em miniatura”. Ibid., p. 51.

sua imagem mundo afora⁶⁰; fazia dela um “patrimônio” nacional, que ditava tendências, passando a ser conhecido e admirado, na França, bem como em outros países. Seignobos (1933, *Apud* BENJAMIN 2005, p. 103) afirma que “ a moda de vestir-se em Londres nunca alcançou mais do que aos homens: a moda feminina, inclusive para estrangeiras, sempre foi vestir-se em Paris”⁶¹.

Com o consumo crescente, a publicidade e as vitrines, a mulher ganha espaço não só nas ruas, mas também no mundo do trabalho⁶². Ocorre que, ao gosto pela moda, somava-se a necessidade de se transformar ou renovar velhas peças e isso elevava as possibilidades de trabalho para as mulheres da capital (é Benjamin quem lembra que “entre 1870 e 1890, a roupa é extraordinariamente cara, e as transformações da moda se limitam por tanto a retorcar com muita cautela os vestidos antigos para conseguir de algum modo um vestido novo”⁶³). Marcando presença nos *Boulevards*, em suas jornadas pela cidade, profissionais ou consumistas da moda eram vistas com frequência⁶⁴ e despertavam a atenção.

Importa citar que, embora a figura da mulher trabalhadora preceda o advento do capitalismo industrial, é no século XIX que se observa e se documenta sua presença, no campo ou na cidade⁶⁵. Sua participação no mercado de trabalho ganha visibilidade, sobretudo,

⁶⁰ J. Chastenet, comparando a moda às artes plásticas (“ligada a uma só vez à pintura e à escultura”), ressalta que “de todas as artes [...] talvez seja esta onde a superioridade francesa se afirma com menos controvérsia”. *Images de la Belle Époque*”, *Jardin des Arts, Janv.* 1965, p. 28.

⁶¹ SEIGNOBOS, C. *Histoire sincère de la nation française. Essai d’une histoire de l’évolution du peuple français*. Paris, 1933, p. 402.

⁶² G. Duby explica que era o começo de um longo processo. O segundo Império, período marcado pelas festas e bailes, contribui para reforçar a imagem dessa mulher elegante e *coquette*, frequentadora dos cafés da moda, que se exprime livremente. Mas para que o mito se instale levará ainda alguns anos; é o salário feminino do início do século XX que, liberando as mulheres do estatuto de donas de casa que contribuirá fundamentalmente para esse processo. A emergência do setor terciário permitiu que elas se apropriassem de inúmeras atividades, trabalhando em escritórios, como datilógrafas, em correios ou atuando como enfermeiras e tantos empregos que se tornaram verdadeiras profissões femininas. Ao mesmo tempo a produção em série de objetos somada à revolução da máquina de costura, que dá vida ao *prêt-à-porter*, põe à disposição dessa nova categoria de consumidoras quantidades de acessórios e vestes barateadas. A parisiense sai dos salões de quarteirões *chics* para fixar sua imagem em frente às vitrines dos *grands magasins* e nos corredores do metrô. A emancipação das mulheres estava apenas começando. DUBY, 1988.

⁶³ BENJAMIN, 2005, p. 97.

⁶⁴ Chastenet restitui a imagem: “Cada dia da semana, salvo o domingo [...] a burguesa urbana [...] está, a partir das 3 horas da tarde, equipada e munida para o ritual. Com sua lista feita, botas abotoadas, plumas e flores no chapéu, a saía varrendo o solo [...] o guarda-chuvas ou a refeição sob os braços, ela parte. Se ela não tem, o que é frequente, um carro à sua espera, ela toma um trem ou ônibus [...] perto de 5 horas uma xícara de chá ou chocolate [...] para reanimar as forças. Às 7 horas, *Madame* volta para casa, exausta, mas satisfeita de ter executado sua dezena de visitas. E no dia seguinte ela recomeça”. Chastenet in: *Images de la Belle Époque*”, *Jardin des Arts, Janv.* 1965, p. 25.

⁶⁵ Na Europa e nos Estados Unidos, a presença de fiandeiras, modistas, ourives, polidoras de metais, produtoras de botões, rendeiras, criadas, entre outras profissionais já podiam ser observadas antes da revolução industrial. Cf. SCOTT, Joan. *La mujer trabajadora en el siglo XIX*. Disponível em: <http://www.fluc.unl.edu.ar/olimpistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf> em espanhol. Acesso em: 02/11/2016.

a partir do debate social que se constitui em torno dela. Este debate, que se perguntava pelo papel da mulher na sociedade (o “significado da feminilidade”), estabeleceu a oposição entre as funções do lar e a atividade remunerada (entendendo produtividade e reprodutividade como funções antitéticas), e questionava a conveniência e a própria moralidade de sua vida profissional. Esta polêmica, servindo ao discurso de que a divisão sexual do trabalho era “natural” (biológica), respaldava a noção de que a mão de obra feminina, adequada a apenas algumas tarefas, era inferior (limitada) e naturalmente mais barata, resultando em um prejuízo histórico para a trabalhadora.

Na França de 1906, onde mais de 40% da força de trabalho (“colarinho branco”) é feminina, a modista (personagem recorrente da literatura desde o século XVIII), figura como a trabalhadora feminina por excelência. Jean Béraud mostrou-se atento ao “fenômeno” e fez de ambas as figuras - a parisiense (trabalhadora) e a própria moda - um objeto de estudo constante, que se mostrará presente em várias de suas representações, algumas das quais privilegiam especificamente a figura incipiente da *Modiste* ou da *Élégante* (Fig. 15).

Figura 15 - BÉRAUD, Jean. *La Modiste sur les Champs-Élysées*, s/d. Óleo sobre tela, 45,1 x 35,9 cm. Coleção particular.

Em suas versões *chic* ou *trottin*, a imagem da parisiense se mostrará recorrente na pintura francesa da segunda metade do século, como mostra *La Parisienne*, de Manet (Fig. 27), que, em 1876, põe em destaque a elegância e a presença da moda na metrópole francesa.

Figura 16 - MANET, E. *La Parisienne*, c. 1876. Óleo sobre tela, 192 x 125 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Estocolmo, Suécia.

No universo feminino, há ainda outro acontecimento marcante do período, que ocorre entre as décadas de 1880 e 1890. Com o progresso da instrução e da formação, testemunhou-se um avanço significativo na alfabetização das mulheres, que começam a se dedicar a escrever e registrar suas experiências e reflexões, culminando na aparição frequente de romancistas femininas. Esses escritos acabam por angariar um grupo que se identifica em sua unidade de pensamento e reivindicações e disso decorrerão os primeiros debates e conquistas feministas que marcam a III República⁶⁶ e que permeiam o século seguinte. A elas Béraud

⁶⁶ HOUBRE, Gabrielle. *A Belle Époque* das Romancistas, Université Paris 7, 2002.

também dedica alguns de seus registros, como se pode notar em *Femme au Café* ou *La Lettre* (Fig. 17 e 18), e muitas outras telas. Esses eventos contribuíram para o notável protagonismo da figura feminina em algumas telas de Béraud, destacado por Balducci⁶⁷.

Figura 17 - BÉRAUD, Jean. *Femme au Café*, s/d. Óleo sobre tela, 52 x 46 cm. Musée des Arts Décoratifs, Paris, França.

⁶⁷ Cf. BALDUCCI, Temma Sheperd. *Jean Béraud: revisioning the boulevard in the early third republic*. 1994. 238 p. Tese Doutorado em História da Arte – Department of the History of Art and the Faculty of the Graduate School of University of Kansas, 1994.

Figura 18 - BÉRAUD, Jean. *La Lettre*, 1908. Óleo sobre painel, 45,7 x 37,2 cm. Coleção particular.

Há muitos elementos que compõem a imagem da *Belle Époque*, mas o evento fundamental, para fins econômicos, estéticos e mesmo políticos, na consagração desta imagem são as Exposições Universais⁶⁸. Trazendo ampla visibilidade para a potência em que se tornava a nação francesa, elas apresentavam ao público internacional as conquistas nacionais; a magnitude industrial, os progressos técnicos e científicos. Exibindo seus projetos de melhorias, para o mundo e para o futuro, elas eram um convite às diversas partes do mundo, não só para a França, mas também outras nações, a integrarem seus pavilhões.

Como nas Reformas de Haussmann, essas exposições tinham como motivação o desejo de acompanhar a glória e a magnificência da Inglaterra⁶⁹. A primeira Exposição

⁶⁸ R.Thomson afirma que as Exposições Universais usavam a cultura para “velar falhas políticas e sociais”, como por exemplo a derrota da Guerra Franco-prussiana e a preocupante “aglomeração” das classes médias. THOMSON, R. *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France: 1889-1900*. Yale: Yale University Press, 2004, p. 5.

⁶⁹ A “anglomania” é assinalada em alguns autores como um fenômeno social na França daquele período. R. Herbert explica que os britânicos eram “os principais investidores estrangeiros no comércio e indústria da França e os estrangeiros mais influentes na França dos anos 1830 e 1840”, donde teria surgido uma espécie de “dívida” daquela sociedade para com as “maneiras britânicas”, envolvendo o âmbito da indústria, dos esportes (corrida de cavalo, sailing, corrida) e a própria imagem do *flâneur* que se inspirava na figura do *dandy*. HERBERT, Robert L. *Impressionism. Art, Leisure and Parisian society*. Hong Kong: Yale University, 1988, p. 34.

Universal do mundo é sediada pela capital inglesa, em 1851, que, partindo da ideia da Exposição Industrial, era um projeto que se estendia a toda a produção humana, não só à inglesa ou industrial. Seguindo esse modelo, a primeira Exposição Universal da França terá lugar já em 1855 e será seguida pelas de 1867, 1878, 1889 e 1900.

Esses eventos convertiam-se em verdadeiros centros de consumo, entretendo sobretudo a classe trabalhadora, seu público principal⁷⁰. Em 1855, comentou-se, por ocasião da Exposição daquele ano, que “a Europa se deslocou para ver mercadorias”⁷¹. O apelo desses espaços partiam de suas próprias estruturas (Benjamin explica que “construir um palácio de cristal e ferro, então, parecia ao mundo uma espécie de inspiração fantástica para um edifício temporal”⁷²); e terminavam em seus produtos. Esse universo fantasioso – “um mundo feito de ‘especialidades’” as quais não se podia tocar, induzia o público a uma relação de “fantasmagoria”⁷³ a que o homem, com vistas a se distrair, se permitia adentrar.

A cidade gozava não só do prestígio de sediar as Exposições, como também do patrimônio que delas herdava. Cada uma das Exposições deixou um legado expressivo para a capital, em sua imagem e em seu conjunto arquitetônico, tão contemplado nos registros de Béraud.

Em 1855, com vistas a amparar o público da Exposição, mas também para impressionar o público internacional⁷⁴, o Barão de Haussmann instaurou a *Compagnie Générale des Omnibus* (que contava com 503 veículos)⁷⁵, do qual a população, naturalmente, se beneficiou por longos anos. Na obra de Béraud é possível identificá-los com frequência, como em *La Porte Saint-Denis* (ver Fig. 30) e tantos outros de seus *Boulevards*. A luxuosa construção do *Palais de l'Industrie* (destruída em 1896 e substituída pelo *Grand Palais* e *Petit Palais*) também foi projetada para sediar o evento daquele ano.

A Exposição de 1867 trouxe ao público a conquista dos primeiros elevadores e a de 1878 se destacou por apresentar o fonógrafo, o microfone, a máquina de escrever, o emergente balão e outros avanços tecnológicos⁷⁶. Mas são as Exposições de 1889 e de 1900 que receberam grande destaque na história de Paris. Com elas a capital passa por um segundo processo de embelezamento, ganhando uma nova fisionomia e delineando os novos costumes

⁷⁰ Cf. BENJAMIN, 2005, p. 219.

⁷¹ TAINE *Apud* BENJAMIN, 2005, p. 54.

⁷² BENJAMIN, op. cit., p. 203.

⁷³ Ibid, p. 201, 219.

⁷⁴ J. Rewald explica: “ávido por demonstrar seu liberalismo em relação à indústria, ao comércio e às artes, o recém-estabelecido Segundo Império não poupou esforços para que aquela manifestação fosse perfeitamente representativa, não apenas de sua força, mas também de suas ideias progressistas”. REWALD, 1991, p. 9.

⁷⁵ CASSELLE, 2003, p. 114.

⁷⁶ Cf. GAUTRAND, 2012

da *Belle Époque*. A primeira delas, celebrando o centenário da Revolução Francesa, é marcada pela “apoteose do metal”, que é representada pela construção da torre Eiffel. Este monumento, embora tenha (à princípio) se mostrado controverso, por desarmonizar com a arquitetura local⁷⁷, se converterá na grande atração da cidade pelas próximas décadas. Em *Entrée de l'Exposition Universelle de 1889* (Fig. 19), Béraud consegue transmitir as duas coisas ao mesmo tempo: o triunfo do metal em seu maior símbolo, como também o clima, de entusiasmo e curiosidade, à porta da Exposição Universal de 1889.

Figura 19 - BÉRAUD, Jean. *Entrée de l'Exposition Universelle de 1889*, s/d. Óleo sobre madeira, 30 x 40 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

A Exposição de 1900 destaca-se pela já mencionada iluminação elétrica (embora ela já estivesse, ligeiramente, presente na anterior), que lidera a chamada Segunda Revolução Industrial. É sob o signo da eletricidade, que fazendo brilhar o dia como a noite, propicia uma

⁷⁷ A construção da torre gerou “várias petições e artigos injuriosos”, assinados por artistas e intelectuais (Maupassant, Dumas, Verlaine, entre outros), que protestavam contra “a ereção em pleno centro da capital, da inútil e monstruosa torre Eiffel”. GAUTRAND, 2012, p. 89.

cidade em “festa permanente”, que a Exposição de 1900 renderá a Paris o título de “Cidade-Luz”.

Ao fenômeno da iluminação elétrica, soma-se outros monumentos luxuosos, erigidos à época da Exposição e que ainda compõem a paisagem da cidade: A *Gare D’Orsay*; a *Gare des Invalides* e a fachada da *Gare de Lyon*, com seu restaurante *Le Train Bleu*; o Aquário do *Trocadéro*; o funicular de *Montmartre*, além do conjunto urbano construído entre a avenida *Champs-Élysées* e o Rio Sena, formado pela *Pont Alexandre III* e os já mencionados *Grand Palais* e *Petit Palais*, são alguns exemplos do legado desta Exposição, que alterou a paisagem urbana como também a vida de Paris (Fig. 20). Também a *Art Nouveau* se destaca, causando admiração pública. Sua ornamentação exuberante é representativa da arte decorativa da III República e se estende até as estações de metrô que, visando melhor visualização dos usuários (e conservando uma “unidade de estilo”)⁷⁸ aderiam àquela estética. As estruturas de concreto armado, ferro e vidro têm seu papel na era das inovações e são usados em grande escala no período assinalado.

Figura 20 - *Pont Alexandre III*, 1900 – Fotografia.
Fonte: John D’Orbigny Immobilier (data desconhecida).

⁷⁸ CASSELLE, 2003, p. 262-290.

Da eletricidade provém o advento da ferrovia. A primeira linha do Metropolitano foi inaugurada em julho de 1900 e visava (tal qual a *Compagnie Générale des Omnibus*, em 1855) facilitar a locomoção dos milhares de visitantes da Exposição, vindos dos mais diversos países⁷⁹. Os novos transportes urbanos levam às novas distrações. Mas antes de chegar nelas, as próprias *Gares* se destacam no âmbito do lazer e se convertem em monumentos típicos da época. Cercados de hotéis e restaurantes luxuosos, elas se tornam um “lugar de encontro e de prazer” para a classe burguesa, formando uma atmosfera genuinamente “*Belle Époque*”.

A chegada dos trens⁸⁰ facilitava o acesso dos centros urbanos ao campo, promovendo uma “redescoberta da França” (e um “novo senso de nacionalidade”) que incitava, nos artistas daquela geração, um desejo de “registrar todos os aspectos de sua paisagem e patrimônio”⁸¹. Mas o movimento contrário também se dava. A criação de redes ferroviárias ligava também as províncias à capital e, com a oferta de novos empregos (devido à industrialização crescente), ela promoveu, como fenômeno colateral, um êxodo rural. Os reflexos disso não são irrelevantes para se compreender as multidões que enchiam os *boulevards* e os problemas que as acompanhavam: as grandes massas de trabalhadores que migram do campo para a capital, aumentam a população de 2 milhões (1861) para 4 milhões (1901) de pessoas, mostrando em que grau as transformações técnicas implicavam em transformações sociais ou de que modo industrialização, urbanização e massas estão intimamente ligados⁸². Também a isso está relacionado o aumento das trocas. Além de facilitar a locomoção de bens e pessoas, as ferrovias favoreciam o fluxo de mercadorias e o desenvolvimento do comércio, favorável tanto para a burguesia quanto para a classe trabalhadora, que vendia sua mão de obra.

Essa nova condição forma uma massa de “proletariado urbano” que vive, no entanto, em situações precárias, sob a ameaça constante do desemprego⁸³. Com as dificuldades sociais,

⁷⁹ Segundo informa o *Petit Palais*, 51 milhões de turistas passaram pela capital francesa no ano de 1900. Ele não especifica que porção deste número visitou, de fato, os galpões que sediavam a Exposição Universal. CAT. EXP. *Paris 1900, La Ville Spectacle*. Petit Palais, 2014, p. 6.

⁸⁰ Sob Napoleão III, as linhas ferroviárias passaram de 3.246 quilômetros, em 1851, para 16.465 quilômetros, em 1869. HOUSE, John. *Impressions of France: Monet, Renoir, Pissarro, and their rivals*. Boston: MFA125, 1995, p. 56.

⁸¹ *Ibid.*, p. 30-35.

⁸² A esse respeito R. Herbert observa que o Segundo Império e a Terceira República eram formados pelos “estrangeiros, os imigrantes provincianos, os visitantes temporários, casais profissionais sem filhos, operadores de construção e lavadeiras que deixaram suas famílias no interior [...]”, fazendo de Paris “uma cidade de estranhos”. Ele acrescenta que “era entre essas pessoas desenraizadas, vivendo em uma cidade que passava por constantes e drásticas mudanças, que o *flâneur* e os impressionistas ocupavam seus lugares”. Cf. HERBERT, 1988, p. 55.

⁸³ As especulações imobiliárias, que promovem o aumento do aluguel jogam os trabalhadores para as margens da cidade, concentrando as aglomerações - e alterando a composição social da cidade - no norte e leste da

entra em cena o alcoolismo. Objeto de várias representações plásticas e literárias (como *L'Absinthe*, de E. Degas ou *L'Assomoir*, de Zola), o Absinto terá ondas de consumo alarmantes na sociedade parisiense, não só entre as classes populares, culminando na própria proibição de seu consumo, a partir de 1915.

Figura 21 - BÉRAUD, Jean. *L'Ennui*, 1891. Óleo sobre painel, 33 x 41 cm. Coleção particular.

Esses problemas não escaparam ao olhar de Béraud, além dos contrastes sociais na metrópole (ver Fig. 31), não são poucas as representações que abordam o uso do álcool nos interiores de *Cafés*, como *L'Ennui* (Fig. 21) e mesmo *La Lettre* (ver Fig. 18), revelando nesse artista de formação clássica a inclinação pelo naturalismo.

capital. Apertados em seus cortiços, sem gaz, nem eletricidade, esses trabalhadores formam, ao lado dos proprietários de usinas, bancos e correios, a sociedade desigual que desperta, como já mencionado, o olhar de Béraud e que constituía muitos protagonistas dos romances naturalistas: a concupiscência e a avareza da burguesia, suas relações ilegítimas, a prostituição e os vícios, enfim, uma faceta mais obscura deste período⁸³. CASSELLE, 2003, p. 127-160.

A vertente artística, que se desenvolve no fim do século XIX e é marcada fortemente pelos romances de E. Zola, caracteriza-se pela representação do sujeito moderno. Encerrando em si tanto o belo quanto o feio e apresentando um sabor de engajamento social (tal qual o Realismo de Courbet, na pintura), ele atravessou o segundo Império e a III República⁸⁴. Considerado “digno de nota por sua rejeição ao romantismo e por seu total mergulho na vida contemporânea”, o Naturalismo foi importante para a formação ou a renovação da pintura no final do século XIX, sobretudo para os impressionistas, que “viraram as costas ao drama da pintura romântica das décadas de 1830 e 1840”⁸⁵ e caminharam em direção às imagens da experiência comum.

Em sua crítica acerca do Salon de 1879, Zola elogia os pintores que ali não estavam, os chamados impressionistas (termo que ele considera “infeliz”) e destaca a “revolução” que significou a pintura *en plein air*. Pontuando que, embora renegados pela exposição, eles inspiraram visivelmente boa parte das obras que ali estiveram, ele lamenta o grande número de obras de baixa qualidade acolhidas pelo *Salon*, apenas por observarem os preceitos acadêmicos e chama a atenção do Juri que, a seu ver, tem o dever de “encorajar todas as tentativas originais, mesmo que imperfeitas e mal executadas”. Ele aproveita para destacar, nos vencedores daquele ano, os elementos de uma “fórmula naturalista”⁸⁶ :

*Les vainqueurs de cette année, les peintres dont la critique s'occupe et qui attirent le public, ce sont Bastien-Lepage, Duez, Gervex ; et ces artistes doués doivent leur succès à l'application de la méthode naturaliste dans leur peinture [...] Mais l'influence des peintres impressionnistes saute aussi aux yeux*⁸⁷.

Mais adiante, Zola se permite falar em uma “pintura naturalista”:

⁸⁴ Assim como a emergência dos bulevares vem acompanhada de um novo assunto para a pintura francesa, a nova economia cultural, da segunda metade do século, possibilita as novas formas do universo literário: ao lado do Parnasse, do Realismo e do Impressionismo, ganham força o Naturalismo, mas também o Simbolismo e a *Art Nouveau*, o Nabis e outros antecessores das Vanguardas do século XX. Alguns artistas se utilizarão de um misto de várias tendências e possibilidades que se entrecruzam. YOUSSEF, A. K. Y., *La Société Bourgeoise française au XIXe et au XXe siècle vue par les écrivains contemporains*. Universidade de Strassbourg, 2011, p. 132.

⁸⁵ HERBERT, 1888, p. 33

⁸⁶ Cf. ZOLA, E. *Lettres de Paris : Nouvelles artistiques et littéraires -Le Salon de 1879*. Disponível em: <www.cahiers-naturalistes.com/salons/00-07-79>, em francês. Acesso em: 03.09.2015.

⁸⁷ (“Os vencedores deste ano, os pintores dos quais a crítica se ocupa e que atraem o público são Bastien-Lepage, Duez, Gervex, estes artistas talentosos devem seu sucesso à aplicação do método naturalista na pintura [...] mas a influência dos pintores impressionistas também salta aos olhos”). Idem.

Gervex, lui aussi, est un élève de Cabanel qui a été emporté par le souffle de l'heure et qui subit en ce moment une transformation fort intéressante. Là aussi on constate une victoire de la peinture naturaliste ⁸⁸.

Ele reflete sobre a influência cada vez maior de uma arte independente sobre a própria Academia, onde cita o trabalho de Béraud:

N'est-il pas curieux de voir comment le souffle moderne gagne les meilleurs élèves des peintres académiques, les oblige à renier leurs dieux et à faire la besogne de l'école naturaliste avec des armes prises à l'Ecole des beaux-arts, le sanctuaire des traditions? [...] je pourrais nommer [...] quantité de peintres emportés, plus ou moins à leur insu, par le souffle moderne. Il faudrait citer avant tout Butin, Béraud, Raffaëlli, dont les mentes se font remarquer d'année en année [...] ⁸⁹

E encerra identificando o impressionismo ao naturalismo:

Toutes les forces vives sont accaparées par l'école naturaliste. Si les représentations de la tradition restent toujours sur la brèche, leurs meilleurs disciples les trahissent pourtant, de sorte qu'on peut prévoir l'heure où l'Académie des beaux-arts elle-même sera prise de force par les impressionnistes ou, pour mieux dire, par les naturalistes [...] ⁹⁰.

⁸⁸ (“Gervex também é um aluno de Cabanel que foi levado pelo sopro da hora e que sofre no momento uma transformação bastante interessante. Aí também se constata uma vitória da pintura naturalista”). ZOLA, E. *Lettres de Paris : Nouvelles artistiques et littéraires -Le Salon de 1879*. Disponível em: <www.cahiers-naturalistes.com/salons/00-07-79>, em francês. Acesso em: 03.09.2015.

⁸⁹ (“Não é curioso ver como o sopro moderno ganha os melhores alunos dos pintores acadêmicos, os obrigam a renegar seus deuses e a fazer a tarefa da escola naturalista com as ferramentas da Escola de Belas Artes, o santuário das tradições? [...] eu poderia nomear [...] muitos pintores levados, mais ou menos involuntariamente, pelo sopro moderno. Seria preciso citar em primeiro lugar Butin, Béraud, Raffaëlli, cujos espíritos se fazem notar ano após ano [...]").Idem.

⁹⁰ (“Todas as forças vivas são abarcadas pela escola naturalista. Se as representações da tradição ficam sempre à espreita, seus melhores discípulos os traem, no entanto, de forma que se pode prever a hora em que a própria Academia de Belas Artes será tomada à força pelos impressionistas ou, melhor dizendo, pelos naturalistas”). Idem.

Para finalizar, ele explica que “só quis mostrar com exemplos que o triunfo do naturalismo já se faz sentir cada vez mais fortemente na pintura como na literatura” e comemora: “hoje o sucesso coroa aqueles que entre os jovens pintores romperam com a Academia e fizeram papel de inovadores à altura dos mestres que sobreviveram a eles mesmos”⁹¹.

A influência da corrente Naturalista, que não passa despercebida pelas artes visuais, é notável na pintura de Béraud nos vários trabalhos em que luxo e miséria dividem a cena ou ainda telas em que, como *Altercation dans les couloirs de l'Opéra*, se denuncia a alta sociedade em desequilíbrio.

Também os teatros exercem seu papel na arte naturalista. O século XIX é a época do teatro burguês. Com as Reformas de Haussmann, há uma revolução do público, que já não é mais rústico (que sabe ler e escrever). Assim, ao lado dos *Café-concert*, os *Salons* e *Club Privés*, o Teatro torna-se o lugar da vida mundana, sobretudo, no final do século. Fonte inesgotável de temas para inúmeros artistas da época, eles ditam a moda⁹² e somam, em 1890, quarenta e um espaços em Paris, como o *Vaudeville* - estilo que cai no gosto do parisiense, caracterizado por uma comédia “leve e popular”, que marca a atividade dramática no século XIX⁹³.

Os espaços que promoviam essas apresentações em Paris eram, certamente, conhecidos de Béraud. Os teatros *Vaudeville* e *Variétés* são retratados mais de uma vez pelo artista (ver Fig. 3 e 4, 22 e 23), que narra a vida elegante às saídas do espetáculo. Em geral, eles se concentravam nos *Grands Boulevards* e se tornavam o centro cultural do mundo. Aí consagrava-se uma elite cultural, onde atores e autores franceses, novos e antigos, se tornam referência mundial. Juntos eles exibiram as comédias e dramas de Dumas filho e O. Feuillet (o primeiro) e grandes sucessos de Offenbach até 1914, além das operetas de J. Strauss, de Flers e Caillavet (o segundo)⁹⁴.

⁹¹ ZOLA, E. *Lettres de Paris : Nouvelles artistiques et littéraires -Le Salon de 1879*. Disponível em: <www.cahiers-naturalistes.com/salons/00-07-79>, em francês. Acesso em: 03.09.2015.

⁹² Cf. BENJAMIN, 2005, p. 73 [A2, 9].

⁹³ Sob o Império e até a queda de Napoleão III, o *Vaudeville* se desenvolve em duas direções: a anedótica e a satírica, onde a burguesia é “pintada” de modo caricatural. Terreno importante dos dramaturgos da *Belle Époque*, sobretudo na década de 1880, esse tipo de espetáculo, que ocupava um lugar elevado no ambiente cultural, punha em cena os estereótipos da alta burguesia francesa e, tal qual fazia Zola na literatura, revelava a influência que o ambiente físico exercia na vida do indivíduo, para o bem e para o mal; apontava para uma burguesia participativa das festas e dos eventos, mas também passiva, levada pela rotina e pelos fluxos incessantes dos novos ritmos de vida (“vai-se ao teatro não apenas para se divertir, mas também para se julgar, se olhar e mergulhar-se em si mesmo”). YOUSSEF, 2011, p. 142.

⁹⁴ CAT. EXP. *Jean Béraud. Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. – Déc., 1978.

Se traduzcan cuentos populares rusos, historias familiares suecas, o novelas picarescas inglesas, acabaremos siempre por volver a Francia para hallar lo que proporciona a la masa la tónica general, y no porque sea siempre la verdad, sino porque siempre será la moda. (GUTZKOW, 1842 Apud BENJAMIN, 2005, p. 93)⁹⁵.

Figura 22 - BÉRAUD, Jean. *Devant le Théâtre du Vaudeville*, s/d. Óleo sobre tela, 27,5 x 33,5 cm. Coleção particular.

⁹⁵ (“Se traduzem contos populares russos, histórias familiares suecas, ou novelas picarescas inglesas, acabaremos sempre voltando à França para encontrar o que proporciona à massa a tônica geral, e não porque seja sempre a verdade, mas porque será sempre a moda”). GUTZKOW, K. *Brief aus Paris*. Leipzig, 1842.

Figura 23 - BÉRAUD, Jean. *Fin de Spectacle*, s/d. Aquarela, 53 x 70,5 cm. Musée D'Orsay.

Nota-se que, de todos os elementos que constituem a chamada *Belle Époque*, teatros, bailes e Cafés, moda e figura feminina, o burguês e o trabalhador, a torre Eiffel e as Exposições Universais, as inovações tecnológicas, os vícios e a mendicância – todos os novos personagens produzidos por essa sociedade, moderna, plural e desigual, do *fin de siècle* - foram percebidos e comunicados pelas imagens de Jean Béraud. Transmitidos com lucidez e sensibilidade, na singularidade de sua poesia e de seu desprendimento, eles constituem uma iconografia pictórica importante⁹⁶ sobre o seu tempo e espaço, instigando, no observador, a imaginação sobre as particularidades que compunham a experiência do artista. Examinadas as impressões que recebia este “pintor da *Belle Époque*”, cumpre, portanto, examinar um pouco de sua história e sua trajetória profissional.

⁹⁶ “Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque”. *Univers des Arts*. Paris, oct. 1999.

3. O PINTOR DA *BELLE ÉPOQUE*

A história do “pintor da *Belle Époque*” começa na Rússia. Em 12 de Janeiro de 1849, nasce, em São Petersburgo, o filho dos franceses Jean Béraud e Geneviève Eugénie Jacquin que, então, se encontravam em terras eslavas por ocasião da construção da catedral de Saint Isaac. Erigida entre 1819 e 1858, a realização desta catedral demandava o trabalho de diversos profissionais, dentro e fora do país, entre os quais se encontrava Jean Béraud (pai), um escultor francês. Com a morte de seu pai, aos quatro anos de idade o jovem Béraud parte com a mãe e sua irmã gêmea para Paris. Lá estudará no Liceu Bonaparte, posteriormente nomeado de *Licée Condorcet*, cuja imagem permanecerá em sua memória e figurará em algumas de suas pinturas anos mais tarde. Na universidade, Béraud ingressou no curso de Direito, mas em 1870, com a ocupação de Paris pelo exército prussiano, teve que servir à Guarda Nacional, como outros pintores da época (Manet, Caillebotte, Degas e Puvis de Chavannes)⁹⁷, abandonando a carreira de advogado para nunca mais retornar.

Figura 24 - (Jean Béraud em seu ateliê). Fotografia. Autor e data desconhecidos. Fonte: *Musée des Arts Décoratifs*, Paris.

⁹⁷ OFFENDSTADT, 1999, p. 45.

Findada a Guerra (1872), aos vinte e três anos de idade, Béraud inicia seus estudos em pintura, frequentando por um ano o ateliê de Léon Bonnat, que foi mestre de importantes pintores modernos, como H. Toulouse-Lautrec, Edvard Munch e Georges Braque⁹⁸. Ao longo deste ano, Béraud, que aprende a desenhar com rigor, desenvolverá, a princípio nas pegadas de seu mestre, uma pintura retratística, que se mostrará predominante em sua produção até 1875, embora ela se mantenha presente ao longo dos cinquenta anos de sua carreira (Fig. 25).

Figura 25 - BÉRAUD, Jean. *Autoportrait en tenue de soirée*, c. 1909. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Coleção particular.

Em 1873, com dois retratos, Béraud exhibe pela primeira vez o seu trabalho no Salão Oficial de Paris, principal espaço expositivo até a década de 1880⁹⁹, do qual participará anualmente, com ao menos uma pintura, até 1889¹⁰⁰. É a partir de 1875 que o pintor começa a

⁹⁸ OFFENSTADT, 1999.

⁹⁹ Cf. HARRISON, C. *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX*. Cosac & Naify, São Paulo: 1998, p.60.

¹⁰⁰ CAT. EXP. *Jean Béraud. Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. – Déc., 1978.

trilhar seu próprio caminho: unindo às suas bases acadêmicas a emergente técnica impressionista, recorrendo a uma paleta mais clara, pinceladas mais finas e traços mais precisos, ele constrói as cenas de gênero que vão impulsioná-lo ao reconhecimento¹⁰¹. *Le Retour de l'Enterrement* (1876) marca o início dessa guinada; primeira pintura das ruas de Paris, foi a primeira obra a suscitar grande interesse da crítica¹⁰² (Fig. 26).

Figura 26 - BÉRAUD, Jean. *Le Retour de l'Enterrement*, 1876. Óleo sobre tela, 66 x 53,3 cm. Coleção particular.

Experimentado o sucesso, em 1879 o pintor se aventura fora do *Salon* e envia um de seus quadros para ser exposto no *Cercle de l'Union Artistique* (uma das exposições

¹⁰¹ CAT. EXP. *Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Sep. 1999 – Jan., 2000.

¹⁰² OFFENDSTADT, 1999, p. 46-48

independentes mais proeminentes¹⁰³), embora neste mesmo ano tenha exposto ainda outras duas telas no *Salon* de Paris.

Figura 27 - BÉRAUD, Jean. *Les Halles*, 1879. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. The Haggin Museum, Stockton, USA.

Em fins dos anos 1870 e ao longo dos anos 1880, enquanto alguns artistas refugiavam-se do novo tráfego da cidade (de toda sua “pressão mental e física”¹⁰⁴) no campo, Béraud mostrava grande interesse pela agitação urbana nas avenidas centrais de Paris: praças, parques, jardins, Cafés, *Pâtisseries*, *Brasseries*, teatros, óperas, palácios, igrejas, hotéis, liceus, museus, pavilhões, pontes, *Billards*, hipódromos, bailes e os inúmeros *Boulevards* (*Montmartre, Poissonnière, Saint-Denis, Saint-Germain, Haussmann, de Bonne-Nouvelle, de Clichy, de Courcelles, de la Madeleine, de Ménilmontant, des Capucines, des Italiens*) formavam o núcleo de suas preocupações.

Em carta escrita ao pintor Alfred Roll (Fig. 28), o artista já havia afirmado sua predileção:

¹⁰³ HOUSE, 1995, p. 51

¹⁰⁴ Ibid., p. 14

[...] J'ai passé dimanche la journée a la campagne et j'y ai gagné un rhume qui m'a redonné la fièvre! [...] je degoute décidément, de l'air pur! Je préfere tous les microbes de Paris a la verdure campagnarde! [...].¹⁰⁵.

Figura 28 - Carta de Jean Béraud a Alfred Roll (fotografia). *Fondation Custodia* (Col. F. Lugt), *Institut Néerlandais*, Paris.

Em 1917, aos quase setenta anos de idade, ele reitera sua preferência: “*Car pour moi, tout ce qui n’est pas Paris est toujours fâcheux* [...]”¹⁰⁶.

Criando inúmeras paisagens urbanas, como *La Porte Saint-Denis* (Fig. 29), mas também retratando interiores, ocasiões sociais e de luxo da vida moderna como *Une Soirée* (Fig. 30), o pintor mapeava os costumes da Paris *fin de siècle*, alternando, de forma original, uma estética acadêmica (pela técnica) com uma estética moderna (pelo tema), chegando a resultados que marcam a sua obra.

Elas rendem ao pintor algumas medalhas e títulos relevantes, entre os quais cabe destacar o de *Chevalier du Légion d’Honneur*, em 1887 e a Medalha de Ouro da Sociedade dos Artistas Franceses, em 1889, que o consagrará como “o pintor da *Belle Époque*”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ (“[...] Domingo eu passei o dia no campo e ganhei um resfriado que me devolveu a febre! [...] o ar puro decididamente me desagradou! Eu prefiro todos os micróbios de Paris ao verde dos campos! [...]”). Fonte: *Fondation Custodia* (col. F. Lugt), *Institut Néerlandais*, Paris (inv no. 1975-A-423). Acesso em: 01.09.2015

¹⁰⁶ (“Para mim, tudo que não é Paris é entediante [...]”). Fonte: *Fondation Custodia* (col. F. Lugt), *Institut Néerlandais*, Paris (inv no. 1975-A-418). Acesso em: 01.09.2015

¹⁰⁷ CAT. EXP. *Jean Béraud. Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov.– Déc., 1978.

Figura 29 - BÉRAUD, Jean. *La Porte Saint-Denis*, s/d. Óleo sobre tela, 37 x 55 cm. Coleção particular.

Figura 30 - BÉRAUD, Jean. *Une Soirée*, 1878. Óleo sobre tela, 65,1 x 116,8 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.

Em 1890, ao lado de Meissonier, Puvis de Chavannes e Rodin, Béraud é um dos fundadores da *Société National des Beaux-Arts* (da qual mais tarde se tornará vice-

presidente), passando a expor ali os seus trabalhos até 1929¹⁰⁸, além do *Cercle Artistique et Littéraire* e outros¹⁰⁹.

Apresentando dotes de cronista e construindo representações curiosas sobre a sociedade parisiense, nos início da década de 1880, Béraud começa a gozar de certa fama e celebridade no ambiente artístico de Paris. É nesse período que aspectos sociais vão ganhar espaço na narrativa do artista. Aristocrata, Béraud, que é membro da alta sociedade parisiense e vive envolto ao luxo (frequentava os salões da Condessa Potocka e d'Agoult¹¹⁰ e relacionava-se com figuras ilustres da sociedade parisiense, como M. Proust¹¹¹ e seu pai, G. Maupassant, Sarah Bernhardt), mostra interesse em representar também aqueles que vivem às margens da sociedade. Mostrando sensibilidade, contrapõe na mesma cena, por mais de uma vez, burgueses e mendicantes, como é o caso de *La Sortie du Bourgeois*¹¹² (Fig. 31).

Figura 31 - BÉRAUD, Jean. *La Sortie du Bourgeois*, 1889. Óleo sobre madeira (painel), 37,5 x 53 cm. Coleção particular.

¹⁰⁸ CAT. EXP. Jean Béraud. *Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. – Déc., 1978.

¹⁰⁹ Cf. OFFENSTADT, 1999.

¹¹⁰ É graças as suas relações sociais (*mondaines*) que recebia um grande número de encomendas de retratos que ele expunha nos *Salons* (príncipe D'Orleans, princesa Cheref-Ourossof e príncipe Troubetzkoi são alguns que o artista retratou).CAT. EXP. Jean Béraud. *Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. – Déc., 1978.

¹¹¹ CAT. EXP. Marcel Proust. Paris, Bibliothèque Nationale. Juin – Septembre, 1965.

¹¹² Em sua crítica de 1999, N. Manceaux se vale desta obra de Béraud para afirmar que o pintor não se limitava à visão alegre da vida na virada do século, pontuando, “em várias de suas telas [...] uma crítica social evidente”. *Présent. “Jean Béraud, la vie parisienne”*. Paris, 9 oct. 1999.

Nas representações de bulevares, que por décadas marcaram presença em sua obra, o pintor desenvolverá um repertório significativo de figuras e personagens variadas que frequentam estes espaços (burgueses, comerciantes, homens e mulheres, além de alcoolismo, prostituição e outros). Deixando escapar nas telas os aspectos controversos de sua realidade, ele revela humor e ironia, um olhar minucioso e um espírito atento às questões de seu tempo.

O artista, que ilustrou, nos anos 1880 e 1890, importantes jornais (como *Le Figaro* e *La Corde*)¹¹³, terá por longos anos a imagem de suas pinturas ilustrando capa de romances, sobretudo naturalistas, como as de Guy de Maupassant, por exemplo, mas também os de Proust¹¹⁴ e outras edições mais recentes (Fig. 32 e 33).

Figura 32

¹¹³ Cf. OFFENSTADT, 1999.

¹¹⁴ CAT. EXP. *Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Sep. 1999 – Jan., 2000.

Figura 33

É após o ano de 1900, sobretudo após o advento da Primeira Guerra Mundial, que a produção de Béraud se desacelera e se modifica consideravelmente.

Entre 1905 e 1914, o pintor abandona gradualmente os temas que lhe renderam fama (os bailes, a moda, os boulevares); os retratos voltam a ganhar espaço e algumas composições enveredam para o tema religioso, como *La Madeleine chez le Pharisien* (Fig. 34), onde Béraud combina passagens bíblicas a cenas do cotidiano (que já havia experimentado nos idos de 1890). Acusado de blasfêmia¹¹⁵, Béraud causa grande controvérsia com estas obras e outras que, segundo a crítica, aproximavam-se de caricaturas, levando-a a reclamar, com nostalgia, o estilo do passado¹¹⁶. A *Belle Époque* chegava ao fim e enquanto outras gerações de artistas emergiam (os *fauves*, os cubistas, os dadaístas), a obra de Jean Béraud ia sendo gradativamente esquecida.

¹¹⁵ THOMSON, R. *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France: 1889-1900*. Yale: Yale University Press, 2004, p. 152.

¹¹⁶ É Hugues Bargeret quem reporta os comentários que testemunhou, em 1904: “Estamos afundando em impressionismo...estamos afogados no pontilhismo...veja, tínhamos o jovem Béraud, que era tão promissor. O que ele faz agora? Caricaturas, senhor!...”. *L'Événement*, 19 abr, 1904, p. 1.

Figura 34 - BÉRAUD, Jean. *La Madeleine chez le Pharisien*, 1891. Óleo sobre tela, 95 x 127 cm. Musée D'Orsay.

Há pouco registro disponível sobre a vida pessoal de Béraud, mas descrições como a de Paul Leroi e Jean-Louis Vaudoyer permitem ao leitor formar uma ideia acerca de sua personalidade. De sua visita ao pintor, Leroi destaca a aparência elegante, a voz clara e franca, os olhos “vivos” que miram no rosto, a beleza e a transparência de um artista que é “isento de qualquer espécie de pose”; descreve, ainda, seu ateliê como um lugar de “extrema simplicidade” e sublinha sua imagem de “trabalhador sério”, que inspira simpatia. Esse aluno de Bonnat, que “sabe o que quer e para onde vai”, diz Leroi, “não traz muito de seu mestre e se contenta em ser ele mesmo, o que é a melhor escolha”¹¹⁷. Vaudoyer, por sua vez, destaca:

¹¹⁷ “Expositions”. *L'Art*. Paris: vol. XXVII, p. 309, 1881.

*L'homme, que nous avons souvent rencontré avant la guerre, laissait deviner, par de brèves répliques et remarques, un esprit d'observation caustique et mordant que sa peinture trahit peu. L'artiste était sans aucune vanité. Les compliments qu'on lui faisait, il les éludait avec une brusque et souriante pudeur [...]. Ce bel homme "bien balancé" était plus fier de sa haute carrure et de sa santé splendide que de sa peinture. S'il était encore de ce monde, sans doute nous eût-il dissuadé de rassembler ces toiles et ces panneaux. "Ce que le musées ne voudront pas, qu'on le brûle!..." avait-il dit des toiles que l'on retrouva après sa mort dans son atelier. On ne brûla pas grand chose: les musées ont presque tout "voulu".*¹¹⁸

Em 1936, ano que sucede o de sua morte, o Museu *Carnavalet* organiza pela primeira vez uma retrospectiva do trabalho de Béraud (Fig. 50), que se repetirá anos mais tarde, em 1999 (Fig. 51), organizada pelo mesmo museu, com o apoio do Instituto Wildenstein e por ocasião da publicação do *Catalogue Raisonné* da obra do artista (por Patrick Offenstadt).

Atualmente, suas telas encontram-se nos acervos do *Musée Carnavalet* (cerca de 35 obras), no *Musée D'Orsay*, *Musée du Petit Palais*, *Musée des Arts Decoratives* (Paris), *Musée Jules Chéret* (Nice), *Musée des Augustins de Toulouse*, *Musée d'Art Moderne de Liège*, além do *MOMA* (*Metropolitan Museum of Modern Art*), em Nova Iorque e outras instituições norte-americanas. Grande parte delas encontra-se, entretanto, em coleções particulares.

3.1 Trajetória Artística - Academicismo, Impressionismo e Fotografia

"Quando nenhuma grande convicção predomina [...] a arte é necessariamente indecisa e diversa. Hesita entre tentativas e lembranças"¹¹⁹.

¹¹⁸ ("O homem que se encontrava frequentemente antes da guerra, deixa descobrir, a partir de breves réplicas e notas, um espírito de observação cáustico e mordaz que sua pintura raramente trai. O artista não tinha qualquer vaidade. Os elogios que a ele se fazia, ele evitava com uma modéstia brusca e sorridente [...]. Este belo rapaz "bem equilibrado" tinha mais orgulho de sua estatura e de sua saúde esplêndida que de sua pintura. Se ele ainda fosse deste mundo, sem dúvida nos teria dissuadido de reunir suas telas e seus painéis. 'O que os museus não quiserem, que seja queimado!' tinha dito das telas que se encontrou, após sua morte, em seu ateliê. Não se queimou muita coisa: os museus 'quiseram' quase tudo"). CAT. EXP. *Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. 1936 – Jan. 1937.

¹¹⁹ ("[...] lorsque nulle grande conviction ne predomine [...] l'art est nécessairement indécis et divers. Il hésite entre les essais et les souvenirs"). "L'Impressionisme au Salon". *L'Artiste*. Paris: t. CVI v. II, p. 36, 1877.

Os caminhos pelos quais se constitui a estética de Béraud são múltiplos. O legado da *haussmanização*, o impulso industrial e as profundas alterações visuais que daí decorrem, além de contribuírem, como visto, para uma inovação de ordem temática, na pintura do século XIX, concorreram também para a constituição de uma técnica diferente, que é levada ao limite pelo grupo impressionista, com reflexos na produção de vários artistas e que cumpre destacar. Nenhum interesse ideológico ou político unia esse grupo de artistas, em que não havia um programa preciso, mas um acordo sobre alguns pontos: “a aversão pela arte acadêmica; a orientação realista; total desinteresse pelo objeto – preferência pela natureza morta e paisagens; a recusa dos hábitos de ateliê, de dispor e iluminar os modelos e de começar desenhando pelo contorno para depois passar à cor e; o trabalho *en plein-air*”¹²⁰. O aspecto “inacabado” da pincelada impressionista explica-se pela inovação do assunto; seu efeito acelerado é motivado por uma vontade de retratar fenômenos “etéreos”: o movimento e a velocidade, mas também a fugacidade do elemento atmosférico (os efeitos cambiantes da natureza, de acordo com as condições do tempo e as horas do dia), o outro sujeito da pintura impressionista. Para se atingir os resultados desejados, isto é, para captar com veracidade o instantâneo na natureza; a “fugacidade dos jogos de luz”¹²¹ (o tom instável da sombra - cambiante conforme o movimento do sol; a fumaça dos trens e das chaminés de fábricas; a chuva e a névoa, entre outros), a agilidade tornava-se um elemento essencial na execução das telas. Desse modo, a apreensão rápida do instante ou de um elemento atmosférico implicava na “dissolução das formas”¹²² e daí surgiam as execuções urgentes, quase rústicas, da nova pintura, a celebrar a pincelada que a partir de então, contrariando os preceitos clássicos, já não precisa mais ser “disfarçada”¹²³.

Essa revolução é notável, por exemplo, em *La Gare Saint Lazare*, de C. Monet, já na década de 1870. Mais ainda na série da *Catedral de Rouen*, do mesmo pintor, ou nos *Boulevards* de Pissarro, executados já em fases mais sofisticadas do impressionismo (a partir de 1890). Em tais pinturas, o que chama atenção é o desejo comum de se captar um momento preciso do dia ou da noite, a cor e o efeito das luzes, das sombras, além do movimento e da velocidade, de um modo geral, da vida moderna.

Béraud, que se mostra afeito aos novos estímulos, manteve-se atento aos meandros desse fazer artístico, sem renunciar, contudo, aos elementos classicistas de sua formação; se

¹²⁰ ARGAN, G. C., “Arte Moderna”. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 75

¹²¹ REWALD, 1991, p. 246.

¹²² SAGNER, K. *Claude Monet, uma festa para os olhos*. Colônia: Taschen, 2006, p. 61.

¹²³ GOMPertz, 2013, p. 34.

em suas composições o artista se permitiu fazer uso das inovações impressionistas, é possível notar, por outro lado, que ele não abandonou os “truques” de seu repertório acadêmico¹²⁴. A influência da pintura impressionista fica clara a partir *Retour de l'Enterrement*, de 1876 (ver Fig. 25), pela representação do atmosférico (a luz, a chuva e a sombra) e pela notória agilidade na pincelada de Béraud. A partir desta, surgirão, contudo, execuções em que esta influência se anuncia mais pelo interesse no tema (pelas cenas triviais) do que pela própria técnica¹²⁵. Admirador de E. Manet e Degas¹²⁶, o pintor perseguiu resultados que denotavam seu apreço pela representação da vida quotidiana: *Le Jour de l'Emprunt*, notoriamente inspirada em *Le Bureau de Coton à La Nouvelle-Orléans*, de E. Degas (respectivamente Fig. 35 e Fig. 36) é um exemplo desse direcionamento.

Figura 35 - BÉRAUD, Jean. *Le Jour de l'Emprunt*, s/d.
Óleo sobre tela, 62 x 85 cm. Coleção particular.

¹²⁴ OFFENSTADT, 1999, p. 10.

¹²⁵ Em 1893, Roger Milés observa essa “hesitação” de Béraud, que não se rende totalmente ao impressionismo, ao comentar que: “ele faz também impressionismo mas com a preocupação de ser compreendido por aqueles que o examinam”. Ele valoriza: “O enigma jamais foi para ele a suprema expressão da arte, mas o artifício dos impotentes”. In: Jean Béraud. *La Revue Illustrée*, Paris: 1 sept. 1893, p. 189-190.

¹²⁶ *Journal des Débats*. “Jean Béraud”. Paris: p. 1, 07 oct. 1935.

Figura 36 - DEGAS, E. *Le Bureau de Coton à La Nouvelle-Orléans*, 1873. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts, Pau, França.

Nota-se, desse modo, que o artista se aproximava na mesma medida em que se distinguia da pintura impressionista: ao mesmo tempo que se mostrava interessado pela luz e pela questão atmosférica, por exemplo, ele não se entusiasmava pelo campo - seu *plein air* é estritamente urbano.

Há ainda outros aspectos que revelam aproximações e distanciamentos. Schapiro associa o Impressionismo a uma espécie de “revigoramento dos sentidos”. Sendo o meio ambiente o objeto fundamental, esses pintores passavam a enxergar as coisas apenas como cores; priorizavam a sensação em detrimento dos objetos, chegando a desprezar a “morfologia”¹²⁷. Explorando isso (um “mundo recém-encontrado de céus luminosos, vistas, horizontes [...]”), eles faziam desaparecer o motivo, que era apenas um pretexto para a harmonização de tons, atmosfera e luz¹²⁸. Nesse sentido, Béraud se distancia do grupo, pois as cores não eram a preocupação fundamental nem o motivo era secundário na sua composição.

¹²⁷ SCHAPIRO, 2002, p. 62-85.

¹²⁸ Ibid., p. 31-32.

Mas a escola que seguia a “ordem do visível”¹²⁹ não foi formada por um único mestre; herdado o repertório das décadas de 1840 e 1850 (Courbet, Delacroix, Ingres, Corot e Daumier) o ideal de modernidade, de retratar o mundo comum (aquilo que é visto), se fortalece e conduz aos “temas banais” que constituíam a “base da representação impressionista”¹³⁰ em sua multiplicidade (nos jardins de Monet e Renoir, nas águas de Sisley ou nas terras de Pissarro) . Nesse viés (na valorização do cotidiano), Béraud se aproximou do Impressionismo.

E é nesse viés, ainda, que é possível entender porque impressionismo, naturalismo, crônica e anedota, se confundem ou se mesclam em alguns críticos de Jean Béraud. Autores como R. Herbert, Hauser e Picon identificam importantes relações entre os diferentes modos de representação.

Herbert assinala que os impressionistas se aproximaram do Naturalismo pela sua “concepção urbanizada [*citified*] de natureza”¹³¹ e pelo destaque das cenas de lazer e entretenimento, mas sobretudo pela “devoção à vida contemporânea”¹³². Nesse âmbito, o elemento crítico da arte [*art criticism*] liga os diferentes modos de expressão artística. Apropriando-se do que então era domínio do ilustrador e do caricaturista, os impressionistas voltaram-se para a “pessoa natural” (a experiência comum); eles faziam isso, explica o autor, por sentirem que “o cálculo da vida industrial estava desenraizando o instinto, [...] a força vital da criatividade”. As representações pictóricas adquiriam uma forma crítica e faziam isso “com os parâmetros do naturalismo, encorajados frequentemente pelos escritores”¹³³. Mas a ferramenta que permitia a “tradução” de um ideal lançado pela literatura para a atividade pictórica, era encontrada nas artes gráficas. Assim, a espontaneidade e a objetividade da caricatura e das ilustrações jornalísticas, foram rapidamente incorporadas pela nova pintura (“eram modos tão bem estabelecidos de interpretar a vida urbana que seus recursos gráficos começaram a penetrar a pintura a óleo, bem como os desenhos de Monet, Degas e outros”¹³⁴). Em Picon é destacada a relação da nova pintura com a anedota. Ele observa que os desenhos de Constantin Guys, Manet e Degas, além de Daumier, guardavam elementos anedóticos por privilegiarem o presente e por se associarem aos desenhos de jornal, croqui de moda e

¹²⁹ PICON, 1974, p. 91

¹³⁰ SCHAPIRO, 2002, p. 22-29

¹³¹ HERBERT, 1988, p. 304

¹³² Ibid., p. 33

¹³³ HERBERT, 1988, p. 304

¹³⁴ Ibid., p. 40

caricatura política, muito embora, pondera o autor, não estivesse aí o que procuravam “essencialmente”¹³⁵.

Também Hauser, crítico voraz do naturalismo e do que ele chama de arte burguesa (“uma arte indecorosa e obscena [...] materialista [...] uma coleção de enfadonhas, triviais e vulgares banalidades [...]”) observou, em sua *História social da arte e da literatura*, que as “fronteiras” entre naturalismo e impressionismo são imprecisas e que “é impossível fazer uma nítida distinção histórica ou conceitual entre ambos”. Ele sublinha que, tanto no romance como na pintura, o naturalismo reside nas tendências guiadas pelo gosto burguês e observa que, com sua “ênfase no instantâneo e no único”, a representação impressionista incorpora uma “realização importante do naturalismo” e configura “o desenvolvimento lógico” do mesmo¹³⁶.

Diante dessa miscelânea artística, é possível afirmar que a obra de Jean Béraud, em uma linguagem pictórica que oscilava entre tradição e inovação, se mostra bastante versátil, mas também bastante original - não só pela narrativa, que já não é clássica, mas orientada pelo imaginário desta época particular (do desejo de romper, em todas as esferas, com o passado e de começar uma nova era¹³⁷) como também pela própria fatura das obras, que visita as diferentes tendências artísticas sem se comprometer com nenhuma delas.

Com essas premissas, Béraud desenvolveu, ao longo de sua carreira artística, quatro fases diferentes, sem que se apresente, contudo, entre uma e outra, uma fronteira cronológica precisa. Antes, elas se mesclam no curso de sua produção, embora, por vezes, se dê maior enfoque a uma do que a outra. A primeira fase, até 1875, se restringe aos seus anos iniciais de pintura; sob a influência de seu mestre Léon Bonnat, o jovem artista, ainda fiel às suas bases acadêmicas, concentra-se majoritariamente em retratos, como já assinalado. A segunda e terceira fases, se dão a partir de 1875, até a virada do século, onde Béraud, com maior independência, combina uma narrativa predominantemente realista a elementos da estética impressionista (para Offenstadt, uma pintura de gênero¹³⁸) que, privilegiando cenas mundanas, começava a delinear a marca própria do artista. Uma quarta e última fase situa-se a partir de 1900, quando suas figuras tornam-se mais escuras, como visto, e que uma série de telas de cunho religioso será produzida, constituindo um momento menos popular de sua carreira.

¹³⁵ PICON, 1974, p. 80

¹³⁶ HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 894-908

¹³⁷ Cf. CASSELLE, 2003.

¹³⁸ OFFENSTADT, 1999, p. 12.

Para além do Impressionismo e do naturalismo, também a fotografia, como visto, grande conquista do século XIX, figura entre os elementos que inspiram a poética de Béraud. Motivado pelos resultados da nova mídia, o artista desenvolveu uma técnica própria, que consistia em observar toda a efervescência e agitação parisiense no interior dela própria: de dentro dos *fiacres*¹³⁹.

Buscando representar com máxima fidelidade as cenas do cotidiano, o pintor passava horas nessa espécie de carruagem (Fig. 37), tornando-se conhecido dos condutores da cidade¹⁴⁰. Ali, no interior de seu “carro-ateliê” - tal qual Monet e seu barco-ateliê, na fase de Argenteuil¹⁴¹ - o pintor esboçava suas composições minuciosas, em busca dos detalhes pitorescos daquela sociedade, para os quais a fotografia já chamava a atenção¹⁴².

Figura 37 - *Fiacre* fotografado por E. Atget (s/d). Fonte: Museu Carnavalet, Paris.

O fato de esboçar seus bulevares de dentro dos *fiacres* evidencia uma vontade de registrar fazendo parte, estando dentro da situação, com o que se afirmava intimidade e apreço

¹³⁹ Seu nome deriva de *Saint Fiacre*, uma referência ao *Hôtel de Saint Fiacre* de Paris, que alugava carruagens já em meados do século XVII. Eles desaparecem progressivamente com o surgimento dos taxis em 1905 ou do Metropolitano. CAT. EXP. Jean Béraud. *Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. – Déc., 1978.

¹⁴⁰ Cf. OFFENSTADT, 1999.

¹⁴¹ Cf. SAGNER, 2006, p. 64.

¹⁴² A esse respeito, explica Argan: “A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível, todas essas coisas [...] como também os universos do infinitamente pequeno e do infinitamente grande, revelados pelo microscópio e pelo telescópio, passam a fazer parte da experiência visual e, portanto, da ‘competência’ do pintor”. ARGAN, 2013, p. 81.

pela cena retratada. O meio fio das calçadas (guias), que aparece com frequência nas telas de bulevares, revela a posição que o artista encontrou para retratar esse objeto de evidente paixão.

Como muitos contemporâneos, Béraud visava a conquista de “uma nova visão”¹⁴³ e é possível imaginar que os *fiacres* proporcionavam a ele uma parte disso; com eles, era dado ao pintor posicionar-se no centro da própria paisagem (urbana) que desejava representar, onde usufruía de vistas e ângulos bem particulares, fundamentais para os resultados a que chegava.

Dispondo de longo tempo dentro desses carros (os *fiacres*) para alcançar os resultados desejados (a “precisão fotográfica”¹⁴⁴), o pintor faz com que uma cena típica da vida parisiense na *Belle Époque* seja rapidamente associada ao seu trabalho: uma pintura “a *la Béraud*”¹⁴⁵. Seu esforço era menos o de captar a “fugacidade dos jogos de luzes”, como nos impressionistas¹⁴⁶ (embora isso também parece ter provocado o artista), do que a fugacidade da própria experiência na vida moderna. Em 1880, o crítico de arte Paul Hourie ressaltou que “o que agrada nas obras de Béraud é a impressão essencialmente moderna que dali se desprende”¹⁴⁷. No lugar de rios, pontes e barcos (que tanto atraíram os impressionistas¹⁴⁸), o que despertava o interesse de Béraud eram as ruas e seus edifícios, as avenidas tumultuadas, com toda a vida e movimento que elas produziam (Fig. 1 a 4).

É significativo o cuidado que Béraud dispensava à arquitetura parisiense, e isso também remete a fotografia. Arquitetura e a fotografia não são elementos isolados. Aliada importante na projeção da atividade fotográfica (por ser estática e, assim, favorecer a técnica, que demandava longo tempo de exposição para se atingir resultados satisfatórios), é a arquitetura o objeto fundamental da nova tecnologia, em seu período inaugural¹⁴⁹. Levada ao conhecimento das pessoas pela fotografia, que chamava atenção para seus aspectos estéticos, bem como funcionais - sua beleza e sua relevância para a vida social - a arquitetura foi a um só tempo “conhecida, divulgada e interpretada” pelos primeiros fotógrafos¹⁵⁰ (Fig. 38 e 40). Como resultado, a partir dos anos 1860, pintores como Monet e Renoir, Caillebotte e Pissarro (Fig. 39 e 41), começam a se dedicar à imagem arquitetônica de Paris; não só aos edifícios

¹⁴³ REWALD, 1991, p. 3

¹⁴⁴ *Le Journal du Dimanche*. “La Belle Époque de Jean Béraud”. Paris, 7 Nov 1999.

¹⁴⁵ OFFENSTADT, 1999, p. 9.

¹⁴⁶ REWALD, op. cit., p. 246.

¹⁴⁷ *L'Estafette*. “Jean Béraud”. Paris: 13 sept. 1880.

¹⁴⁸ REWALD, 1991, p. 207

¹⁴⁹ Os monumentos arquitetônicos eram um campo de trabalho produtivo para os fotógrafos; seus registros iniciais ocupam-se em grande medida desse “objeto”. Cf. FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 131-137

como também ao seu entorno: às ruas, às pontes, aos pedestres, aos meios de transporte da época, à iluminação, aos espaços verdes – em uma palavra, à vida citadina.

Com uma linguagem própria, a atividade fotográfica, remetendo a nova visualidade ao senso comum, fez nascer o interesse pela paisagem (sobretudo urbana), e pelo naturalismo.

Figura 38 - *Rue Constantine*. Fotografia de Charles Marville (c. 1865).

Figura 39 - CAILLEBOTTE, Gustave. *Boulevard Haussmann, snow*, 1881. Óleo sobre tela, 65 x 82 cm. Coleção particular.

Figura 40 - *L'Avenue de l'Opéra*, 1890-1900. Fotografia – Fonte: Coleção John d'Orbigny.

Figura 41 - PISSARRO, Camille. *L'Avenue de l'Opera, Morning Sunshine*, 1898. Óleo sobre tela, 66 x 81,9 cm. Philadelphia Museum of Art, EUA.

Béraud se utiliza largamente desses recursos: das relações entre fotografia e arte pictórica; da ruptura com a “visualidade tradicional” e a consequente inauguração de um

“novo padrão visual”¹⁵¹. É provável, pois, que a arquitetura haussmaniana, que com frequência se mostra um objeto de estudo em Béraud (Fig. 42 e 43), tenha sido trazida à percepção do artista pela atividade fotográfica. Revelados por ela, eram os detalhes sugestivos que interessavam ao pintor. Esses detalhes, que remetiam aos elementos arquitetônicos, mas também às figuras e gestos humanos¹⁵² que os circundavam – a moda e os costumes de uma época - se mostram essenciais para o desenvolvimento, no artista, de uma abordagem, se não exatamente impressionista, desvincilhada das convenções acadêmicas e de uma manifestação artística explicitamente devota de sua realidade histórica e de seu presente.

Figura 42 - BÉRAUD, Jean. *La Sortie du Conservatoire*, s/d. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

¹⁵¹ A esse respeito Fabris explica que “na medida em que propunha a abolição do belo e do monumental, trazendo para o circuito da arte temas considerados banais e quotidianos, [a fotografia] teria contribuído para a superação de preconceitos, que impediam a valorização de uma realidade que se impunha fora do eixo internacional”. FABRIS, 1991, p. 225-229.

¹⁵² DUBY, G., 1988, p. 356.

Figura 43 - BÉRAUD, Jean. *La Sortie du Lycée Condorcet*, 1903. Óleo sobre tela, 51 x 65 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Nesse sentido, importa citar, o ideal baudelaireano acerca do “pintor moderno” parece se enquadrar substancialmente com a figura de Jean Béraud (embora este não se apresente, ainda, como um pintor moderno, mas um pintor da vida moderna).

Buscando uma renovação dos ideais artísticos, Charles Baudelaire afirmava que, embora o passado constituísse um valor monumental, era preciso voltar os olhos para a pintura de costumes do presente, não somente pela beleza que ela pode ter, mas pela sua “qualidade essencial de presente”.

Com vistas a criar uma distinção e uma ruptura com o passado, Baudelaire cunhou, em 1863, o termo “*modernité*”, donde “moderno” na arte estaria relacionado a uma experiência de modernidade: isto é, uma experiência de natureza cambiante, que não permanece estática, experimentada sobretudo nos centros urbanos, em seu constante movimento e renovação¹⁵³. Não à toa, Baudelaire encontra nas transformações a “inspiração decisiva” para a ideia de modernidade¹⁵⁴. O poeta e crítico de arte salienta, ainda, que a transitoriedade das coisas na vida ordinária (a “metamorfose incessante das coisas exteriores”) é um movimento que exige

¹⁵³ HARRISON, 1998.

¹⁵⁴ BENJAMIN, W. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000, p. 84.

do artista um ritmo análogo, de modo que o pintor moderno seria “o pintor do circunstancial”; que compreendesse “o caráter da beleza atual” e que, sobretudo, soubesse “tirar da moda [do passageiro] o que [ele] pode conter de poético”¹⁵⁵.

A reflexão de Baudelaire é motivada pelas obras que se via nas exposições, cujas indumentárias e outros detalhes eram os da Renascença ou da Idade Média, mas não da sociedade presente. Observando que cada época tem “seu olhar” e “seu gesto” particulares, que não devem ser omitidos em prol de se imitar os clássicos, pois “cada século possui sua graça particular”¹⁵⁶, o poeta francês ressaltava que para “a Modernidade seja digna de tornar-se [um dia] Antiguidade” era fundamental que se utilizasse nas pinturas os costumes do presente (como o fizeram, um dia, os artistas antigos).

Para ilustrar os contornos de seu ideal, Baudelaire tece um longo elogio ao incógnito C.G., mais tarde associado a Constantin Guys, que para o poeta, era o pintor moderno por excelência. Baudelaire classifica C.G. como um *dândi*, um *flâneur*, um observador apaixonado, que admira a beleza da vida na capital e que vive no movimento, no fugidío e no infinito. Mais que um artista, esse cosmopolita é um “homem do mundo”, um “enamorado pela multidão”, que “frui por toda parte o fato de estar incógnito” e que “faz do mundo a sua família”¹⁵⁷. Indicando a “pompa da vida” (“como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado”) como o tema favorito do artista moderno (“a vida elegante...a vida galante...os desejos profundos... o amor e o jogo, festas...elementos de felicidade e infortúnio”), o poeta assinalava que, por comunicar “o familiar e o belo”; por buscar o encanto do efêmero (“a beleza passageira e fugaz da vida presente”) tal obra, dentro de alguns anos, poderia se tornar um dos “arquivos preciosos da vida civilizada”¹⁵⁸.

¹⁵⁵ BAUDELAIRE, C. O Pintor da vida moderna. São Paulo: Ed. Vega, 2013, pp. 6-15.

¹⁵⁶ Ibid., pp 15-18.

¹⁵⁷ BAUDELAIRE, 2013, pp 12-14

¹⁵⁸ Ibid., p. 24

Figura 44 - GUYS, Constantin.
Deux grisettes et deux soldats (s/d).

Jean Béraud, em seus *fiacres*, era um observador e um entusiasta da vida moderna (um “enamorado pela multidão”). Como Guys, ele conhecia e apreciava a pompa da vida na grande metrópole – frequentava cafés, teatros, salões literários, se relacionava com outros artistas; seus registros valorizavam os costumes de seu tempo e, por isso, cumprem algum papel na história da França *fin de siècle*. Nesse sentido, se não se pode afirmar que Jean Béraud tenha lido ou seguido explicitamente os conselhos de C. Baudelaire, já morto desde 1867, não parece ousado afirmar que sua pesquisa se alinhava, por diferentes caminhos, às expectativas do poeta, dado que as bases de sua poética evocavam precisamente o presente e o circunstancial. O fato de realizar seus esboços nas ruas, no interior dos *fiacres*, já aproxima (com alguma reserva) o artista do “*flâneur* perfeito” descrito por Baudelaire (*Apud* BENJAMIN, 2005, p. 446)¹⁵⁹:

¹⁵⁹ (“Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em qualquer parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...]. O apaixonado pela vida universal adentra a multidão como um imenso depósito de eletricidade. Pode-se também compará-lo a um espelho tão grande quanto essa multidão; com um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça move-dição de todos os elementos da vida”). BAUDELAIRE, C. *L’art romantique*. Paris, pp. 64-65.

Estar fuera de casa y sin embargo sentirse en casa en cualquier parte; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo [...]. El enamorado de la vida universal entra en la muchedumbre como en un inmenso depósito de electricidad. También se le puede comparar con un espejo tan enorme como esa muchedumbre; con un caleidoscopio dotado de conciencia que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia movediza de todos los elementos de la vida.

Baudelaire não pôde avaliar a obra de Béraud, mas é tentador imaginar que recepção encontrariam no poeta as agitadas cenas da vida moderna, deixadas pelo pintor.

Construindo, nessa passagem de uma Pintura Acadêmica ao Impressionismo (e o advento da Fotografia), uma poética própria, que permitiam largas considerações acerca de seu tempo e dada a riqueza de elementos de que se serviu o artista, é possível imaginar que, entre apreciadores e censores, uma fortuna crítica bastante heterogênea tenha se formado em torno do trabalho de Béraud. Para se aproximar das obras em si, importa, pois, uma breve análise desta fortuna crítica, para entender o seu alcance, assim como os seus limites.

3.2 A Fortuna Crítica

Definir se Béraud seguia um caminho realista, impressionista ou naturalista, uma “pintura de salão” ou pintura de gênero, *pompier*¹⁶⁰, anedótica; se ele foi um cronista, um especialista em croquis, um caricaturista, um historiógrafo ou um ilustrador, para citar apenas algumas das caracterizações mais recorrentes acerca de sua obra, foi o grande desafio da crítica que dele se ocupou.

¹⁶⁰ Em geral, o termo define a “arte de *Salon*”; um academismo, mas de modo pejorativo. Indicava ainda uma arte “da mediocridade” e “do materialismo”, chamada também de “pintura de domingo” ou simplesmente “caricatura”. Encarnando “um estilo hiperfigurativo e anedótico, [uma] arte patriótica e moralista [...] [uma] arte oficial [...]”, pode se enquadrar, além de anedotas, em “cenas de gênero” (*petit genre*); uma “arte de erotismo” (“nudez feminina, beleza, prazer”); uma “arte de contraste”; uma “arte ambígua”, “arte da vida cotidiana” (obras do metropolitano, ônibus); da “vida mundana ou artística” (cenas de teatro ou dos Salões, Exposições Universais); uma “arte da vida parisiense”. LÉCHARNY, Louis-Marie. *L'art Pompiér*. Paris: PUF, 1998, p.26-37

Surpreende constatar, em importantes instituições parisienses¹⁶¹, a frequência com que o nome do artista foi mencionado no século XIX e os múltiplos aspectos que foram encontrados em seu trabalho. Entre artigos e notas de crítica de arte, cerca de cento e trinta documentos, com menção direta ao artista, puderam ser encontrados nos diversos periódicos franceses examinados (*Le Temps*, *Journal des Débats*, *Gazette des Beaux Arts*, *L'Art*, *L'Artiste*, *Le XIXe Siècle* e outros), além de alguns manuais e dicionários de história da arte. Um terço desse material se refere à exposição de 1999 (ano do 150º Aniversário do artista), conferindo ao estudo o acesso a uma crítica mais recente em torno da sua obra. Os demais dividem-se entre as décadas anteriores, sobretudo entre 1870 e 1900.

Figura 45

Figura 46

Na década de 1870, anos inaugurais de seu trabalho, destaca-se na fortuna crítica de Béraud qualidades que o seguirão até o final de sua vida. Seu senso de historicidade, sua observação precisa e sua veracidade já são qualidades incontestáveis entre os críticos em 1877, quando o pintor exhibe no *Salon* desse ano a obra *Le Dimanche près de Saint-Philippe-du-Roule* (Fig. 47). Essa pintura, que já anuncia as predileções de sua pesquisa pelo ambiente externo, pelas ruas, pelo tráfego, pelos transeuntes, pelo elemento arquitetônico e pela paisagem urbana, em geral, lhe renderá a qualidade de um pintor “atual” e “bem parisiense”. Referindo-se a tal obra, é Charles Tardieu, jornalista, crítico musical e membro da *Académie Royale de Belgique*, quem afirma:

¹⁶¹ *Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Institut de l'Histoire de l'Art, Musée Carnavalet* e outros.

*Un succès [...] un de ces tableaux que tout le monde veut voir et qui plaisent à tout le monde. On s'y retrouve; on connaît les êtres, l'églises, les fidèles, les passants et jusqu'aux omnibus [...] spirituellement ressemblant, et le succès de ce petit tableaux est la recompense légitime d'un talent d'observation qui a bien son prix. La peinture est plus lourde que le dessin [...] mais l'observation du dessinateur est bien parisienne et actuelle, et son oeuvre se date d'elle-même.*¹⁶²

Figura 47 - BÉRAUD, Jean. *Le Dimanche près de Saint- Philippe-du-Roule*, c. 1877. Óleo sobre tela, 59,4 x 81 cm. *Metropolitan Museum of Art*, New York.

Apresentando ao público (ainda nos anos 1870) *Une Soirée* (Fig. 30) e *Les Halles* (Fig. 27), sua pintura, considerada de gênero por alguns e naturalista por outros, foi caracterizada como uma pintura “mundana” e por isso original. Essa originalidade foi

¹⁶² (“Um sucesso [...] um de seus quadros que todos querem ver e que agrada a todos. Aí nós nos reencontramos; conhecemos os seres, a igreja, os fiéis, os passantes, até os ônibus [...] espiritualmente semelhante [...] [há] talento de observação que tem seu valor [...] a pintura é mais pesada que o desenho [...] observação bem parisiense e atual, sua obra se data ela mesma”). “*Le Salon de Paris*”. *L’Art*. Paris: A. Balluet Éditeur, vol. IX, p. 276, 1877.

assinalada pela crítica devido à reprodução de cenas “banais”¹⁶³ e pela gama de tipos “observados com humor”¹⁶⁴.

Nesses anos, Béraud já dividia opiniões. Aos olhos de alguns, o artista aproximava-se de um “croquista”, cujo trabalho se mostrava “superficial de observação e artificial na pintura”¹⁶⁵. O editor do *Journal des Débats* e da *Revue de deux Mondes* Henry Houssaye, um historiador dedicado à Antiguidade clássica e grande apreciador da cultura grega, comenta a dualidade da obra exposta no *Salon* de 1877 (Fig. 47):

*C'est surtout devant les petits tableaux que le bon goût et le mauvais goût du public se donnent libre carrière [...]. Pour les sujets, la vogue est aux scènes de la vie contemporaine comme la La Sortie de Saint-Philippe-du-Roule do Sr. Béraud [...]. La Sortie de Saint-Philippe-du-Roule ne vaut guère mieux [...]. Tout est d'un ton faux, car il faut remarquer que plus le peintre veut sortir de la vérité conventionnelle et peindre la vérité absolu, et plus il s'éloigne de la nature qui l'aveugle. L'asphalte a le gris des sables des mers du nord; cela n'a jamais été un trottoir. Beaucoup de figures ne sont pas à leur place [...]. On doit, pourtant, reconnaître que M. Béraud pose spirituellement ses personnages et qu'il sait se servir des noirs avec hardiesse et succès; mais quand ce genre de peinture n'est pas animé par un coloris vif et vivifié par l'air ambient, en dépit de l'entente pittoresque de la composition, de l'attitude naturelle des figures, de l'aspect plus ou moins discutable de vie et de mouvement, el n'a pas plus de valeur au point de vue de l'art qu'un croquis d'illustration. On est tenté de dire avec Diderot: “Petits sujets, petits esprits; petits peintre, petite peinture”.*¹⁶⁶

¹⁶³ No contexto do naturalismo, o caráter “banal” dos temas escolhidos pelos artistas parecia cada vez mais interessante. Em 1872, o crítico P. Mantz elogiou os artistas que conseguiram “descobrir poesia em temas tão banais como Paris e seus arredores” e uma década mais tarde, Antonin Proust afirma que os artistas tinham a “obrigação de registrar para a posteridade os temas de sua época, não importando o quão feio isso seja”. HOUSE, 1995 p. 39.

¹⁶⁴ “*Salon de 1879*”. *L'Artiste*. Paris: vol. CX, no. 2, p. 5, 1879. (Esta nota é de F. C de Syène - pseudônimo de Arsène Houssaye, homem das letras, que viveu a boemia parisiense e compôs canções; colaborou com a revista *L'Artiste*, entre outros jornais, e dela se tornou diretor em 1843, onde acolheu jovens escritores, entre os quais figuram Champfleury e C. Baudelaire).

¹⁶⁵ *Le Gaulois*. “*Le Salon du Gaulois*”. Paris, p.2, 25 juin 1878. (Nota de Louis de Fourcaud, jornalista, crítico de arte e membro do Conselho Superior de Belas Artes).

¹⁶⁶ (“É sobretudo diante dos pequenos quadros que o bom e o mau gosto do público se revelam [...]. Quanto ao assunto a tendência são as cenas da vida contemporânea, como *La Sortie de Saint-Philippe-du-Roule* do Sr. Béraud [...]. *La Sortie de Saint-Philippe-du-Roule* não vai nada bem [...]. Tudo apresenta um tom falso, pois é preciso notar que quanto mais o pintor quer sair da verdade convencional e pintar a verdade absoluta mais ele se distancia da natureza que o cega. O asfalto tem um cinza (...) do mar do norte; isso jamais foi uma calçada. Muitas figuras não se encontram em seu lugar [...]. Deve-se, contudo, reconhecer que Béraud situa espiritualmente seus personagens e que ele sabe se servir do *noir* com ousadia e sucesso; mas quando esse gênero de pintura não é animado por um colorido vivo e vivificado pelo ar ambiente, a despeito do intento pitoresco da composição, da atitude natural das figuras, do aspecto mais ou menos discutível de vida e movimento, ele não tem mais valor, do ponto de vista da arte, do que um croquista de *l'illustration*. Somos tentados a dizer com Diderot: ‘Pequenos sujeitos, pequenos espíritos, pequenos pintores, pequenas pinturas’ ”). “*Le Salon de 1877*”. *Revue des Deux Mondes*. Paris, p. 841-842, 15 juin 1877.

Mas a despeito dos críticos que atribuíam a Béraud uma "pretensão anedótica"¹⁶⁷ e avaliavam seu trabalho como fotográfico demais¹⁶⁸, houve também os que já o consideravam um dos grandes pintores da vida contemporânea, situando-o entre os “historiadores espirituosos, cronistas assíduos dos modos cambiantes” da vida moderna. Paul Mantz, jornalista de *L'Artiste* e *Gazette des Beaux Arts*, historiador da arte e membro do Conselho Superior de Belas Artes, destacou em Béraud "uma veracidade e uma fineza admiráveis". Sua habilidade, entre outras coisas, estaria em animar as vistas de Paris com suas "figuras charmosas e a atmosfera especial que só pertence a nosso céu sutil [...] a observação é justa e impressionante. Não se é mais moderno do que J. Béraud" ¹⁶⁹.

Com seu “realismo elegante”¹⁷⁰, Béraud acabou chamando atenção, mesmo entre seus detratores, para o senso histórico e o “modo espiritual” com que executava seus quadros. É curioso notar observações como a de L. de Fourcaud, que em outras ocasiões criticava duramente seu trabalho (ver nota 137) :

*M. Jean Béraud s'attache à rendre [...] des spectacles parisiens, mais cest le costume modern qu'il cherche spécialement à faire valor sur le ton neutre de architectures et de l'asphalte [...]. Les personnages sont fort spirituellement présentés d'une brosse adroite. M Béraud a su donner une note personnelle dans le concert assez banal de la peinture de genre; il faut lui en savoir bon gré.*¹⁷¹

O artista, que demonstrava, para alguns, talento extraordinário (“mais talento que muitos pintores solenes”¹⁷²) e tornava-se “precioso para aqueles que nos sucedem”, conforme assinalou V. Champier¹⁷³, mostrava, ao longo dos anos, inspiração de diferentes vertentes (realista, impressionista, naturalista) em seu trabalho. J.C. chama atenção, em *L'Illustration*

¹⁶⁷ *Gazette des Beaux-Arts. Reflexions d'un bourgeois sur le Salon de Peinture*. Paris, 1877, p. 564-566.

¹⁶⁸ (“É algo belo, bem composto, bem observado, mas muito fotográfico”). *Voyage au pays des Peintres. Salon de 1877*, Paris: Vaton, p. 132, 1877.

¹⁶⁹ *Le Temps*. “Le Salon”. Paris: p. 1, 3 juin 1877.

¹⁷⁰ OFFENSTADT, 1999, p. 8

¹⁷¹ (“Sr. Jean Béraud se detém [...] nos espetáculos parisienses, mas é o traje moderno que ele busca especificamente fazer valer sobre o tom neutro da arquitetura e do asfalto [...]. Os personagens são apresentados de modo espiritual e coloridos de uma pincelada hábil. Sr. Béraud soube dar uma nota pessoal ao concerto bastante banal da pintura de gênero; é preciso assumir de bom grado”). *Le Gaulois. Le Salon du Gaulois*. Paris, p. 2, 17 juin 1877.

¹⁷² *Le Temps*. “Le Salon”. Paris: p. 2, 11 juil. 1878.

¹⁷³ V. Champier, *L'Année Artistique*, Paris: p. 130-131, 1880-1881. (O autor da nota, crítico de arte e professor, fundou o *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, em 1876 e dirigiu, a partir de 1882, a *École Nationale Supérieure des Arts et Industries textiles*, em Roubaix).

de 1878, para as múltiplas tendências do artista, ao valorizar seus modelos pintados "tal como são vistos, na atmosfera que os cerca, banhados do ar e da luz das quais eles não saberiam se separar" ¹⁷⁴.

Figura 48 - Capa *L'Illustration* de 1878.
Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

A premissa do Realismo (“tal como são vistos”) também é identificada na nova crítica. Passados 120 anos, com a exposição retrospectiva de 1999, Jean Béraud foi chamado de “um Courbet urbano [...], um Toulouse Lautrec acadêmico”¹⁷⁵.

Com efeito, suas raízes acadêmicas pareciam enfraquecidas, aos olhos de alguns críticos. P. Houry, que valoriza a combinação de Béraud, destacou-o como um pintor que não se submetia aos gregos ou aos romanos (“[...] com seu espírito independente ele não pode suportar o jugo da convenção e se põe rapidamente a trabalhar só”); que cria suas próprias bases e cujo verdadeiro interesse está nas representações da vida quotidiana, ele elogia ainda seu método fotográfico e o trabalho fora do ateliê, destacando a “impressão essencialmente moderna” que se libertava em suas telas, seu “surpreendente realismo”, além de sua “sobriedade e vigor”¹⁷⁶.

A característica “realista” nem sempre foi vista como qualidade. Em seus estudos, Hook e Poltimore sublinham que todo país da Europa sentiu “os efeitos de algum tipo de revolução realista durante o século XIX”; viu-se uma “reação global” a favor da fidelidade ao

¹⁷⁴ “Nos Gravures. Une soirée”. *L'Illustration*. Paris: v. LXXII, p. 166, 14 sept. 1878.

¹⁷⁵ *Français d'abord!* (nr. 306). “Les Instantanés 1900 de Jean Béraud”. Paris, oct. 1999.

¹⁷⁶ *L'Estafette*. “Jean Béraud”. Paris: 13 sept. 1880.

natural (“*truth to nature*”) e contra a “artificialidade viciada da Academia ou o excesso do romantismo”. Entretanto, o realismo era um verdadeiro desafio (“com o qual os artistas tinham que se acertar”), cujos resultados desembocavam em um novo contexto artístico¹⁷⁷.

Eles explicam:

*The assimilation of realism by a fundamentally romantic imagination is one of the features of popular painting in the second half of the century. The result is often an uneasy compromise between two irreconcilables [...]. The marriage of the two approaches, by artists keen to get the best of both worlds, produced for example that strange sort of “historical genre” [...] in which immense antiquarian learning [...] together with a new brilliance of realistic technique, were exerted on subjects which were essentially everyday, intimate and trivial.*¹⁷⁸

A categoria de “gênero” constitui o mosaico estilístico de Béraud. Fenômeno que marca os tempos do artista, a pintura de gênero se caracteriza por uma estética que, flertando com o realismo e o naturalismo, traduz-se pela “combinação do elemento íntimo ‘atemporal’ com o cenário extraído da experiência comum da maioria das pessoas”¹⁷⁹. Se a pintura histórica e os retratos eram apreciados porque privilegiavam a figura humana, a pintura de gênero, com seus protagonistas “anônimos” e seus cenários “familiares e prosaicos”, acabavam mais abaixo nessa escala hierárquica¹⁸⁰. Além disso, o humor, uma segunda “obsessão contemporânea”, e o elemento pelo qual muitos artistas ou obras do século XIX foram desvalorizados “sem uma avaliação crítica séria”, fazia com que eles fossem rejeitados pela crítica conservadora, ficando em uma espécie de “vão” na história da arte europeia - um “buraco negro de mau gosto” – que se deu entre o Neoclassicismo e o Impressionismo¹⁸¹.

Esse quadro reflete, possivelmente, as questões levantadas na fortuna crítica de Béraud, sobretudo por parte de seus censores. O artista, que combinava esses elementos (hesitava entre um e outro), se deparou, a despeito de seus admiradores, com um clima de forte resistência no ambiente artístico de sua época, já que nas duas primeiras décadas de sua

¹⁷⁷ HOOK, P.; POLTIMORE, M. *Popular 19th century painting. A dictionary of European genre painters*. Woobridge, Suffolk: Antique Collectors’ Club, 1986, p. 12-19.

¹⁷⁸ (“A assimilação do realismo por uma imaginação fundamentalmente romântica é uma das características da pintura popular na segunda metade do século XIX. O resultado é muitas vezes um incômodo compromisso entre duas coisas irreconciliáveis [...]. O casamento das duas abordagens, por artistas motivados em tirar o melhor de ambos os universos, produziu por exemplo o estranho tipo de ‘gênero histórico’ [...] onde imenso aprendizado antigo [...] junto com um brilho novo da técnica realista, foram utilizados em temas que eram essencialmente o dia a dia, íntimo e trivial”). HOOK, P.; POLTIMORE, M., 1986, p. 19.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 13

¹⁸⁰ HOUSE, 1995, p. 40

¹⁸¹ HOOK, P.; POLTIMORE, M., op. cit., p. 12

carreira, teve seu trabalho marcado por caracterizações que poderiam simplificar ou confundir o sentido de suas manifestações artísticas (satírico, humorado, espirituoso, caricatural, anedótico, malicioso, quotidiano, de gênero, etc). Mas, qualidades como “cronista” ou “caricaturista” são recebidas de diferentes modos. C. Baudelaire, em seus *Escritos sobre Arte*, valorizava a figura do caricaturista: por sua natureza mista (de observador, de *flâneur*, de filósofo), mas sobretudo pela liberdade de execução de que ele usufrui. O crítico destacou, além do elemento “misterioso, durável e eterno”, o caráter comunicativo que possuem os desenhos, ilustrações e caricaturas. Ele chama a atenção para a capacidade que eles têm de atingir a massa de “maneira imediata” e valoriza o humor como uma forma importante de “relação crítica entre o público e a obra” (obra que possibilita a identidade crítica do observador). A caricatura, diz Baudelaire, constrói uma “história de fatos”, constitui “uma imensa galeria anedótica” e por isso ela merece, como arte, “tomar lugar nos arquivos nacionais” e nos “registros biográficos do pensamento humano”¹⁸². A liberdade de se fazer uma arte que não se submeta, necessariamente, às premissas acadêmicas é o que fascina Baudelaire:. O poeta, que desejava subverter o conceito clássico de beleza, pela valorização do tempo presente, incentivava, com seu elogio, o desprendimento das convenções, de suas formas e narrativas tradicionais.

As ideias libertárias de Baudelaire, que posteriormente se mostraram basilares para a arte moderna, estavam muito a frente de seu tempo. A crítica deste final de século (1870, 1880), em geral, ainda não estava preparada para as inovações que os artistas vinham apresentando, embora, a partir de 1890, o público de Béraud é forçado a reconhecer o aprimoramento de sua “fineza crítica”¹⁸³. A crítica identificou, por mais de uma vez, no pintor das mundanidades, um filósofo e um poeta. Em 1891, é Louis Énault, jornalista e escritor célebre da época, quem destaca:

¹⁸² BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre Arte*, São Paulo: Edusp, 1991, p. 26 et seq.

¹⁸³ *Gazette des Beaux-Arts*. “*Le Salon du Champ-de-Mars*”. Paris: p. 490, juin 1890. Em nota, Léopold Mabilieu, filósofo, professor de Letras na Universidade de Toulouse e no *Conservatoire National des Arts e Métiers*, observa: “Não visa a perfeição, nem a profundidade; se contenta em agarrar e fixar o mais espiritualmente possível as elegâncias parisienses e o semblante de paixão que eles comportam [...], observação justa e fineza crítica”.

*Jean Béraud voit les choses comme un philosophe, les sent comme un poète, et les exprime comme un artiste. Il en est bien peu, parmi les peintres contemporains, chez qui l'on rencontre une plus profonde étude de l'homme et une préoccupation plus vive et plus juste des conditions plastiques et pittoresques de la composition [...]. Aussi peut-on dire que sa note personnelle est toujours d'une vérité saisissante [...]. Ce que le peintre vous offre c'est une étude vraie, mais largement interprétée, avec une liberté, tout artistique. Ajoutez à cela que ce parisien pur-sang qui a la malice d'un singe et l'esprit d'un démon est, en même temps, doublé d'un humoriste à l'emporte-pièce, doué d'une ironie froide, qui semble mettre un scalpel au bout de son pinceau.*¹⁸⁴

Béraud faz notar, ainda, o olhar social que se esconde em suas telas. Mostrando-se em desacordo com a ordem das coisas, o artista provocou reflexões incômodas, como se pode ver na nota de Georges Montorgueil (jornalista e escritor de jornais como *Le Temps* e *L'Éclair*), publicada em 1896:

*La peinture est quelquefois socialiste. C'est une opinion que cette année elle affiche deux fois bruyamment: avec M. Jean Béraud [...] et avec M. Pelez [...]. Dans deux toiles, *La Poussée* e *Humanité*, elle a la prétention de poser le redoutable problème de l'inégalité des conditions. Le agréable interprète du parisianisme le plus raffiné a voulu dire à ceux qui dînent qu'il y en a qui ne dînent pas ou dînent mal [...]. Qu'avait-il besoin de rapeller à nos soupeurs, dont il est le peintre attiré, qu'il y a des gens qui ne souperont point? C'est d'un goût déplacé [...]. Si nous comprenons bien, l'artiste a voulu nous obliger à méditer. Nous l'aurions fait et mieux peut-être sans ce contrast violent des castes [...].*¹⁸⁵

¹⁸⁴ (“Jean Béraud vê as coisas como um filósofo, sente-as como um poeta, e as exprime como um artista. Entre os pintores contemporâneos, raros são os que apresentam um estudo mais profundo do homem e que tenha uma preocupação mais viva e mais justa com as condições plásticas e pitorescas da composição [...]. Também pode-se dizer que sua nota pessoal é sempre de uma veracidade impressionante [...] o que o pintor vos oferece é um estudo verdadeiro, mas largamente interpretado, com uma liberdade toda artística. Soma-se a isso o fato de que esse parisiense puro-sangue que tem a malícia de um símio e o espírito de um demônio é, ao mesmo tempo, *doublé* de um humorista [...] dotado de uma ironia fria, que parece colocar um bisturi na ponta de seu pincel”). “*Jean Béraud. Marie-Madeleine chez le Pharisien*”. *Paris-Salon*. Paris: p. 33-34, 1891.

¹⁸⁵ (“Às vezes a pintura é socialista. É uma opinião que, este ano, ela fixa duas vezes ruidosamente: com Sr. Jean Béraud [...] e com o Sr. Pelez [...]. Em duas telas, *La Poussée* e *Humanité*, ela tem a pretensão de colocar em pauta o terrível problema da desigualdade de condições. O agradável intérprete do parisianismo mais refinado quis contar àqueles que comem que há quem não come ou come mal [...]. Porquê tem ele a necessidade de lembrar aos que ceiam, donde ele é o pintor titulado, que há gente que não ceiam: é de um mal gosto desnecessário [...]. Se entendemos bem, o artista quis nos obrigar a meditar. Nós o teríamos feito e melhor talvez sem esse contraste violento de castas [...]). *L'Éclair*. “*Opinions. La Poussée*”, Paris: p. 1, 3 mai 1896.

As telas mencionadas acima não foram localizadas em nenhuma das fontes examinadas; pode-se, entretanto, utilizar *La Sortie du Bourgeois* (ver Fig. 31) para ilustrar as questões apontadas pelo artista.

Montorgueil não foi o único a notar um viés crítico e introspectivo em Béraud. Em 1913, G. Apollinaire, escritor e crítico de arte francês, ao avaliar o 18º *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, também salientou as “intenções filosóficas”¹⁸⁶ do artista e, anos mais tarde, também C. Pissarro e Anatole de France afirmaram haver um “filósofo” naquele pintor, conforme relata Bracquemond, em 1922 (“il y a un philosophe dans ce peintre”)¹⁸⁷.

Figura 49 - Imagem publicação “*Portraits et portraitiste. Jean Béraud*”, em *Le Gaulois* de 1922. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

Na década de 1930, sobretudo por ocasião de sua morte (1935), abunda, nos mais célebres jornais parisienses (*Le Figaro*, *Le Petit Parisien*, *Le Temps*, *L'Écho*, *Le Petit Journal*) os comentários sobre o legado de J. Béraud para a história, e não só da arte.

¹⁸⁶ “*Le XVIII^e Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. À travers de Salon*”, *Montjoie!*, Paris, 14 Avril 1913.

¹⁸⁷ *Le Gaulois*. “*Portraits et portraitiste. Jean Béraud*”. Paris. 4 mars 1922. (A nota é de Pierre Bracquemond, filho de Marie Bracquemond, pintora francesa do grupo impressionista).

[...] Jean Béraud apparaît comme un historiographe. On peut discuter sur la valeur plastique de ses tableaux, mettre en doute leurs qualités picturales, mais on ne saurait contester l'observation qui les dicte et leur valeur documentaire est indéniable. Durant un demi-siècle, il s'est intéressé à la vie de la capitale. Son réalisme, un peu superficiel peut-être, apporte de précieux renseignements sur une époque qui, bien que tout proche par sa date, apparaît singulièrement lointaine à cause des transformations qui l'ont suivie. Par là, l'oeuvre de Jean Béraud appartient non seulement à l'histoire de l'art, mais à l'Histoire tout court, au même titre que l'oeuvre de maint mémorialiste”¹⁸⁸.

O elogio à qualidade documental da obra de Béraud vem acompanhado de algumas reservas com relação às suas habilidades pictóricas. A qualidade de seu desenho, as cores de sua paleta e o tema que privilegiava eram, com frequência, identificados como ilustração (gênero censurado aos pintores do final do século XIX¹⁸⁹) ou “vinheta”, como foi o caso de Halles (ver Fig. 27), na crítica de J. K. Huysmans:

M. De Nittis qui pourrait figurer au nombre des indépendants, est actuellement l'un des meilleurs peintres de la vie contemporaine. Il a été suivi dans cette voie par un élève de Bonnat. M. Béraud. Cet artiste qui a tout d'abord fabrique comme les autres sa petite Leda, s'est prestement débarbouillé la vue et il s'est borné à peindre ce qu'il rencontrait[...] Nous retrouvons, cette année encore, quelques-unes de ses bonnes qualités dans Condoléances [...] en revanche j'apprécie peu, oh très peu, sa vue de Halles. [...] des pâtés de couleurs vives s'étalent. C'est criard et c'est sec, les figurines tournent à la vignette, ce sont des images de mode violement enluminées.¹⁹⁰

¹⁸⁸ (“Jean Béraud aparece como um historiógrafo, embora se possa discutir o valor plástico de seus quadros, colocar em dúvida suas qualidades picturais, mas não se poderia contestar a observação que os guia e seu valor documental é inegável. Se interessou por meio século pela vida da capital. Seu realismo, um pouco superficial, talvez trouxe informações preciosas sobre uma época que, ainda que próxima pela data, parece singularmente distante pelas transformações que se viveu. Assim, a obra de Béraud pertence não só à história da Arte, mas à História, ao mesmo título que a obra de muitos memorialistas”). *Le Temps*. “Nécrologie, Jean Béraud”. Paris, 8 oct. 1935.

¹⁸⁹ Cf. LÉCHARNY, 1988.

¹⁹⁰ (“Sr. De Nittis, que poderia figurar entre os independente é atualmente um dos melhores pintores da vida contemporânea. Ele foi seguido, neste caminho, por um aluno de Bonnat. Sr. Béraud de início como todos os outros produziu sua pequena Leda, arejou rapidamente as vistas e se restringiu a pintar aquilo que encontrava. [...] Esse ano se encontra algumas de suas qualidades em *Condolances* [...]. Por outro lado, aprecio pouco, ah! muito pouco sua vista de *Halles*. [...] a paleta de cores vivas se excede, é seca e berrante; o figurino remete à vinheta; são imagens exageradamente iluminadas”). *Le Voltaire*. “*Le Salon de 1879*”. Paris: p.1, 10 juin 1879.

O tema que se repetia¹⁹¹, o estilo inacabado, a “rigidez” e a artificialidade de alguns personagens (os “figurinos amaneirados”)¹⁹², o efeito ótico “estridente”¹⁹³ e a iluminação excessiva incomodavam e foram, por vezes, apontadas como fragilidades do artista. Jullian Philippe, biógrafo e historiador da arte, destaca, já em 1967, que “J. Béraud não é tão bom pintor, mas ele também ilustra a Paris do *L'Immortel* [...]: damas a caráter e *clubmen*, *fiacres* e ônibus [...]”, e endossa (com interesses claramente comerciais): “repitamos aos colecionadores que preferem as obras aos nomes, os desenhos dos pequenos são com frequência tão bons quanto os dos grandes...e bem mais barato”¹⁹⁴.

Entre críticos e entusiastas, o que se destaca e consagra o artista como “o pintor da *Belle Epoque*”, é a compreensão do valor histórico da obra; é a consciência da qualidade documental e histórica de suas narrativas, cujo valor é atestado por seus próprios contemporâneos, para muitos dos quais a obra inteira de Béraud deveria ser “cuidadosamente conservada”¹⁹⁵, por poder servir, nos anos futuros, como “o documento mais exato àqueles que quiserem encontrar os gestos e a fisionomia viva desta época”¹⁹⁶. É o que se provará cem anos mais tarde.

Questões importantes que ficaram adormecidas num intervalo de seis décadas, foram despertadas pela exposição de 1999. Com a retrospectiva de Jean Béraud, sediada pelo Museu Carnavalet, naquele ano, ganhou espaço uma crítica mais atenta às qualidades do pintor; a distância histórica de que desfrutava, lhe permitiu esboçar novas possibilidades de leitura para o trabalho do artista, como se pôde constatar no conjunto dos artigos gerados por essa exposição

¹⁹¹ É Henry Houssaye que, em 1880, afirma que o artista “muda a decoração, mas as figuras, diga-se marionetes, são sempre as mesmas”, ele acrescenta: “o pintor encontrou duas ou três atitudes, dois ou três agrupamentos e ele os transporta de quadro em quadro”. *“L'Art en dehors du Salon”*. *L'Artiste*. Paris: t. CXL, v. I, p. 377-378, 1880.

¹⁹² Em nota, P. Mantz afirma que o pintor “se aplicou demais no toque para obter a honra desejada”; ele observa que para pintar esses figurinos “amaneirados” precisaria do Watteau em pessoa e o pintor não tem “nem sua leveza nem sua graça”. *Le Temps*. “*Le Salon*”. Paris: p. 2, 11 juil. 1878.

¹⁹³ Embora critique o excesso no artista (“ele vê demais”), P. Mantz faz a previsão curiosa do que acabou por se concretizar, ele diz: “em um século o conservador do Museu Carnavalet fará de tudo para tê-lo em suas coleções das vistas de Paris”. *Le Temps*. “*Exposition de Peinture au Cercle de la rue Volney*”. Paris, p. 2, 26 févr. 1880.

¹⁹⁴ JULLIAN, Philippe. “*Les Peintres de Genre 1900*”. *Plaisir de France*. Paris. p. 15, févr. 1967.

¹⁹⁵ Frédéric Masson, historiador (da diplomacia, da revolução e do Império de Napoleão), observa que J. Béraud, talvez, por nascer e ter a primeira infância “sobre outro céu” perceba os franceses de um modo diferente e não os dá por conhecidos e “indignos de atenção”; é um dos poucos que se mantiveram fiéis ao seu começo, esse “pintor dos costumes do *fin du XIXe siècle*”. Destaca ainda que, em cada quadro, em cada personagem, “ele é verdadeiro, ele é atual, ele é vivaz” e nos deixa uma “fisionomia tão exata” de Paris. Para o autor, esse artista, que “não perde as proporções, nem se perde em imaginações [...] deixa todo o pitoresco de nosso tempo e não vai jamais pelo convencional”, mostrando-se um pintor que “soube olhar em volta de si e pintar o que ele viu”. MASSON, Frédéric. “*L'Exposition décennale*”. *Figaro-Salon*. Paris: p. 61, sept. 1900.

¹⁹⁶ “*L'Exposition des Aquarellistes*”. *L'Artiste*. Paris: vol. CXXVII, no 1, p. 294, 1888.

(cerca de quarenta), que foi gentilmente fornecido pelo Instituto Wildenstein, sugerindo uma revisão do valor tradicionalmente atribuído à obra de Béraud.

Com 60 telas expostas, Béraud é lembrado como o “cronista venerado da *Belle Époque*”¹⁹⁷, que imortaliza instantes da história, e se mostra fonte de documento inesgotável da III República¹⁹⁸. É verdade que o pintor ainda em 1999, é associado a um cronista, um ilustrador, um pintor de gênero, um realista e um “anedótico”¹⁹⁹, com a diferença, entretanto, de que agora tais características são entendidas, dada a “evolução” da arte ao longo de um século, como qualidades favoráveis e não depreciativas. O viés cronista da obra é associado a um “espírito humanista” e um olho crítico que, com o pincel, construiu uma crítica social marcante. O tom pejorativo e o rigor da crítica que antes nomeava sua pintura como o registro do “banal” ou a arte da “blasfêmia” dá lugar a uma recepção mais aberta que, interessada nas experiências sociais e no caráter documental que a obra oferece, percebe a crônica ou a anedota como uma prática positiva na atividade pictórica e também tem seu papel no âmbito artístico. Posto isso, vale lembrar que não é sem razão que dezenas de quadros do artista se encontram na coleção de um Museu como o Carnavalet, cuja ênfase não é a arte mas a história da cidade de Paris.

No catálogo expositivo da retrospectiva de 1936, sediada por este museu, Jean-Louis Vaudoier²⁰⁰ esclarece a “razão e função” da instituição: “reter – no passado para o presente, no presente para o futuro – toda representação exata, e de certo modo garantida, da decoração, dos hábitos, dos costumes e dos modos parisienses”²⁰¹. Isso mostra que esses registros, sejam crônicas ou anedotas, são valorizados pela instituição em função de seu valor historiográfico (ainda que isso não esgote o caráter da obra, considerando que há pinturas de Béraud no Museu D’Orsay, por exemplo, cuja ênfase não coincide com a que se destaca aqui), como sublinhado na década de 1930:

¹⁹⁷ *Français d’abord!* (nr. 306). “*Les Instantanés 1900 de Jean Béraud*”. Paris, oct. 1999.

¹⁹⁸ Bernard Lalande, in *Jean Béraud et la Belle Époque. Affiches Parisiennes*. Paris, décembre. 1999

¹⁹⁹ *Français d’abord!* (nr. 306). “*Les Instantanés 1900 de Jean Béraud*”. Paris, oct. 1999.

²⁰⁰ Escritor, poeta, ensaísta e historiador da arte francês, administrou a *Comédie-Française* entre 1941 e 1944.

²⁰¹ CAT. EXP. *Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. 1936 – Jan. 1937.

*L'exposition inaugurée aujourd'hui au musée Carnavalet groupe de nombreuses oeuvres de Jean Béraud, le peintre mort il y a deux ans, et qui, né en 1849, a été surtout pendant le dernier tiers du dix-neuvième siècle, un analiste spirituel de la vie parisienne. Il a décrit avec une verve minutieuse gens et choses d'alors, personnages et aspects d'un Paris qui n'est plus, le Paris des fiacres et des équipages [...]. En lui l'anecdotier a survécu au peintre. Mais, tel qu'il est dans son ensemble, le legs de ce talent léger est suffisamment pourvu de qualités solides pour être sauvé de l'oubli, et devait trouver place précisément dans un musée comme Carnavalet, qui est le conservatoire de tout parisianisme. Tout artiste qui se fait l'interprète de son temps, quelles que soient les limites de ses forces, assure à son oeuvre une chance de durée: le cas de Jean Béraud le prouve une fois de plus.*²⁰²

A crítica social de Béraud não se mostrou apenas no retrato de uma sociedade desigual, como visto, mas também pelo clima de “passeísmo” [*passéisme*] que predominam em suas telas. Jean-Louis Raison chama atenção para a despreocupação e a frivolidade dos personagens claramente “estereotipados” que Béraud coloca repetidamente em cena, lembrando os “parisienses entorpecidos, à procura de emoções”²⁰³, descritos por Clark. Essa ambiguidade da vida moderna, destaca-se, só poderia aparecer pela anedota, “o único fio condutor [que leva] a uma compreensão da época”²⁰⁴.

Para os críticos de 1999, Béraud corresponde à figura de cronista porque tinha uma curiosidade incansável com sua realidade e uma “intuição psicológica” que o permitia traduzir para as telas a importância ou a pequenez dos “pequenos fatos”²⁰⁵. É provável que uma arte que se mostrasse comprometida com padrões estéticos definidos, fossem convencionais ou não, não lograria transmitir aquela experiência com a mesma sensibilidade e liberdade que mostrou Béraud. Paisagens, atitudes, fisionomias... foi servindo-se de múltiplos recursos, que Béraud, “nem acadêmico, nem impressionista”²⁰⁶, (para alguns, um “acadêmico moderado”²⁰⁷) desenvolveu uma prática que era indiferente às expectativas de sua época.

²⁰² (“A exposição inaugurada hoje no Museu Carnavalet reúne uma série de obras de Jean Béraud, pintor falecido há dois anos e que, nascido em 1849, foi, sobretudo durante o último terço do século XIX, um analista espiritual da vida parisiense. Ele descreveu com uma verve minuciosa pessoas e coisas de então, personagens e aspectos de uma Paris que não é mais, Paris dos fiacres e dos *équipages* [...]. Nele o *anedoctir* sobreviveu ao pintor, mas no conjunto ele sobrevive ao esquecimento e deveria encontrar seu lugar precisamente em um museu como o Carnavalet, que é o conservador de todo parisianismo. Todo artista que se faz intérprete de seu tempo, sejam quais forem os limites de suas forças, assegura à sua obra uma chance de duração: o caso de J. Béraud prova isso uma vez mais”). *Le Figaro*. “Aujourd'hui, à Carnavalet, s'ouvre une exposition des oeuvres de Jean Béraud”. Paris: p. 2, 6 nov. 1936.

²⁰³ Cf. CLARK, 2004, p. 292.

²⁰⁴ “Ne bougeons plus!”. *Le Cahiers de la peinture* (nr. 338). Paris, 1999.

²⁰⁵ *A la Recherche de Jean Béraud*. Paris, 1999.

²⁰⁶ “A la Recherche du Paris perdu”. *Famille Chrétienne* n. 1134. Paris, 1999.

²⁰⁷ “Tout Béraud”. *Connaissance des Arts*. Paris, Oct, 1999.

Lydia Harambourg²⁰⁸ acredita que, com suas cenas de gênero, sua narrativa naturalista (que, às vezes “ímpiedoso”²⁰⁹, era tomado por caricatura) e sua pintura de costumes, Béraud mostrou que estava menos preocupado com as tendências pictóricas da época do que em transmitir a “atmosfera” de seus tempos.

“Esse pintor merece que nós o redescubramos”²¹⁰, diz O. Delcroix, ao perceber-se diante de uma iconografia rica, embora ainda desconhecida do grande público (em tempos recentes). A redescoberta de Béraud (na exposição de 1999), um pintor “esquecido”²¹¹ da *Belle époque*, contribui por valorizar sua imagem como a de um “artista completo”, chamado por vezes de *petit maître*²¹², e, precisamente, em função de características que, em seu tempo, foram empregadas para efeito contrário, isto é, para diminuí-lo (ilustrador, caricaturista, etc). Nicole Castais, colaboradora do *Catalogue Raisonné* de J. Béraud, refuta definitivamente, após sete anos de pesquisas dedicadas ao artista, ela diz, a “etiqueta” de *petit maître* para um pintor que se mostrou um “testemunha precioso de seu tempo” e cujo trabalho se aproxima de uma “reportagem fotográfica”²¹³.

²⁰⁸ “Les Expositions”. *La Gazette*, n. 45. Paris, Dec. 1999.

²⁰⁹ “La Seine et Paris magnifiés par Turner et Béraud”. *Le Parisien*. Paris, 1999.

²¹⁰ “Jean Béraud, reporter-peintre de la Belle Époque”. *Le Figaro*. Paris, 1999.

²¹¹ “L’Oublié de la Belle époque”. *L’Evenement du Jeudi*. Paris, 1999.

²¹² CAT. EXP. *Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. 1936 – Jan. 1937.

²¹³ “Jean Béraud, reporter-peintre de la Belle Époque”. *Le Figaro*. Paris, 1999.

Figura 50 - Catálogo expositivo. “*Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne*”. Museu Carnavalet, 1936.

Figura 51 - Catálogo expositivo. “*Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*”, Museu Carnavalet, 1999.

4. OS BULEVARES NO PINCEL DE JEAN BÉRAUD

A despeito dos múltiplos aspectos sublinhados na produção de Béraud, há um recorte particular de sua obra que não foi destacado pela crítica, sobretudo a do século XIX. Seja pela distância histórica que, naturalmente, faltava à crítica contemporânea (e da qual agora se dispõe), seja porque boa parte das telas não foram vistas, salta aos olhos que um tema específico desta obra, que desperta interesse pela sua riqueza, pela sua beleza e pela sugestão de um conteúdo “oculto”, tenha permanecido inobservado. São as representações dos *Boulevards*.

Se a vida moderna é o núcleo da pesquisa plástica de Béraud - os Cafés, os Teatros, a moda e as vitrines, os Bailes e outros eventos sociais - é possível notar, contudo, que as obras que retratam precisamente os *Boulevards* (e não um recinto dele), consideradas como “obras secundárias”²¹⁴ por certos manuais, são as menos avaliadas em sua fortuna crítica.

Ocorre que grande parte destas representações (os bulevares), diferentemente de outras obras (os retratos, por exemplo), não foi levada às exposições oficiais - são obras que não se submeteram (ou o fizeram muito raramente) ao crivo da crítica. Em uma análise de ordem quantitativa, verificou-se que das quase quinhentas telas que compõem a produção de J. Béraud, aproximadamente setenta representam o grupo dos quadros dedicados ao tema específico dos *Boulevards*. Destes, apenas vinte e um (trinta por cento) figuram em acervos de museus, estando os demais em coleções particulares, do que se pode concluir que o artista não ousava enviá-las aos Salões - dadas suas características, que as distanciavam dos critérios então aceitos pela Academia - mas pintava-as sob encomenda²¹⁵ e isso pode explicar (em partes) a razão pela qual a crítica da época pouco se ocupou delas.

Das quase setenta representações de *Boulevards*, somente oito (aproximadamente dez por cento), foram expostas em Salões oficiais e receberam alguma crítica; do restante, metade apareceu em exposições menores (e após a morte do artista), gerando uma crítica superficial; outra metade nunca foi exposta. Como resultado, a bibliografia acerca dessas representações é quase nula (uma vez que cerca de oitenta e cinco por cento delas jamais foi avaliado), resultando em uma lacuna significativa na fortuna crítica do artista²¹⁶. Chama a atenção que

²¹⁴ *Dictionnaire Biographique des Artistes Contemporains* (1910-1930), Tomo 1. 1930, p. 15.

²¹⁵ Cf. OFFENSTADT, 1999.

²¹⁶ É só pelas décadas de 1960 e 1970 que essas obras vão despertar um maior interesse do público e da crítica, quando os artistas do século XIX que não se enquadravam exatamente na linguagem impressionista – marco

ela se mostre tão escassa no que se refere às representações dos bulevares, quando é tão abundante em obras de outras naturezas (retratos ou ambientes internos). Isso implica em uma limitação, em uma compreensão parcial do real valor histórico desses quadros, “testemunhos” tão exaltados pela própria crítica²¹⁷, que compromete a interpretação da obra como um todo e, por isso, merece ser examinada.

Para isso, elegeu-se, como uma amostra das representações de *Boulevards*, quatro telas que, produzidas no último quartil do século XIX e mantidas pelo acervo do Museu Carnavalet, em Paris, apresentam conteúdos muito similares, entre si e com as outras dezenas de representações de *Boulevards*. São elas:

Boulevard Poissonnière sous la pluie; Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés; Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville e; Les Boulevards le soir, devant le Café “Le Napolitain” (Fig. 1 a 4).

Juntas, as quatro telas somam vinte e três aparições (em onze diferentes exposições), entre as décadas de 1930 e 1990 (conforme detalhado na tabela 1), sendo três delas exposições individuais e/ou retrospectivas. Em vida, com exceção da exposição de 1933²¹⁸, o artista não as viu expostas.

Tabela 1

Exposições	Local e data
<i>Le Décor de la vie sous la III Republic de 1870 a 1900</i>	Paris - Palais du Louvre, pavillon Marsan (1933)
<i>Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne</i>	Paris - M. Carnavalet (1936-1937)
<i>Scènes et figures parisiennes</i>	Paris - Galerie Charpentier (1943)
<i>Centenaire du Crédit Foncier</i>	Paris - Crédit Foncier (1952)
<i>La peinture comme l'aimaient nos grands-pères</i>	Courbevoit (FR) - Musée Roybet-Fould (1967-1968)
<i>Marcel Proust en son temps</i>	Paris - Musée Jacquemart-André (1971)
<i>180. Salon de Montrouge. Peintres de la Belle Époque</i>	Montrouge (FR) - Salle des fêtes (1973)
<i>Le Salon 1974 (Société des Artistes français)</i>	Paris - Grand Palais (1974)
<i>Jean Béraud</i>	(Itinerante) / França (1978-1980)
<i>Les grands boulevards</i>	Paris - M. Carnavalet (1985)
<i>Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque</i>	Paris - M. Carnavalet (1999)

(Fonte: OFFENSTADT, Patrick. *Jean Béraud. The Belle Époque: A dream of times gone by - Catalogue Raisonné*. Paris: Wildenstein Institute, 1999).

deste século – são revisitados e revalorizados pelas gerações posteriores. THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture “pompière”?* Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

²¹⁷ *Français d'abord!* (nr. 306). “*Les Instantanés 1900 de Jean Béraud*”. Paris, oct. 1999.

²¹⁸ “*Le Décor de la vie sous la III Republic de 1870 a 1900*”, Paris, Palais du Louvre.

Das que foram examinadas pela crítica, pouco se falou: “elegante”, “divertido”, “mundano”²¹⁹, “banal” ou “anedotas sem interesse”²²⁰, são alguns dos adjetivos empregados, que mais simplificaram do que avaliaram as parcas representações de *Boulevards*, expostas por Béraud nos Salões ocorridos entre 1877 e 1904. Inseridas na mesma categoria das demais, elas recebem a marca tradicional (*Belle Époque*) e são rotuladas como obras que falam da vida parisiense *tout court*, incorrendo no risco de se perder de vista toda a reflexão e profundidade que suas entrelinhas oferecem.

Jacques Thuillier, em uma observação pertinente para esse momento da análise, afirma que, na história da arte, as palavras não são inocentes e que enquadrar uma obra no termo clássico, romântico, gótico ou barroco visa, de um modo ou de outro, “preparar o olhar”. O autor ressalta, com isso, que “a etiqueta posta pelo historiador modifica não somente a classificação, mas a percepção” de toda uma produção artística²²¹. No caso de Béraud, diante do que já foi exposto, é plausível pensar que a marca de “o pintor da *Belle Époque*”, reforçada por vários anos, tenha privado a obra do artista de outros significados, menos óbvios e talvez mais interessantes.

Richard Thomson, catedrático da Universidade de Edimburgo e especialista nas artes da III República Francesa, chama atenção para isso. Em sua avaliação da retrospectiva de 1999, ele atenta para o fato de que, com essa exposição (seis décadas após a morte do artista), foi trazida à tona “uma complexidade agora visível”, pondo em pauta questões que precisam ser revisitadas (“uma tarefa futura”). O professor enfatiza que o artista fez mais do que registrar a *Belle Époque* em sua alegria tranquila; para além disso, ele teria interpretado uma época e com as novas ferramentas (disponibilizadas, entende-se, pela exposição - que reuniu cinquenta e sete obras - e pela recente publicação do *Catalogue Raisonné*), este olhar poderá ser expandido²²².

As observações de R. Thomson convergem com a convicção deste estudo, de que seguir lendo as obras de J. Béraud como simples retratação de uma época próspera, ignorando o conteúdo crítico que ali reside, é limitar-se a (apenas) uma das possibilidades que as telas oferecem. É preciso, no entanto, para compensar a lacuna identificada, situar as obras no contexto histórico e cultural de que participaram e, a partir da leitura iconográfica das outras

²¹⁹ *La Nation*. “Le Salon de 1899. À la Société des Beaux-Arts”. Paris: p. 2, 2 mai 1899.

²²⁰ *Le Gaulois*. “Le Salon du Gaulois”. Paris, p. 2, 25 juin 1878.

²²¹ THUILLIER, 1984, p. 32 et seq.

²²² THOMSON, R. *Jean Béraud the Catalogue Raisonné. The Burlington Magazine*.

University of Edinburgh. Disponível em: <www.jeanberaud.net> em francês. Acesso em: 29.09.2015.

(já discutidas pela crítica), avançar para um viés mais crítico acerca dessas representações que se mostram menos exploradas.

4.1 Uma Poética do efêmero

Argan defende que a cidade “não é apenas [...] um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma”²²³. Essa noção parece traduzir o sentimento que Béraud tinha pela Paris modernizada; as representações incansáveis que o pintor fazia de sua cidade denotam a consciência de se estar diante de um grande monumento, vivo, cujas nuances mereciam ser retratadas. Mas Béraud parece ter retratado um pouco mais do que previa. Em sua fortuna crítica é recorrente a menção de um “algo especial”, que se insinua nas telas, sem ser exatamente decifrado. “Analista espiritual”, um “intérprete de seu tempo”²²⁴, o “mais espiritual dos homens”²²⁵, um “filósofo” que faz meditar²²⁶, esses e muitos outros adjetivos que se usou para descrever o artista, indicam que um conteúdo mais sensível do que a pura materialidade da *Belle Époque* foi capturado pelo pintor e percebido pela crítica, que em 1884 observou:

*Beaucoup de toiles manquent de ce quelque chose d'essentiel, que trop d'artistes paraissent ne pas suffisamment comprendre ou saisir; ce quelque chose c'est une idée, une note quelconque qui fait penser ou rêver, qui excite notre sensibilité, qui parle à l'âme ou qui émeut le cœur. C'est-ce que Jean Béraud a parfaitement compris [...]. Ces toiles donnent à réfléchir, la facture est celle d'un maître; et il s'en émane ce sentiment vrai de réalité qui rappelle à plus d'un spectateur un quart d'heure quelconque de son passé.*²²⁷

²²³ ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 73.

²²⁴ *Le Figaro*. “Aujourd’hui, à Carnavalet, s’ouvre une exposition des oeuvres de Jean Béraud”. Paris: p. 2, 6 nov. 1936. (ver texto completo na p. 88)

²²⁵ *Le Figaro*. “La Cour aux lilas et l’atelier des roses”. Paris: no. 131, 11 mai 1903.

²²⁶ *L’Eclair*. “Opinions. La Poussée”, Paris: p. 1, 3 mai 1896.

²²⁷ (“Falta em muitas telas algo de essencial, que muitos artistas parecem não ter compreendido ou experimentado o suficiente, esse algo é uma ideia, uma nota qualquer que faz pensar ou sonhar, que excita nossa sensibilidade, que fala à alma e comove o coração. Eis o que Jean Béraud compreendeu perfeitamente [...]. Essas telas dão a refletir, a fatura é de um mestre; e dela emana esse sentimento verdadeiro de realidade que faz lembrar a mais de um espectador quinze minutos qualquer de seu passado”). *Le Journal des Arts*. “Le Salon de Bruxelles”. Paris: p. 3, 17 oct. 1884.

Um século mais tarde, no catálogo expositivo da retrospectiva de 1999, destacou-se que "a descrição de suas pinturas [...] que a princípio pode parecer bem frívola, do mundo das aparências, se apoiam na verdade em análises racionais [*raisonnée*] de todas as facetas da sociedade de seu tempo"²²⁸.

A “relação filosófica”²²⁹ ou analítica do artista para com as pinturas se fez notar mais de uma vez e em momentos diferentes. Para além dos monumentos, da arquitetura e das pessoas, ele logrou imprimir nas telas uma certa atmosfera, cujos meandros, entretanto, (apenas sondados) não se soube precisar. “Uma ideia, uma nota”, “espírito”, “alma”, as “facetas” de uma sociedade. São vagos os termos empregados pela crítica, que raramente se referia aos *Boulevards* de Jean Béraud, mas já captava a presença de um conteúdo sensível (um “algo mais”) nesses quadros que, para lembrar um conceito de Adorno²³⁰, pareciam aguardar sua interpretação; o que raramente se encontra, entretanto, é uma abordagem sobre as razões, propriamente ditas, das impressões deixadas pelas obras.

Para avançar na compreensão delas, é preciso perguntar o que é “espiritual” em J. Béraud, de que “facetas” ele trata. A questão do espiritual ou do enigmático nas obras de arte é abordada por alguns autores. T. Adorno considera espírito “aquilo mediante o qual as obras de arte, ao tornarem-se aparição, são mais do que são”; o “elemento da vida da arte [que] está vinculado ao seu conteúdo de verdade”²³¹. Também Panofsky se refere a um conteúdo de verdade; ele afirma que, sendo as obras de arte objetos de uma “experiência interior”, é possível encontrar, por trás de sua mensagem inicial, isto é, para além de suas formas visíveis e identificáveis (o assunto, os gestos, os objetos), o seu “significado intrínseco”; o “conteúdo” da obra²³² (e embora ele tenha se referido a um período e estética distintos dos de Béraud, o seu método não está restrito a ele e parece útil ao estudo das obras examinadas). Observadas suas premissas, o exame da fortuna crítica pode ser enriquecido, se feito em conjunto com uma investigação acerca das tendências gerais (políticas, sociais, filosóficas, religiosas) do ambiente em que a obra surge²³³.

²²⁸ CAT. EXP. *Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Sep. 1999 – Jan., 2000.

²²⁹ “*L’Impressionisme au Salon*”. *L’Artiste*. Paris: t. CVI v. II, p. 36, 1877.

²³⁰ O filósofo afirma que “na instância suprema, as obras são enigmáticas, não segundo sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade [...]”. Assim, ele observa, “as obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam sua interpretação. Se nelas nada houvesse para interpretar e apenas ali estivessem, se apagaria a linha de demarcação da arte. Em última análise, mesmo os tapetes e ornamentos, tudo o que não é figurativo, esperam impientemente a [sua] decifração”. ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 198.

²³¹ *Ibid*, pp. 137-140

²³² PANOFSKY, E. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 40 et seq.

²³³ Panofsky fala dos “registros que nos chegam sob a forma de obras de arte”, passíveis de “decodificação e interpretação”, alertando que, para que a apreciação de uma obra de arte, enquanto objeto histórico, extrapole o

No que diz respeito a Béraud, encontrou-se à disposição bibliografia suficiente abordando questões (“sintomas”²³⁴) de sua época. Mas, para adentrar o viés interpretativo das obras, é necessário voltar-se, antes, para as questões iconográficas, pontuando-se brevemente as principais observações que se pode desenvolver num primeiro momento.

A iconografia de Béraud contempla aquilo que o artista via. Seus bulevares (“bem proustianos”²³⁵) são apresentados como o coração da vida na capital, o lugar onde era preciso ser visto para ser um verdadeiro parisiense, o lugar de *flânerie* por excelência. A frequência assídua desses espaços garantia a atualização sobre a moda e permitia observar os costumes das classes mais abastadas²³⁶. Em *Les Boulevards le soir, devant le Café Le Napolitain* (Fig. 1) – que se reapresenta abaixo, está retratado o *Café Le Napolitain*, um dos espaços consagrados na *Belle Époque*, pelos escritores, jornalistas e atores que o frequentaram²³⁷. Em frente ao Café, Béraud põe em cena a aglomeração das pessoas, o clima de passeio e também a interação social que o espaço e seus arredores permitiam. No canto esquerdo da tela, a imagem do trabalhador está representada pela figura masculina que traz sob o braço um afiche e caminha em direção à coluna destacada no centro da tela. Com a multiplicação de eventos em Paris (teatro, circos, dança), havia uma demanda por grande volume desses cartazes publicitários que, afixados nas chamadas Colunas Morris, faziam delas o “porta-voz” da cidade-espetáculo. A princípio, as colunas “morescas”, que aparecem em 1839, cumpriam duplo papel: o de suporte para os cartazes (externamente) e o de mictórios (internamente), mas sob o governo de Napoleão III, grande número dessas colunas “urinatórias” foram demolidas pela reforma urbana e, mediante protestos, um novo concurso é lançado com vistas a desenvolver um modelo alternativo para aqueles suportes. Maison Morris é a ganhadora e fará com que centenas de colunas sejam instaladas na cidade, com a condição de que a

subjetivismo e atinja uma esfera mais objetiva (reservados os limites desse valor para a experiência estética), há que examinar as circunstâncias em que uma obra foi produzida ou afetada (“familiarizar com as atitudes religiosas, sociais e filosóficas [...] de modo a corrigir sua própria apreciação subjetiva do conteúdo [...]). É a partir deste suporte mútuo, entre obra e corpo teórico, que um humanista ou um historiador deve empenhar-se em “recriar mentalmente” as criações, para constituir seu material por meio do que o autor chama de “recriação estética intuitiva”. A condução desta “recriação estética” em conjunto com uma “pesquisa arqueológica”, constitui, para Panofsky, um processo metodológico fundamental na interpretação das obras de arte. PANOFSKY, 2007, p. 28 et seq.

²³⁴ Ibid., p. 63

²³⁵ *A la Recherche de Jean Béraud*. Paris, 1999.

²³⁶ Clark fala em um “fenômeno” dos anos 1870, muito notado na época, que era o excesso de burguesia nos espaços de Haussmann disputando uma identidade (ela abrangia balconistas e caixeiros, a prole dos bancos e das burocracias, etc); era uma nova população que se apossava de Paris com sua “aspiração ao prazer”, nas ruas, praças, espetáculos ou à beira do rio, nas tardes de domingo, travando uma “batalha” comum à época pelo direito à “identidade burguesa”. Cf. CLARK, 2004, p. 217-220.

²³⁷ CAT. EXP. *Jean Béraud. Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Nov. – Déc., 1978.

publicidade seja exclusividade sua, pelos próximos quinze anos²³⁸. É assim que elas se tornam um símbolo da capital francesa. Junto de árvores, fontes e luminárias, espalhadas por Paris, elas complementavam a estetização da cidade e estão presentes em inúmeras telas de Béraud.

Figura 1 - Jean Béraud. *Les Boulevards le soir, devant le Café Le Napolitain*, s/d. Óleo sobre tela, 32 x 40 cm. Musée Carnavalet, Paris,

Nas ruas arborizadas (haussmannizadas) de Béraud, nota-se, ainda, a presença da alta costura pela personagem que ocupa o centro do quadro. Com ares aristocráticos, confortavelmente acomodada em seu transporte privado, ela ganha de Béraud um colorido a parte, destacando-se da massa e chamando para si os olhos do observador. Sua atitude, contudo, não indica nada além do trivial. E esse contraste é curioso na fatura do artista, por que expressa uma ideia de valorização das coisas simples e distanciamento do velho ideal acadêmico de exaltar figuras e situações históricas, míticas ou religiosas; indica um direcionamento que se guiava menos pela academia do que por uma vontade de realismo. É

²³⁸ CASSELE, 2003.

possível notar os recursos ligeiramente impressionistas, de que o artista se utiliza na construção do atmosférico, por exemplo, ao fundo da tela. A aglomeração, onde Béraud apenas sugere as fisionomias, que não recebem traços definidos e mesmo a iluminação da fachada, no canto direito do quadro, bem como a folhagem da árvore central, são construídos de um modo que flerta com esta técnica. Também o emprego de recortes súbitos, ao modo de Degas (note-se o cocheiro, “cortado” ao meio, no canto esquerdo da tela), que o fazia por influência da emergente técnica fotográfica²³⁹ chama atenção do observador.

Em *Boulevard Poissonnière sous la pluie* (Fig. 2 – reapresentada abaixo), as mesmas pinceladas sugestivas aparecem no segundo plano, onde os veículos vão se convertendo em manchas, que se mesclam à neblina, assim como fazem os edifícios (ao lado direito), mostrando que o artista recorria ao impressionismo para resolver o problema da luminosidade e do atmosférico. A escolha do tema (o cotidiano) distancia Béraud da academia, mas a técnica se divide, ao alternar este tratamento com a tradicional perspectiva e os traços mais definidos que aparecem no primeiro plano.

Figura 2 - Jean Béraud. *Boulevard Poissonnière sous la pluie*, c. 1880. Óleo sobre tela, 24x35 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

²³⁹ É aproveitando aquilo que seria, a princípio, defeitos do registro fotográfico: “composições descentralizadas”, “contornos sintéticos”, “cortes ousados” e “angulações oblíquas”, que Degas encontrava em seus experimentos uma nova linguagem estética (um “novo léxico”) para a arte pictórica. FABRIS, 1991, pp. 196-197.

Aqui também se narra a efervescência dos bulevares, mas a ênfase, neste quadro, parece recair ligeiramente na experiência da classe trabalhadora: condutores de fiacre, varredores de rua, profissionais da moda (a figura feminina no primeiro plano) e o transporte público, que aqui divide espaço com o privado compõem a cena (note-se no canto direito do quadro, à altura da primeira coluna Morris, a presença de passageiros com guarda-chuvas, no topo do veículo e a tração animal, que é reforçada por ao menos três cavalos).

A descrição de Béraud se caracteriza por uma circulação tão densa, vertiginosa, de pedestres e veículos em grande movimento, que pode-se quase ouvir o ruído da grande cidade: vozes, chuva, as charretes e o casco dos cavalos batendo sobre o chão. A imagem passa ainda uma noção de experiência massificada, onde as figuras apresentam vestimentas padronizadas e movimentos apressados, de quem não se distingue socialmente, nem é dono de seu tempo. Nenhum desses personagens, em particular, ganha o protagonismo: é a experiência citadina, como um todo, que se destaca.

Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés (Fig. 3 - rerepresentada abaixo), posiciona em meio à massa de cidadãos masculinos a figura feminina. Ela parece encarar o observador (o pintor), como se o próprio artista tivesse sido flagrado no interior de seu fiacre.

Figura 3 - Jean Béraud. *Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés*, c. 1886. Óleo sobre tela, 45,5 x 55 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

Aqui pode-se ver a posição privilegiada que o pintor escolhia nas esquinas de seus bulevares, ficando bem próximo às multidões, para capturar a excitação das ruas - e aqui com especial interesse nas saídas de Teatro (também capitais para os que estavam atentos à moda e ao refinamento, além de inspiração para as conversas de antes ou após os espetáculos), indicando a arte dramática como um dos lazeres favoritos do parisiense. Os costumes das atrizes eram observados e reproduzidos pela parisiense que queria (podia) acompanhar a moda. Nesse sentido, é possível entender o apelo do afiche que, por colocar em destaque o nome dos artistas e dos espetáculos, tornava-se, ele mesmo, uma agradável distração para os passeadores dos bulevares ou os consumidores da moda e da arte.

A posição da coluna Morris não é irrelevante – esse comunicador ganha ares de monumento, com um colorido que irradia sobre a tela de fundo pastel, fazendo quase uma analogia com o contraste que reside entre o prazer do entretenimento e as cores pálidas da rotina. Os anúncios dos afiches tinham duração limitada (pois que um espetáculo dava rapidamente lugar a outro) e registrando-os em suas telas, Béraud parece movido por um desejo de fixar no tempo o que era tão passageiro. Nesta composição a técnica também é ousada; as pinceladas são mais manchadas, há cenas "inacabadas", como a metade inferior no lado esquerdo do quadro, como os afiches e mesmo as figuras humanas que o circundam, além do emprego de recortes súbitos na tela que aqui se repetem (nas duas extremidades).

Em *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville* (Fig. 4 – reapresentada abaixo), é novamente a saída do teatro que ganha destaque. Dessa vez o artista elege o famoso Boulevard des Capucines, um dos pontos mais em voga entre a sociedade parisiense no século XIX, cujo entorno abrigava lojas refinadas, cafés e restaurantes da moda. Seus figurantes exibem acessórios; todos portam chapéu e bolsa de mão, mostrando que Béraud estava atento às tendências. Mas é de se notar, novamente, a atenção dispensada à pluralidade das classes sociais que compunham a “cena” dos bulevares. Se se pode identificar, em um primeiro olhar, a presença da alta costura e da burguesia (note-se a figura feminina destacada ao lado esquerdo), também marca presença a imagem da mulher trabalhadora, que o artista comunica pela imagem da costureira (sinônimo de trabalho feminino, desde o século XVIII²⁴⁰), acompanhada de sua cesta de trabalho, se deslocando pela cidade entre um cliente e outro (cf. Nota 63).

²⁴⁰ SCOTT, Joan. *La mujer trabajadora en el siglo XIX*. Disponível em: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimpistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf> em espanhol. Acesso em: 02/11/2016.

Figura 4 - Jean Béraud. *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville*, 1889. Óleo sobre painel, 35 x 51 cm. Musée Carnavalet, Paris, França.

O convívio de diferentes classes sociais oferecia ao artista um repertório rico de personagens e situações que ele não desperdiçava. A multidão bem mesclada que deambulava pelos bulevares entre a *place de la Bastille* e a *place de la Madeleine*, em busca de entretenimento ou de trabalho, multiplicava os gestos e atitudes pitorescas, com os quais Béraud registrava o clima da *Belle Époque*: pela saudação do militar, pela burguesa e seu monóculo (ícone de elegância)²⁴¹, pelos que aguardam em seu próprio veículo, à porta do teatro, em contraste com os que utilizam o transporte público, pelo leitor (um *flâneur*) bastante absorto em seu jornal e o olhar apreensivo dos transeuntes que atravessam a rua, receosos com o tráfego.

Das quatro telas, é *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville* (Fig. 4) que revela melhor a formação acadêmica do artista, embora aqui também ele se utilize da técnica impressionista como solução pictórica no tratamento do ônibus em movimento, por exemplo (à esquerda no segundo plano) que difere do veículo particular no primeiro plano (à direita); o céu, a luz, a neblina, além da pequena aglomeração do segundo plano recebem o

²⁴¹ Cf. LÉRIBAUT, 2014.

mesmo tratamento. De todo modo, nas quatro obras o artista, que fez uso de óleo sobre tela e sobre madeira, mas também *gouaches* e cartão, deu mostras de não estar comprometido a uma única linguagem de pintura. É de se notar em todas as telas o (já sublinhado) hibridismo de recursos acadêmicos e impressionistas no pincel de Béraud, onde a perspectiva, a verossimilhança e o figurativismo acadêmicos, conviviam com a paleta de cores impressionista, o efeito atmosférico, inacabado e sugestivo. Prestigiando ora uma escola, ora outra, o pintor se permitiu a combinação de diferentes soluções plásticas conforme as necessidades que surgiam. No que se refere ao tema, ao contrário, ele não hesita: o assunto se resume à realidade cotidiana e ao trivial.

Para se compreender em que medida a realidade social do pintor foi transcrita para as telas, a análise deve avançar. Em um primeiro olhar, as imagens intrigam pela abordagem global e a ausência de um protagonista ou situação específicos; o enfoque das representações é sempre panorâmico, indicando um olhar etéreo jogado sobre a paisagem, que não enfatiza nada em particular, mas o fenômeno geral. Esta percepção remete à indagação pelo sujeito (o protagonista) das telas, que, de fato, não é prontamente respondida, no entanto, pode-se observar que, embora as imagens não revelem à primeira vista um sujeito óbvio, elas comunicam alguns elementos importantes (recorrentes) da Paris de Béraud. De modo geral, é possível assumir que, com a *haussmanização* e os novos espaços abertos, o artista se mostrava atento não só à cidade, mas também aos novos ritmos que ela impunha aos seus habitantes e, assim, à nova sociedade que ela fundava. Nesse sentido, é possível notar que em cada um dos elementos apresentados na narrativa dos quatro *Boulevards* se identifica um fenômeno correspondente, que marcou a experiência da época: os transeuntes e os veículos indicam o tráfego e a velocidade que invadiram a vida moderna; a presença de mulheres e dos trabalhadores, indicam não só a figura feminina nas ruas e no trabalho, mas também os diferentes extratos sociais em convívio; a *flânerie*, a moda, as vitrines e o comércio em geral, que habitava os bulevares, indicam a incipiente cultura do consumo; a imagem do teatro e das Colunas Morris, indicam não apenas o lazer e os espetáculos, mas a cultura de massa que ganhava espaço crescente na segunda metade do século; as bancas de jornais e os próprios afiches, indicam a presença da imprensa e o advento da informação; os cafés e restaurantes ilustram a socialização; a iluminação elétrica, a tecnologia e seus desdobramentos para a vida diária. Com sua ênfase sobre a vida urbana e o pulsar da metrópole, Béraud evocava, um a um, os fenômenos que afetavam a experiência diária no final do século XIX.

R. Herbert observou que as diversas maneiras de interpretar a cidade moderna no final do século giravam em torno de um eixo comum; além de terem se afastado da história, cada

artista escolhia um “elemento central da cidade alterada” para expressar o grande fenômeno do século: “a mobilidade trazida pela revolução industrial”²⁴². Esse movimento se representa de inúmeras maneiras nos diferentes artistas: em Degas pelas bailarinas, em Monet pelo passar das horas, capturado em seus quadros atmosféricos, em Béraud pelo tráfego, de pedestres e de veículos, e pela vida frenética que brotava nas ruas, sendo o bulevar (com seu “*va-et-vient*”²⁴³, suas “coisas fugitivas e curiosas”²⁴⁴) o elemento central escolhido pelo artista para manifestar suas impressões. Como nas janelas de Caillebotte e as vistas de Monet (ver Fig. 7 e 39), seus bulevares denunciavam, além da mobilidade, o sentimento moderno de que a vida passava a acontecer “lá fora”²⁴⁵. Com o lazer e o entretenimento tomando um lugar cada vez maior no cotidiano, podia-se notar, como fenômeno colateral daquele fim de século, um distanciamento da “família tradicional” e da “vida doméstica”, que já não ocupavam o mesmo lugar de antes. Porque “elevaram a vida pública sobre a privada”²⁴⁶, os parisienses valorizavam mais as ruas do que sua própria habitação.

*[...] requiring no domicile except a bedroom for seven hours in the twenty-four [...] passing the remainder of each day and night as nomadic cosmopolites: going to a café to breakfast, to a restaurant to dine, an estaminet to smoke, a national library to study [...], an open church to pray, a free lecture room to be instructed, a thronged garden to promenade, a theatre to be amused, a museum for science, a royal gallery for art, a municipal ball, literary soirée, or suburban rendezvous, for society.*²⁴⁷

²⁴² HERBERT, 1988, p. 28 et seq

²⁴³ “Jean Béraud. *Le Vertige*”, Paris-Salon, Paris: vol. I, p. 31, 1882.

²⁴⁴ É o mesmo Fourcaud, que desvalorizou, em 1878, as “anedotas sem interesse” do artista, quem elogia o “analista fiel do mundo parisiense”: “(...) que coisas fugitivas e curiosas teremos a felicidade de descobrir um dia nos quadros desse artista que tocou a todos os ambiente e do qual, muitas vezes, as obras equivalem a documentos. Ele deveria publicar em série tudo que tem relação com os costumes. Seria uma coleção de interesse incomum”. *Le Gaulois*. “*Les Salons de 1911. Société nationale des beaux-arts*”, Paris: p. 3-4, 15 abril 1911.

²⁴⁵ HERBERT, op. cit., p.19-28.

²⁴⁶ Ibid, p. 59

²⁴⁷ (“[...] não demandava[m] domicílio exceto um quarto por sete horas das vinte e quatro [...] passando o restante de cada dia e noite como cosmopolitas nômades: indo a um café de manhã, um restaurante para jantar, um bistrô para fumar, uma biblioteca nacional para estudar [...], uma igreja para rezar, uma cabine de leitura gratuita para se instruir, um jardim para passear, um teatro para se divertir, um museu para ciência, uma galeria real de arte, um baile municipal, noite literária ou ponto de encontro suburbano para sociabilizar”). TUCKERMAN, *Apud* HERBERT, 1988, p. 60.

O mundo moderno estimula o “movimento febril da existência”²⁴⁸. As pessoas queriam “viver de pressa, absorver mais prazeres, assumir mais obrigações ou sentir o maior número de emoções possíveis no espaço de tempo mais curto [...]”²⁴⁹. A circulação (de objetos e mercadorias, mas sobretudo de pessoas) forjava um “espírito de mobilidade” que moldava a sociedade no final do século e o modo dos artistas captarem essa nova configuração social era decompondo o movimento em fragmentos que pudessem ser fixados nas telas²⁵⁰.

A observação das quatro telas de Béraud traz de imediato esses “fragmentos”, cercados de excitação, de curiosidade e de *flânerie*. A “embriaguez religiosa das grandes cidades”²⁵¹, é inegável, foi o problema de que Béraud se ocupou. Mas a representação desses espaços oferece, ainda, uma inquietação particular, pois, se nas ruas de Béraud aparecem toda a energia e vitalidade de uma época, por trás disso parece haver uma sensação de estranhamento e confusão.

A esse respeito, interessa voltar à análise de *Les Boulevards devant le Théâtre des Variétés* (Fig. 3). Nele pode-se ver que a própria disposição do quadro parece expressar o sentimento do individual que se perde no “genérico” - o sem rosto, o não identificado, o que se esvanece na multidão e no movimento. A figura feminina posta em plano central sugere que tudo ao seu redor é nebuloso, é estranho, instável; as fisionomias vão se perdendo num movimento espiralar, que vai do centro para o periférico, simbolizando a vertigem do numeroso e do impermanente. É um cenário que se dissipa, pois que os “atores” da cena são permanentemente substituídos por outros, a cada instante. A expressão desta figura (central) transmite desorientação; ela parece oprimida pela aceleração da vida moderna e pela multidão que enche as avenidas. Ela poderia ser a protagonista, mas o que ela comunica parece mais importante. Evocando o contraste entre o mundo subjetivo (mundo interno) e o seu entorno (mundo externo), ela deixa transparecer o receio com a velocidade e o estado cambiante da vida moderna e convida o observador a refletir mais cuidadosamente sobre o que o artista se pôs a narrar.

Béraud deu mostras de ser um homem cultivado, de ter uma consciência crítica de seu tempo e dos contrastes que ele guardava. Se o conhecimento das particularidades que marcaram a experiência do indivíduo do *fin de siècle* francês permite a identificação de novos

²⁴⁸ ORTIZ, Renato - Modernidade e espaço. Benjamin em Paris, In: Enciclopédia Latinoamericana de sociocultural e comunicação. Untref Virtual, 2007, p. 22.

²⁴⁹ DE GALLIER, 1912 *Apud* ORTIZ, 2007, p.21.

²⁵⁰ ORTIZ, 2007, p. 21-22.

²⁵¹ BAUDELAIRE, *Apud*, BENJAMIN, 2005, p. 301 [J 34 a, 3].

elementos nas obras, no caso de Béraud, pode-se contar ainda com as cartas deixadas por ele, onde o senso crítico e a sensibilidade, sugeridos pelas composições, são confirmados pelas suas próprias palavras. O artista, que ratifica, por mais de uma vez, o seu apreço pela capital francesa (cf. nota 105), deixa sinais de ter experimentado também um estranhamento com o seu tempo e espaço; de identificar, ao lado do *joie de vivre* parisiense, tão notável em suas telas, também os ares de incerteza que invadiam aquela época²⁵².

Reunidos pela coleção F. Lugt, esses escritos, que puderam ser examinados na *Fondation Custodia* (Paris), constituem um complemento às raras impressões pessoais que se encontrou acerca do artista (como as fornecidas por Paul Leroi, em 1881 e Jean-Louis Vaudoier, em 1936) por revelarem inquietações curiosas do pintor, que permitem entrever as motivações de sua própria poética.

Se suas predileções pela cidade e pelos ares urbanos são explícitas, suas angústias não são menos expressivas. Elas aparecem nas cartas escritas a Constant Coquelin, a quem Béraud escreveu dezenas delas, e com quem teria mantido forte vínculo²⁵³. Em carta não datada, o pintor relata ao amigo a sua condição:

*Cher Coq, comment vas-tu? Je parle de ta santé, car je sais que ton succès est étourdissant. Mois je ne vais pas trop bien, spleen o maladie je suis au noir absolu. J'attends que tu reprennes tes habitudes de 5 heures pour venir me remonter comme une pendule un peu détraquée*²⁵⁴.

Em outra ocasião, em carta que antecede o ano de 1894, ao mesmo amigo, Béraud se mostra disposto a se recuperar de seu estado:

²⁵² Schapiro explica que para a nova geração, os valores que nas décadas de 1860 e 1870 induziram a uma atitude de confiança, força e alegria, se tornavam, por volta de 1885, obstáculos ao conhecimento de si mesmo e à compreensão da própria sociedade. SCHAPIRO, 2002, p. 342.

²⁵³ OFFENSTADT, 1999.

²⁵⁴ (“Caro Coq, como vai você? Eu me refiro à sua saúde, pois sei que teu sucesso é atordoante. Quanto a mim, não me sinto muito bem, melancolia [*spleen*] ou doença eu estou em uma completa escuridão. Eu espero que você retome seus hábitos das 5 horas para vir me remontar como um relógio avariado”). OFFENSTADT, 1999, p. 329 (L 44).

*Cher Coq, je vais suivre tes conseils et reagir contre ma tendance a la tristesse et au dégoût. Mon voyage en Suisse m'a fait du bien, je retravaille: c'est je crois un indice de guérison. Mais j'ai été bien bas depuis ton depart: tu ne peux pas te représenter cet état toi qui est un heureux incurable [...].*²⁵⁵

A natureza introspectiva de Béraud parece somar-se a um descontentamento com a própria sociedade em que estava engendrado. Em uma carta de 1892, para o mesmo Coquelin, ele confirma a impressão de que não foi só um entusiasta de sua época:

*[...] Je sors beaucoup [...] et je dine bien souvent dans des maisons qui me font regretter ma grippe et mes livres. A ton retour, je crois que quelques diners au cabaret avec toi me feront oublier facilement la sottise et la fausseté "de la société"*²⁵⁶.

Em outros momentos, ele mostrou, ainda, interesse pela esfera política:

*[...] Nous nageons en pleine eau trouble, le boulangisme triomphe et nous en verrons de drôles avant peu de temps! Les republicains ont été si bêtes au pouvoir qu'il est impossible de les plaindre[...]*²⁵⁷.

A angústia constatada nos escritos do artista não é desconhecida de Benjamin. Ele fala em uma angústia que rondava o “habitante da cidade”; que consistia em perceber-se, na multidão, o mero “exemplar de um tipo” e relacionava-se à tomada de consciência do “caráter inumano da grande cidade”, mas também à consciência da frivolidade em torno do consumo e

²⁵⁵ (“Caro Coq, vou seguir teus conselhos e reagir contra a minha tendência à tristeza e ao desgosto. Minha viagem à Suíça me fez bem, voltei a trabalhar: isso é, acredito, um indício de cura. Mas eu estive bem mal depois que você partiu: você não pode imaginar esse estado, você que é um feliz incurável”). Ibid, p. 339 (L 105)

²⁵⁶ (“[...] Eu saio muito [...] e com frequência vou a jantares em casas que me dão saudade de minha gripe e de meus livros. Na sua volta, acredito que uns jantares no *cabaret* em sua companhia me farão esquecer facilmente a estupidez e a falsidade da ‘sociedade’ [...]). OFFENSTADT, 1999, p. 337 (L 94)

²⁵⁷ (“[...] nadamos em águas totalmente turvas, o boulangismo triunfa e nós veremos os males disso em pouco tempo! [mas] os republicanos foram tão estúpidos no poder que é impossível de se queixar [...]). Ibid., p. 339 (L 105)

da sensualidade desenfreados que testemunharam os membros da classe burguesa (principalmente) no século XIX. Ele formula o conceito de “fantasmagoria” para se referir ao modo como o indivíduo de então se relacionava com os bens culturais (suas promessas e ilusões) e pontua que a angústia, precisamente, era um de seus traços mais “aterradores”²⁵⁸.

Se o entusiasmo pela vida moderna que Béraud transmitia em suas pinturas não parece corresponder à acidez ou melancolia que transmitem essas cartas; elas mostram, entretanto, a abrangência de um olhar lúcido e os indícios de um sentimento cindido. Em outras palavras, se a excitação, de um modo geral, com os tempos de “glória” da *Belle Époque* é um elemento fundamental na obra do artista, por trás dela se vislumbra um sentimento que se mostra ambíguo; ambíguo porque dividido entre o conforto e o desconforto de pertencer à uma sociedade moderna (industrial); dividido entre a confiança no progresso (na inovação sem precedentes de todas as coisas) e a vertigem causada pelas massas e pela velocidade com que se atacava as velhas maneiras e o conforto da tradição.

Há boas razões para uma interpretação dessa natureza. Teóricos importantes que se ocuparam da Modernidade e que, buscando compreender o clima por trás das obras de arte, pensaram o universo artístico da época em um diálogo com os fluxos da vida moderna e as preocupações típicas daquela sociedade, levantaram questões significativas que respaldam essa impressão.

Em seus estudos sobre a III República francesa, R. Thomson observa que as imagens são manifestações de uma “*mentalité*” e, como tais, ajudam a aprofundar a compreensão de “mentalidades históricas”. Ele explica que, trazendo à tona os debates sociais que permeiam sua época, as imagens da III República, “centrais para o funcionamento da sociedade moderna”, articulavam questões que atingiam amplas camadas daquela sociedade e se mostravam “formadoras de opinião”. No caso da França *Fin de Siècle*, especificamente dos anos 1890, os debates que estavam em pauta incluíam o papel da mulher na sociedade, as condições de trabalho, a cidade e o campo, o colonialismo, o antisemitismo e outros. Mas era em torno das massas que se dava um debate recorrente naquele período. As multidões, “frequentemente temidas”, faziam questionar se a sociedade “ordenada” não estaria sob a ameaça dessas massas que emergiam na cidade moderna. Visto como um “corpo único” e autônomo, “imprevisível” e “cambiante”, do qual algo de “incontrolável” poderia surgir subitamente (considerando, naturalmente, o histórico dos motins e barricadas da primeira metade do século), este fenômeno da metrópole moderna - um produto dela, mas também uma

²⁵⁸ BENJAMIN, 2005, pp. 51-63

ameaça para ela - inspirava ao mesmo tempo medo (de “um colapso de ordem social”) e fascinação²⁵⁹, como descreveu Baudelaire em diferentes ocasiões:

Não importa o partido a que se pertença [...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão [...], essa multidão se consome pelas maravilhas, às quais, não obstante, a Terra lhe deve²⁶⁰.

Aquele que desposa a massa conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, ensimesmado como um molusco [...]. Isto que os homens denominam amor é bem pequeno, bem restrito, bem frágil comparado a esta inefável orgia, a esta solta prostituição da alma que se dá inteiramente, poesia e caridade, ao imprevisto que se apresenta, ao desconhecido que passa²⁶¹.

A França dos 1890, um “labirinto de medos e paixões, otimismo e dúvidas”²⁶², dividia-se ainda entre uma fadiga (com o século que terminava) e uma ansiedade geral que conduzia a “mentalidade nacional”²⁶³. A aceleração da vida (que se refletia desde os trajetos, antes realizados na simplicidade dos passos humanos ou do transporte com tração animal que então cedem lugar às ferrovias, aos metrô, às bicicletas e mais tarde aos automóveis), os impactos das tecnologias (uma “invasão da modernidade na vida doméstica”), a “mecanização” da vida, alteravam o estado de espírito e fazia do indivíduo moderno um sujeito confiante e ansioso ao mesmo tempo²⁶⁴.

Observando esse caráter ambíguo que se deixa notar nas obras de arte, Thomson questiona se, em narrativas como as de Pissarro (e seus bulevares) por exemplo, estariam em pauta “celebrações” ou “desconfianças”, acerca das coisas que a cidade moderna trazia²⁶⁵. Assumindo-se que há uma importante ligação entre a estética moderna e as transformações da

²⁵⁹ THOMSON, 2004, p. 14.

²⁶⁰ BAUDELAIRE *Apud* BENJAMIN, 2000, p. 73.

²⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*: Pequenos Poemas em Prosa. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 1991, XII.

²⁶² THOMSON, 2004, p. 225

²⁶³ O autor se refere a uma certa consciência que a nação adquiria, nas diferentes camadas sociais (aristocracia, burguesia, classes médias e pobres), acerca de seu próprio “declínio”: taxa de natalidade decrescente, ondas de ateísmo e comportamento imoderado (relativos a prostituição e álcool). *Ibid.*, p. 5 et. seq.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 22

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 119

percepção do indivíduo, naquela segunda metade do século XIX, é possível que as duas coisas estivessem presentes. E é possível dizer, ainda, que a mesma questão pode ser direcionada às narrativas de Béraud, especialmente após observar-se os conteúdos de suas cartas. É plausível pensar que um mundo que mudava muito rapidamente, onde tudo era flutuante, instável e substituído, causasse inseguranças e provocasse alterações no comportamento e na percepção daqueles indivíduos.

Nesse sentido, os estudos de J. Crary apontam que os anos 1880 e 1890 assistiram a uma importante “crise epistemológica”, que teria sido “fundamental para todo um conjunto de questões sociais, filosóficas e estéticas” daquele tempo²⁶⁶. No novo regime da percepção, o lazer e os estímulos evocavam as ideias de fluxo e dispersão, encontradas no realismo de 1880 (auge da produção de Béraud). Ocorre que na cultura moderna (“disciplinadora e espetacular”), instaurou-se, com os novos estímulos e fontes de informação, novas formas de “experiência sensorial” onde as novas tecnologias (o estereoscópio e o cinema, o teatro e a imprensa) permitiram a elaboração de “novos métodos para administrar e regular a percepção” do indivíduo. Assim como a televisão e o computador hodiernos, os espetáculos de outrora, que davam a “ilusão de escolha e interatividade” não faziam senão determinar o modo como o indivíduo ocuparia seu tempo livre: passivo, isolado, separado da coletividade, mas também desindividualizado. Como resultado formou-se uma sociedade controlada (uma “corporeidade organizada” e “inibida”)²⁶⁷.

Aspectos dessa natureza são levantados pelo autor em duas pinturas: *Na Estufa* (1879), de E. Manet e *Parada de Circo* (1888), de G. Seurat. Na primeira, pelo olhar que transmite a mulher sentada no banco, que denota a um só tempo atenção e distração, um misto de presença e ausência e; na segunda, pelo que o autor chama de um “jogo eterno de atração e ausência” transmitido pelo espetáculo representado na tela (uma cena de teatro), assinalando a sensação de “impalpabilidade e evanescência”. Elas transmitem a mesma mensagem: que, sob o manto dessas coletividades sociais (o teatro, as ruas etc), “isolamento” e “separação” definiam uma multidão dispersa e distraída²⁶⁸.

Fluxo e dispersão são elementos facilmente identificados nos Bulevares de Béraud, bem como em outros pintores da época (Fig. 52); o movimento da coletividade, que se desloca em massa e continuamente, evoca a frivolidade do lazer, a obediência ao consumo (os corpos “controlados”) e, sobretudo, a noção de uma experiência “etérea”. A própria

²⁶⁶ CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 26.

²⁶⁷ Ibid, p. 35

²⁶⁸ Ibid, p. 195

haussmanização, indiretamente retratada pelo artista, teria seu papel na fundação dessa percepção, porque trazia à sensibilidade o clima de um mundo que desmoronava, literalmente; de um mundo evanescente. Essa evanescência era percebida coletivamente, tanto pelas reformas e a nova imagem da cidade quanto pelos novos fluxos que elas permitiam.

Figura 52 - J. F. Rafaëlli - *Boulevard des Italiens* (ca. 1900). Fonte: Getty Images

Essas questões são levadas em consideração pela crítica benjaminiana. Atento aos contornos da experiência moderna, o filósofo assinalou a inexistência (ou raridade) de sua materialidade, distinguindo “Experiência” (*Erfahrung*) de “Vivência” (*Erlebnis*): a primeira se refere à experiência rica da tradição, onde há conhecimento acumulado e transmitido por meio das gerações; a segunda é uma experiência sem conhecimento acumulado; é a experiência pobre da modernidade, do tempo nas metrópoles (acelerado, contraído, vazio); da vida normatizada das massas, em um presente de eterna transição e repetição, que prioriza as vivências superficiais em detrimento da experiência densa. Ele sublinha:

Não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos [...] Ficamos pobres. Abandonamos uma após a outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’²⁶⁹.

Benjamin identifica no vazio da vida citadina (nas infinitas vivências fragmentadas) uma atrofia da experiência verdadeira, que se generaliza (“é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade”²⁷⁰). Esta perda da experiência, isto é, o processo de buscar sempre o novo e desprezar o “velho”, diz o autor, faz do homem um autômato desindividualizado (“galvanizado”), de gestos automáticos e padronizados.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de ideias que se difundiu entre, ou melhor, *sobre* as pessoas [...] é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização [...] ²⁷¹

Para Benjamin, sendo experiência a matéria da tradição, os homens tornaram-se pobres porque já não se ocupam de passar adiante aquilo que os torna humanos. Essa pobreza se mostra irreversível nos tempos modernos, em que o homem está dominado pelo “feitiço” da mercadoria ou pela imagem do novo, em si tão etérea. E ela também se manifesta, nas produções artísticas. Referindo-se aos poemas de Baudelaire, Benjamin afirmou que a lírica

²⁶⁹ BENJAMIN, W. . Experiência e Pobreza. IN: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118.

²⁷⁰ Ibid, p. 116

²⁷¹ Ibid, p. 115

moderna se nutria especificamente disso; desprezada a experiência (*Erfahrung*), eram as vivências (*Erlebnis*) do homem urbano (moderno) que viravam poesia²⁷².

No caso de Béraud, na multidão distraída que anima seus *Boulevards*, é precisamente esta vivência, fragmentada, propiciada pela cidade, que se faz sentir: o tempo acelerado, a busca pelo novo, os gestos padronizados, etc. A ideia de galvanização parece implícita e as figuras centrais (ver Fig. 3 e 4) comunicam a condição paradoxal de um indivíduo que se encontra isolado, em meio a uma multidão fluida (e indiferente). Entre os relatos de artistas e escritores da época, que complementam a descrição dessa experiência, destaca-se o de E. A. Poe (1887 *Apud*, BENJAMIN, 2005, p. 448)²⁷³:

La mayoría de los que pasaban tenían una actitud decidida e de persona ocupada, y no parecían tener otra preocupación que la de irse abriendo camino a través de la muchedumbre. Fruncían el seño y movían los ojos rápidamente; cuando eran empujados violentamente por algunos de los que pasaban al lado no mostraban ningún síntoma de impaciencia, recomponían sus trajes y se apresuraban. Otros [...] tenían unos movimientos inquietos, mostraban la tensión en el rostro, hablaban solos y gesticulaban, como si se sentieran solos por el hecho mismo de la multitud innumerable que los rodeaba [...] y parecían abrumados de confusión.

Em suas *Passagens*, Benjamin mostra que, além de Poe, também Engels, já em 1848 (*Apud* BENJAMIN, 2005, p. 432)²⁷⁴, percebia os efeitos da grande metrópole na capital britânica:

²⁷² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas, I. p. 112

²⁷³ (“A maioria dos que passavam, tinha uma atitude decidida e de pessoa ocupada, e não pareciam ter outra preocupação além de ir abrindo caminho através da multidão. Franziam a testa e moviam os olhos rapidamente; quando eram empurrados violentamente por alguns dos que passavam ao lado não mostravam nenhum sintoma de impaciência, recompunham seus trajes e se apressavam. Outros [...] tinham uns movimentos inquietos, mostravam a tensão no rosto, falavam sozinhos e gesticulavam, como se sentissem sós com a própria multidão enorme [*innumerable*] que os rodeava [...] e pareciam atulhados de confusão”). POE, E. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Tradução C. Baudelaire, *Euvres Complètes*. Vol. 6. Paris: Ed. Calmann Lévy, 1887.

²⁷⁴ (“Uma cidade como Londres, onde se pode passear durante horas sem chegar sequer próximo do fim [...] é algo muito particular. A colossal centralização, o acúmulo de três milhões e meio de pessoas em um ponto, centuplicou sua força [...]. Mas só mais tarde se descobre o sacrifício que custou tudo isso [...] estes londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte de sua humanidade para conseguir todas as maravilhas da civilização. O comércio de rua já tem algo de repelente, contra o qual se revela a natureza humana. Essas centenas de milhares de todas as classes e níveis sociais, que passam uns junto aos outros, não são todos homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse em serem felizes?, e não tentam todos alcançar afinal sua felicidade por um mesmo meio e mesmo caminho? E apesar disso passam correndo uns pelos outros como se

Una ciudad como Londres, donde se puede pasear durante horas sin llegar ni siquiera al principio del final [...] es algo muy particular. La colosal centralización, la acumulación de tres millones y medio de personas en un punto, ha centuplicado su fuerza [...]. Pero solo más tarde se descubre el sacrificio que todo esto há costado [...] estos londinenses tuvieron que sacrificar la melhor parte de su humanidad para hacerse plenamente com todas las maravillas de la civilización. El trafego callejero tiene ya algo repelente, algo contra lo que se rebela la naturaleza humana. Estos cientos de miles de todas las clases y niveles sociales, que pasan unos junto a otros, no son todos hombres, con las mismas cualidades y capacidades, y con el mismo interés por ser felices? Y no intentan todos alcanzar al fin su felicidad por un mismo medio y un mismo camino? Y a pesar de esto pasan corriendo unos juntos a otros como si no tuvieron nada en común, como se no tuvieron nada que hacer juntos, siendo el único acuerdo entre ellos, tácito, el de que cada uno se mantenga en su respectivo lado derecho de la acera, para que las corrientes desatadas de la multitud no se detengan entre sí; y , con todo, nadie se digna mirar al otro aunque sea un instante. [...] y aunque sepamos que este aislamiento del individuo, este estúpido egoísmo, es en todas partes el principio básico de nuestra sociedad actual, éste no aparece tan desvergonzadamente al descubierto, tan consciente de sí, como aquí, en el hervidero de la grand ciudad.

O estranhamento com os novos rumos da sociedade recém-industrializada é uma realidade que se relaciona com a produção artística do século XIX; a percepção de uma “multidão de estranhos” que então formava a cidade e o sentimento contraditório (de solidão e coletividade) que ela propiciava; do ruído e do movimento, que produzia a busca dos prazeres (o “voraz apetite por diversão”), somados à sensação de velocidade e mudança (a “furiosa velocidade do progresso”) é o que marca a psique desse homem e o que move a expressão do Impressionismo ou do Naturalismo. A observação é de Hauser:

[...] é um fato conhecido que nada parece isolar mais do que a estreita proximidade de um excessivo número de pessoas e em parte nenhuma nos sentimos tão solitários e abandonados quanto numa grande multidão de estranhos. Os dois sentimentos básicos que a vida produz em tal ambiente, o sentimento de estar sozinho e ignorado, de uma parte, e a impressão de trânsito ensurdecedor, movimento incessante e variedade constante, de outra,

não tivessem nada em comum, como se não tivessem nada que fazer juntos, sendo o único acordo entre eles, tácito, o de que cada um se mantenha em seu respectivo lado direito da calçada, para que as correntes desatadas da multidão não se detenha entre si; e contudo, ninguém se digna a olhar o outro ainda que seja um instante. [...] e ainda que saibamos que este isolamento do indivíduo, este estúpido egoísmo, é em todo lugar o princípio básico de nossa sociedade atual, este não aparece tão desavergonhadamente às claras, tão consciente de si, como aqui, no enxame da grande cidade”). ENGELS, F. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Leipzig, 1848, pp. 36-37 (grifos do autor).

alimentam a perspectiva impressionista de vida, na qual os estados de espírito mais sutis se combinam com a mais rápida mudança de sensações.²⁷⁵

Poderia-se pensar que as multidões formam o objeto perseguido por Béraud. Mas a literatura mostra que elas representavam apenas uma das dimensões (muito embora preponderante) da experiência vivida pelo artista, em torno da qual forma-se todo um conjunto de questões, de ordem psicológica e comportamental que, como visto, reformulou a estrutura daquela sociedade. Partindo delas (das multidões), Béraud põe em pauta um “mundo fenomenal”. *Boulevard Poissonnière sous la Pluie* (Fig. 2) é especialmente interessante para ilustrar esse mundo. Caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno, é esse mundo (“mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que [todas] as fases anteriores da cultura humana”²⁷⁶) que transformou a experiência e o “bombardeio de impressões”²⁷⁷ que compõem os novos estímulos sensoriais (tráfego, multidão, ruído, painéis, vitrines, cartazes, o transporte rápido, a velocidade e a descontinuidade), é fundamental nas dezenas de *Boulevards* em que o artista tratou cuidadosamente cada um dos elementos observados. É a sensação de uma metrópole “traumática”, presente na virada do século, que está apresentada por Béraud: a ansiedade com os perigos da cidade moderna²⁷⁸ (o tráfego, os bondes, os cavalos); os “nervos superexcitados”²⁷⁹ daqueles que habitam esse espaço, estão sublinhados em diversos momentos de sua iconografia. Nela é possível sentir toda a agitação e o receio dos transeuntes, com o movimento incessante da cidade, como se vê também em *Le Boulevard des Capucines, devant le Théâtre du Vaudeville* (Fig. 4). A mensagem transmitida é inequívoca: a fruição desse organismo - a metrópole - era acompanhada de certo temor, como registrou Baudelaire nesta passagem:

²⁷⁵ HAUSER, 2003, p. 904

²⁷⁶ CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. L. *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 96.

²⁷⁷ Ibid., p. 95

²⁷⁸ Além dos temores do trânsito da cidade grande que aterrorizavam a população, havia ainda o risco a que os trabalhadores se expunham em seus ofícios (mutilações por máquinas de fábrica ou quedas de grandes alturas, em reformas urbanas) e o risco das próprias moradias populares, com o que a metrópole era “percebida como opressiva, estranha e traumática”: Ibid., p. 102-112.

²⁷⁹ Ibid., p. 112-118.

“Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou da minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos [...]”²⁸⁰

Figura 53 - *Le Boulevard des Capucines*, 1890-1900 - Fotografia Coleção John d'Orbigny.

Essa sutileza, identificada nas obras de Béraud, é amplamente discutida nas reflexões de M. Berman. Caracterizando o século XIX por uma “profunda dicotomia”, o autor observa que seus intelectuais são indivíduos movidos, a um só tempo, “pelo desejo de mudança [...] e pelo terror da desorientação e da desintegração”. Ele pondera que, se o fenômeno da vida moderna representava para seus contemporâneos uma “ameaça radical à toda sua história e tradições”; por outro lado, aquela geração experimentava “uma desconcertante abundância de

²⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*: Pequenos Poemas em Prosa. Lisboa: Ed. Relógio d’água, 1991, XLVI.

possibilidades”²⁸¹. E nas grandes metrópoles, a arte e o pensamento modernos surgiam precisamente dessa fusão, de empatia e ironia, que emergiam em um homem que, simultaneamente entusiasta e inimigo da vida moderna, combatia na mesma medida que aceitava as “ambiguidades e contradições” de seu tempo²⁸².

Os bulevares de Béraud transmitem essa dicotomia; ao lado de todo o entusiasmo está a apreensão para com os novos tempos, para com as massas e os contrastes que animavam a cidade moderna. Ela está imprimida na fisionomia e nos gestos das múltiplas figuras que habitam as telas do artista, as quais, vale notar, não se concentram exclusivamente na imagem do trabalhador, da classe burguesa ou da figura feminina, como defende a tese de T. S. Balducci (para se contrapor à imagem masculina, de classe média-alta, cristalizada como o protagonista absoluto da modernidade)²⁸³; tampouco nos espaços de lazer deixados pela *haussmanização*, (embora estes sejam, naturalmente, o cenário principal) como entende Offenstadt²⁸⁴. O artista se referia a outra coisa. É ele mesmo quem esclarece, em uma carta (não datada), que seu trabalho almejava mais do que isso; que naquele tempo era preciso fazer mais (“*il faut autre chose*”), disse o pintor, referindo-se às naturezas mortas e, precisamente, às figuras femininas, que satisfaziam a alguns de seus contemporâneos, mas não mais a ele. Na mesma carta ele dá pistas do que estaria pensando, ao afirmar que o pintor deve “fazer aquilo que o impressiona e que o circunda”.

Le peintre est obligé de faire ce qui l'impressionne, et ce qui l'environne, quand on habite un centre comme Paris, il est impossible que la vie a etudier s'arrête à 6h du soir [...] il faut beaucoup de volonté et de mémoire. Et puis, il est nécessaire de s'armer de courage pour travailler au milieu de gens que l'on derange [...] Une femme ou une nature morte ce qui a suffit a certains pour faire des chefs d'oeuvres. Mais je crois, qu'aujourd'hui, il faut autre chose. ²⁸⁵

²⁸¹ Orientado pela perspectiva marxista de que, na modernidade, “tudo está impregnado de seu contrário” M. Berman explica que “viver uma vida de paradoxo e contradição” é a característica fundamental de ser moderno; é ser “ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades [...] aterrorizado pelo abismo [...] ao qual as aventuras modernas conduzem (“industrialização da produção e a tecnologia, novas formas de poder corporativo [...] o rápido e catastrófico crescimento urbano, sistemas de comunicação em massa, Estados nacionais cada vez mais poderosos [...] movimentos sociais de massa e de nações”). BERMAN, 1990, p. 13-21.

²⁸² BERMAN, 1990, p. 18-34

²⁸³ Cf. BALDUCCI, 1994.

²⁸⁴ Cf. OFFENSTADT, 1999.

²⁸⁵ (“O artista é obrigado a fazer o que o impressiona e o que o circunda, quando se habita um centro como Paris, é impossível que a vida a se pesquisar se encerre às seis horas da tarde. É preciso muita vontade e muita memória [...] Além disso, é necessário se armar de coragem para trabalhar em meio a pessoas que perturbamos. [...] uma mulher ou uma natureza morta, bastou para fazer alguns mestres. Mas eu acredito que hoje é preciso

Não se encontrou um registro em que o pintor definisse objetivamente o que seria a “*autre chose*” que buscava, talvez por que ele ainda não soubesse descrevê-la. Mas ele comunica, de fato, em seus quadros (à primeira vista tão alegres) mais do que uma “bela época”. Adorno observa em suas reflexões estéticas que o “conteúdo de verdade” de uma obra de arte ultrapassa a intenção do artista; que ele não é “imediatamente identificável”²⁸⁶; ele considera que “a arte não se espiritualiza através das ideias que proclama, mas mediante o elementar” e que “é esta ausência de intenções que é capaz de, em si, receber o espírito”²⁸⁷ de uma obra. Em consonância com essa percepção, também Panofsky crê que “normalmente, o significado intrínseco ou conteúdo [de uma obra] está acima da esfera da vontade consciente”²⁸⁸. Exposto isso, e dado o aparato teórico e biográfico que se encontrou, é chegado o momento de se fazer algumas afirmações sobre o (outro) conteúdo das obras de Béraud. Se não se trata de gênero, de classe social ou espaços particulares, então o que é, pode-se perguntar, o real objeto (o “conteúdo de verdade”) desta pintura? Que sutilezas residem nas entrelinhas e que elementos elas acabam por comunicar?

As análises de Herbert, sobre a mobilidade, e as de Charney e Schwartz sobre o “mundo fenomenal” surgido no século XIX, já apontaram caminhos para a compreensão das quatro obras, mas são as reflexões de Hauser, sobre a experiência da impermanência, que complementam a resposta. O autor afirma que a impermanência experimentada nas ruas nutria as produções artísticas do século XIX e que, quando o impressionismo se torna o “estilo predominante em toda a Europa”, encontrava-se “por toda a parte uma poesia de estados de alma” (“disposições de espíritos, impressões atmosféricas, estações do ano que se aproximam do fim e horas fugazes do dia”); os artistas estavam interessados pelas “sensações fugidias, quase impalpáveis, estímulos sensuais indefinidos e indefiníveis [...]”, onde “o impreciso, o vago”, tornava-se o assunto da poesia²⁸⁹. Béraud acompanhou esta tendência, uma vez que, além de observar os feitos do impressionismo, mostrou perseguir algo que transcendia os componentes físicos de sua realidade social. Entre os inúmeros sujeitos apresentados em suas telas, não se pôde eleger sem dificuldade um personagem central, mas isso era dispensável em sua obra, pois, diante do que foi exposto, eles se revelam elementos adjacentes, que

fazer outra coisa”). Fonte: *Fondation Custodia* (col. F. Lugt), *Institut Néerlandais*, Paris (inv no. 1972-A-938-939). Acesso em: 02.09.15

²⁸⁶ Ele afirma que “a mais simples reflexão mostra que o conteúdo de verdade coincide muito pouco com a ideia subjetiva do artista [...]” e que “o conteúdo de verdade não é algo de imediatamente identificável. O que o elemento fático transcende na obra de arte [seu conteúdo espiritual], não deve associar-se ao dado sensível singular, mas constitui-se através dele”. ADORNO, 1988, p. 199.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 298.

²⁸⁸ PANOFSKY, 2007, p. 50.

²⁸⁹ HAUSER, 2003, p. 935.

configuram tão-somente o cenário em que se apresenta o sujeito fundamental de suas representações.

Assim como Monet está interessado menos na estação ferroviária de *Saint Lazare*, que pinta em 1877, do que pelo efeito da luz e todo o ambiente atmosférico de que surgem as locomotivas retratadas²⁹⁰, em Béraud também há um apelo de outra ordem, mais sutil, motivando a sua produção: por trás de todo o conjunto arquitetônico (teatros, igrejas, praças) que reúnem os bulevares; por trás de todo o grupo de figuras humanas que povoam os quadros e para além da *Belle Époque* que dança e frequenta cafés e teatros, o elemento que fascina o artista, “que o impressiona e que o circunda” (como ele recomenda que seja o objeto essencial de um pintor²⁹¹), é o movimento, está autorizado afirmar, que se apresenta como o elemento comum (recorrente) que liga as quatro obras (e todo o grupo por elas representado); é ele que abarca em si várias das categorias verificadas na leitura das obras e que é assinalado pelos teóricos dedicados ao assunto como um tema (um ponto de tensão) para o indivíduo do século XIX. É ele o sujeito implícito que, mediante uma análise mais profunda, se revela protagonista nas narrativas e, a despeito de sua recorrência, teve pouca visibilidade na história de sua obra. Mas acima de tudo é ele quem traz a mensagem fundamental de Béraud: o caráter efêmero da existência moderna.

Esse ir e vir constante, o sentimento de estar e já não estar mais em um espaço e tempo; os fluxos intermináveis que animam as avenidas da cidade (as “horas fugazes”, as “sensações fugidias”, “o impreciso e o vago”²⁹² de que fala Hauser) remetem o observador, de um modo ou de outro, à inquietante noção do passageiro, do fugaz, da impermanência que penetra todas as coisas da vida e é essa a “atmosfera”, criada com sofisticação e sensibilidade, o sentimento essencial de *Belle Époque* - o “emblema”, para usar um conceito de M. Ponty²⁹³ - trabalhado pelo pintor.

²⁹⁰ GOMBRICH, 1988, p. 411.

²⁹¹ (Cf. nota 281)

²⁹² HAUSER, 2003, p. 935.

²⁹³ Segundo o autor, na pintura, como na escrita, há emblemas simbólicos que aguardam ser explorados nos mais diversos modos. Ele pontua que a arte não é exclusivamente cópia do real, embora também não seja propriamente ficção, tratando-se antes de um “entre”, um “vão”, que também manifesta alguma informação sobre o nosso mundo e nossa relação com ele. Isso quer dizer que há, nesses espaços, nesses “silêncios”, um diálogo acontecendo na obra (por vezes à revelia de seu criador) e que responde a uma tarefa histórica; isto é, retomando o projeto de outros pintores, uma obra pictórica encontra-se sempre em um ponto entre um passado e um futuro e executando seu “momento” tacitamente, ela “desperta ecos” em direção a uma coisa e outra, “se une”, diz o autor “a todas as outras tentativas na medida mesma em que se ocupa resolutamente de seu mundo”. Em uma palavra, há sempre uma “busca” ou uma “questão” sendo continuada nas obras e, nesse sentido, o trabalho do intelectual, em Merleau-Ponty, sendo um campo aberto, limita-se a despertar no indivíduo os emblemas que possam semear novos sentidos. Assim, pensar o silêncio como um “lugar” de significados - observar um quadro, como ler um livro - consiste em “desvendar” o mundo. MERLEAU-PONTY, M. A Linguagem indireta e as vozes do silêncio. São Paulo: Cosac & Naify, 1952, pp. 75-115.

A impermanência em Béraud não é a mesma do impressionismo; não diz respeito às instabilidades da natureza e do atmosférico, mas às da experiência urbana. As quatro telas de *bulevares*, onde tudo se apresenta em constante fluxo - tráfego, veículos e transeuntes, as massas, uma multidão ocupada e apressada – apresentam como protagonista, para além da *Belle Époque* ou da vida urbana na metrópole francesa, evidente objeto de sua paixão, o movimento frenético – constante e perene – da sociedade moderna como um todo. E isso não se limita ao aspecto físico, trata-se do movimento da própria vida: a aceleração e a transitoriedade das coisas, a instabilidade e a caducidade dos costumes, o aspecto fugidio e veloz do quotidiano constituem a experiência do efêmero, em uma palavra, que envolvia todas as camadas da vida moderna. Nela reside a excitação e a perturbação dos tempos modernos, a noção de evanescência, o medo e a fascinação; é ela que define o “clima” emblemático que penetra a obra e que os críticos não puderam nomear com precisão (embora alguns poucos tenham se aproximado desta percepção); é ela o “conteúdo de verdade” - quase “oculto” - que as telas acabam por comunicar, fosse ou não intenção do artista. Por ela se insinuam os ares dúbios, de suspeita e entusiasmo, de celebração e crítica, imprimidos nos *bulevares* de Béraud – esses espaços do efêmero por excelência, em que nada pára, nada fica, tudo é passagem. É penetrando nesse mundo cambiante e rendendo-se aos seus fluxos que Béraud constrói as nuances de sua poética: uma poética do efêmero.

“ Não há eternização mais perturbadora que a do efêmero [...]”²⁹⁴

²⁹⁴ BENJAMIN, 2005, p. 97.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da trajetória de Jean Béraud, como da recepção de sua obra, ilustra a observação de Jauss²⁹⁵, de que a recepção de uma obra ganha sempre novos contornos na medida em que o tempo passa (com os novos ditames da crítica, os novos espectadores, as novas percepções e outras variáveis). A obra de Béraud desperta interesse porque ficou “arquivada” por longo tempo, reaparecendo só nos anos 1990, com a pesquisa de Offenstadt (que durou 15 anos e culminou no *Catalogue Raisonné*²⁹⁶). O presente trabalho mostra que essas décadas de isolamento revelaram-se a condição para que a sua “mensagem” pudesse interessar. A obra precisou adquirir o caráter de passado para ter o seu valor renovado, como em um reconhecimento sacrificado, em que só o passar dos anos pudesse consagrar à obra a qualidade de um documento histórico importante (já prevista, vale lembrar, nos anos de maturidade do artista). Iluminado, no interior da obra, o recorte mais isolado de Béraud - o tema dos bulevares – a pesquisa identificou um universo amplo de estudos, em que o viés sociológico ofereceu uma leitura renovada das obras. Viu-se que o movimento era um tema que não se poderia desprezar; um ponto de tensão dos mais importantes para se entender a experiência no final do século e que potencialmente responderia algumas interrogações que se formam mediante a observação das telas. Valendo-se deste repertório, vasto e disponível, sobre as várias questões que a vida moderna suscitou para o indivíduo daquela época, e que se identifica quase sempre no ambiente dos bulevares (mobilidade, consumo, vida social, etc), o estudo traz à discussão aspectos importantes de um conteúdo que se mostrava possível, mas dormente nas telas de Béraud, acerca das questões (latentes) presentes na obra e que acabaram ignoradas, em função de uma crítica que estava ocupada em desvendar, antes de qualquer coisa (no contexto do século XIX, em que o desprendimento dos modos tradicionais gerava inquietude) que tipo de pintura Béraud estava fazendo, e não tanto sobre o que ele estava falando.

Com efeito, sua produção não se adequava inteiramente a nenhuma das categorias que se punham em tensão naquele final de século. Embora ele perseguisse os resultados da fotografia, em conjunto com os parâmetros da pintura acadêmica e um modernismo incipiente que suscitava o impressionismo, Béraud não se alinhava, de fato, a nenhuma escola, e é em

²⁹⁵ Cf. JAUSS, H. R. *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris: Éditions Gallimard, 1978.

²⁹⁶ De P. Offenstadt, organizado pelo Instituto Wildenstein.

função desta “hesitação” que o artista enfrentou algumas resistências, embora sua liberdade de expressão o tenha projetado a uma linguagem e poética notavelmente originais.

Pode-se concluir que Béraud não é um impressionista (a ênfase que por vezes se deu a esse movimento na pesquisa visou apenas descrever o ambiente artístico do pintor e como ele trabalhou as “possibilidades visuais”²⁹⁷ de seu tempo). Embora se interessasse pela natureza cambiante das coisas, constata-se que o “movimento” que o intrigava não está no atmosférico e na natureza, mas no universo das coisas humanas, além de seu *plein air* ser, como visto, exclusivamente urbano. Também não é um acadêmico na medida em que já se articula, bem cedo (em 1876, com *Retour de l'Enterrement*), em direção ao novo e ao independente, sem fidelizar a um formato prescrito, dialogando com as técnicas que lhe agradavam, quantas vezes quisesse.

Béraud pintava por paixão e também por comércio, o grande número de telas que fez sob encomenda constitui uma parte considerável da coleção que se “esvaiu”, de certa forma, e que são, em sua maioria, as representações de bulevares. Isso permite a conclusão de que sua aproximação com a “pintura de gênero”, tão desvalorizada pela crítica da época, parece ter sido grande deleite para um público que queria se reconhecer nos quadros (seus modos, seus costumes, seus gestos) e disso o pintor tirou grande proveito.

Mas o desprendimento na fatura de Béraud não é apenas resultado da faceta comercial que paira sobre seu trabalho. Béraud não pintava só o que vendesse, para além disso ele tinha uma vontade genuína de registro, como indicam a minúcia e a fidelidade com que trabalhou as imagens, a ponto de executar seus croquis ao vivo²⁹⁸, não de frente, mas em meio ao próprio objeto de sua pesquisa. Se não queria seguir (tampouco evitar) uma escola específica, era imperativo para o artista documentar aquilo que estava vivendo. Mostrando-se mais interessado na “realidade” do que nas “impressões”, o que ele não perdeu de vista, por um momento se quer, foi o realismo. E não (apenas) o “realismo elegante”²⁹⁹, de que fala Offenstadt, pois mostrou-se, em diferentes momentos, afeito ao princípio do Naturalismo: de retratar o belo, como também o “feio” (desigualdade social é um exemplo).

Nesse sentido o estudo mostra que Béraud não faz ainda uma pintura moderna, mas uma pintura da vida moderna, ao falar de uma sociedade do efêmero e tudo que ela implica

²⁹⁷ Em seus estudos acerca do estilo nas artes visuais (os “modos de representação”), Wölfflin afirma que “todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais às quais se acha ligado”. Ele sublinha que “nem tudo é possível em todas as épocas”, mas que há condições que “determinam o estilo dos indivíduos das épocas e dos povos”, em que o elemento decisivo é o “mundo material”. Cf. Wölfflin, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 338.

²⁹⁸ CAT. EXP. *Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Sep. 1999 – Jan., 2000.

²⁹⁹ Offenstadt, 1999, p. 8

(consumo, retração da experiência, ansiedade, as “tensões urbanas” e suas “complexidades sociais e psicológicas”³⁰⁰). Ele mostra ainda que sua relação com a ideia de modernidade, tão presente naquele momento, não era isenta de crítica; não era apenas fascinação e complacência, como denuncia Clark sobre os impressionistas e suas tendências de propagar o “mito da modernidade”; de contribuir para sua promoção - tão ideológica e tão importante desde a França de Haussmann³⁰¹. (E aí não se pode deixar de pensar que ele pode ter sido menos “olhado” por alguns, também, em função de sua obra não ter contribuído essencialmente para essa promoção). Tentou-se evidenciar que o artista não era menos crítico do que entusiasta de sua época. Essa dualidade em Béraud se mostrou fundamental para mostrar que, como pintou a *Belle Époque* em corpo (a Paris haussmanizada), também o fez “em alma”, na abordagem do movimento e, a partir dele, de todo o sentimento de impermanência e efemeridade. Béraud pintou com entusiasmo e com suspeita e, por isso, o presente estudo não poderia refutar o título de “pintor da *Belle Époque*”, ao mesmo tempo que tem o dever de atentar para todos os aspectos a que isso remete. Apresentando a centralidade desses dois elementos, o movimento e a ideia do efêmero, como sujeitos fundamentais na produção do artista, a hipótese de que ele fazia mais do que celebrar a *Belle Époque*, de que havia um sujeito (implícito) importante em suas manifestações, que comunicam mais do que os elementos materiais da vida moderna (os sensíveis, psicológicos, culturais), e, portanto, de que o teor crítico está presente, está confirmada.

As aproximações ou distanciamentos de Béraud para com as tendências de sua época, podem (hoje) ser entendidas como os elementos que fundaram a singularidade e o valor de sua poética que, não se dobrando às expectativas convencionais, ocupou-se de gravar nas telas somente o que via e isso resulta em uma fortuna crítica dividida, por ainda não aceitar (sem reservas) esse propósito fundamental de registro que guiava a obra do artista, seduzido que estava pela atividade fotográfica. Mas esse propósito visava menos enquadrar-se a uma estética e agradar a crítica do que reconstruir, em imagens, a experiência vivida (a “graça

³⁰⁰ HERBERT, 1988, p. 303

³⁰¹ O autor enfatiza que na reconstrução de Haussmann, houve um esforço de unidade ideológica que (embora não tenha só triunfado) induzia os artistas a darem forma, em suas telas, à representação da imagem que se queria promover. Nesse sentido, a modernização de Paris e a nova pintura da época estão bastante conectadas, não havendo “neutralidade óptica”. Clark lembra que a modernidade de Haussmann foi “repressiva” e implicou a expulsão da classe trabalhadora do centro de Paris, sendo que as circunstâncias do modernismo não eram modernas e só passaram a sê-lo ao receber as formas de “espetáculo”; é somente depois de tomada pela classe burguesa que a cidade passa a ser objeto apropriado para as representações pictóricas (p. 49-61). A nova estética acompanhava, pois, uma mudança econômica global: um movimento em direção ao mundo dos *grands boulevards* e *grands magasins*, bem como das grandes indústrias; Paris estava sendo destruída e o terreno era preparado para a “sociedade do consumo”. Se o capitalismo passava a determinar “os principais impulsos da vida social”, a pintura em geral era um “espectador complacente” (p. 279) deste espetáculo. CLARK, 2004, pp. 118-119.

movediça” de que fala Baudelaire³⁰²) - e não sem o charme e a poesia que só um artista consegue transmitir. Por isso não se poderia resumir o seu trabalho ao de um repórter, cronista ou caricaturista, porque ele faz refletir na mesma medida em que faz sonhar.

*Mais les années passent; d'autres générations surviennent. Elles découvrent bientôt un attrait, un charme, sinon une poésie dans ces mêmes oeuvres, qui reflètent désormais ce qui n'est plus. Ce qui n'est plus...toute une époque, toute une société, toute une manière de vivre et de savoir-vivre, si lointaine, si différente de la notre, si radicalement disparue, que ceux-là mêmes d'entre nous qui retrouvent dans certains de ses tableaux leurs souvenirs d'enfance, croient moins les avoir vécus que les avoir rêvés*³⁰³

³⁰² (Cf. Nota 159)

³⁰³ ("Os anos passam, outras gerações sobrevivem. Elas logo descobrem um atrativo, um charme , senão uma poesia nessas mesmas obras que refletem agora o que não é mais. O que não é mais... toda uma época, toda uma sociedade, toda uma maneira de viver e um *savoir-vivre*, tão distante, tão distinto da nossa, tão radicalmente desaparecido, que mesmo aqueles entre nós que reencontram em seus quadros lembranças da infância, acreditam menos tê-los vivido do que tê-los sonhado"). Jean-Louis Vaudoyer in CAT. EXP. *Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne*. Paris, Musée Carnavalet, Novembre 1936 – Janvier 1937.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS³⁰⁴

- ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. – *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BALDUCCI, Temma Sheperd. *Jean Béraud: revisioning the boulevard in the early third republic*. 1994, 238 p. Tese (Doutorado em História da Arte) – *Department of the History of Art and the Faculty of the Graduate School of University of Kansas*, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Edusp, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris: Pequenos Poemas em Prosa*. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. São Paulo: Ed. Vega, 2013.
- BENEVOLO, Leonardo. *A Cidade na História da Europa*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ed. Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas, I.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALABI, Donatella. *História do Urbanismo Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASSELLE, Pierre. *Nouvelle Histoire de Paris. Paris Républicain 1871-1914*. Paris: Association pour la publication d'une histoire de Paris, 2003.
- CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. L. *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

³⁰⁴ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 2002.

CLARK, Thimoty James. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRESPELLE, Jean-Paul. *Les Maîtres de la Belle Époque*. Paris: Hachette no 10. 1966.

DUBY, Georges (org.). *L'Histoire de Paris par la Peinture*. Paris: Belfond, 1988.

FABRIS, Annateresa. (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

FRIEDRICH, Otto. *Olympia -Paris no tempo dos Impressionistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GAUTRAND, Jean-Claude. *Paris. Retrato de uma cidade*. Köln: Taschen, 2012.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2013.

HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no séc. XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

HERBERT, Robert L. *Impressionism. Art, Leisure and Parisian society*. Hong Kong: Yale University, 1988.

HOOK, Philip; POLTIMORE, Mark. *Popular 19th century painting. A dictionary of european genre painters*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1986.

HOUBRE, Gabrielle. *A Belle Époque das romancistas*, Université Paris 7, 2002

HOUSE, John. *Impressions of France: Monet, Renoir, Pissarro, and their rivals*. Boston: MFA125, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

LÉCHARNY, Louis-Marie. *L'art Pompier*. Paris: PUF, 1998.

LERIBAUT, Christophe. *Paris 1900, la Ville Spetacle*. Paris: Éditions Paris Musées, 2014.

MATHEY, François. *O Impressionismo*. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.

MERLEAU-PONTY, M. *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*. São Paulo: Cosac & Naify (publicado originalmente em Les Temps Modernes, jul. 1952 pp 2113-44; ago.1952, pp. 70-94).

- NÉRE, Jacques. *História Contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- OFFENSTADT, Patrick. *Jean Béraud. The Belle Époque: A dream of times gone by - Catalogue Raisonné*. Paris: Taschen - Wildenstein Institute, 1999.
- ORTIZ, Renato – *Walter Benjamin e Paris. Individualidade e trabalho intelectual*. In: Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12 (1): 11-28, maio de 2000.
- ORTIZ, Renato - *Modernidade e espaço. Benjamin em Paris*. In: Enciclopedia Latinoamericana de sociocultural e comunicação. UNTREF VIRTUAL, 2007
- OSTER, Daniel, GOULEMONT, Jean-M. *La vie parisienne. Anthologie des mœurs du XIXe siècle*, Paris: Sand, Conti. 1989, p. 222, 223.
- PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PICON, Gaëtan. *1863: Naissance de la Peinture Moderne*. Genebra: Skira, 1974.
- POE, E. A. *O Homem da Multidão*. São Paulo: Paraula, 1993
- REWALD, John. *História do Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SAGNER, Karin. *Claude Monet, uma festa para os olhos*. Colônia: Taschen, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- THOMSON, Richard. *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France: 1889-1900*. Yale: Yale University Press, 2004.
- THUILLIER, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- WOLF, Norbet. *L'Art des Salons. Le triomphe de la Peinture du XIXe Siècle*. Paris: Ed. Citadelles & Mazenod, 2012
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- YOUSSEF, Anwar Y. K. *La Société Bourgeoise française au XIXe et au XXe siècle vue par les écrivains contemporains*. (Tese de Doutorado), Universidade de Strassbourg, 2011.
- CAT. EXP. *Jean Béraud. Peintre de la vie parisienne*. Paris, Musée Carnavalet, Novembre 1936 – Janvier 1937.
- CAT. EXP. *Marcel Proust*. Paris, Bibliothèque Nationale. Juin – Septembre, 1965.
- CAT. EXP. *Jean Béraud. Un témoin de la Belle Époque*. Paris, Musée Carnavalet, Novembre – Décembre, 1978.
- CAT. EXP. *Les grands Boulevards*. Paris, Musée Carnavalet, Juin – Octobre, 1985.

CAT. EXP. **Paris-Haussmann. Le pari d'Hausmann**, Paris: Pavillon de l'Arsenal, Sep. 1991- Jan.1992.

CAT. EXP. **Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque**. Paris, Musée Carnavalet, Septembre 1999 – Janvier, 2000.

CAT. EXP. **Paris 1900, La Ville Spectacle**. Paris, Petit Palais, 2014.

CAT. EXP. **Impressionismo. Paris e a Modernidade**. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

Dictionnaire Biographique des Artistes Contemporains (1910-1930). Tomo 1. 1930..

Periódicos

L'Eclair. “Opinions. La Poussée”, Paris: p. 1, 3 mai 1896.

L'Estafette. “Jean Béraud”. Paris: 13 sept. 1880.

L'Événement, Paris: p. 1, 19 abr, 1904.

Le Figaro. “La cour aux lilas et l'atelier des roses”. Paris: no. 131, 11 mai 1903.

Le Figaro. “Aujourd'hui, à Carnavalet, s'ouvre une exposition des oeuvres de Jean Béraud”. Paris: p. 2, 6 nov. 1936.

Le Gaulois. Le Salon du Galois. Paris, p. 2, 17 juin 1877.

Le Gaulois. “Le Salon du Gaulois”. Paris, p. 2, 25 juin 1878.

Le Gaulois. “Les Salons de 1911. Société nationale des beaux-arts”, Paris: p. 3-4, 15 avril 1911.

Le Gaulois. “Portraits et portraitiste. Jean Béraud”. Paris. 4 mars 1922.

Gazette des Beaux-Arts. “Le Salon du Champ-de-Mars”. Paris: p. 490, juin 1890.

Le Journal des Arts. “Le Salon de Bruxelles”. Paris: p. 3, 17 oct. 1884.

Journal des Débats. “Jean Béraud”. Paris: p. 1, 07 oct. 1935.

Montjoie! “Le XVIII^e Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. À travers de Salon”, Paris: 14 avril 1913.

La Nation. “Le Salon de 1899. À la Société des Beaux-Arts”. Paris: p. 2, 2 mai 1899.

Le Temps. “Le Salon”. Paris: p. 1, 3 juin 1877.

Le Temps. “Le Salon”. Paris: p. 2, 11 juil. 1878.

Le Temps. "Exposition de Peinture au Cercle de la rue Volney". Paris, p. 2, 26 févr. 1880.

Le Temps. "Nécrologie, Jean Béraud". Paris, 8 oct. 1935.

Le Voltaire. "Le Salon de 1879". Paris: p.1, 10 juin 1879.

Revistas

"A la Recherche de Jean Béraud". Frédéric Vitoux. Paris, 1999.

"A la Recherche du Paris perdu". Famille Chrétienne n. 1134. Paris, 1999.

"L'Art en dehors du Salon". *L'Artiste*. Paris: t. CXL, v. I, p. 377-378, 1880.

"Le Décor de la vie sous la III République de 1870 à 1900", Palais du Louvre. Paris, 1999

"Expositions". *L'Art*. Paris: vol. XXVII, p. 309, 1881.

"Les Expositions". *La Gazette*, n. 45. Paris, Dec. 1999

"L'Exposition des Aquarellistes". *L'Artiste*. Paris: vol. CXXVII, no 1, p. 294, 1888.

"Exposition Internationale des peintres et des sculpteurs rue de Sèze", *L'Art*, Paris: p. 37-38, vol. XXXII, 1883.

"Reflexions d'un bourgeois sur le Salon de Peinture". *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1877, p. 564-566.

"Nos Gravures. Une soirée". *l'Illustration*. Paris: v. LXXII, p. 166, 14 sept. 1878.

"L'Impressionisme au Salon". *L'Artiste*. Paris: t. CVI v. II, p. 36, 1877.

"Jean Béraud. Marie-Madeleine chez le Pharisien". *Paris-Salon*. Paris: p. 33-34, 1891.

"Jean Béraud, reporter-peintre de la Belle Époque". *Le Figaro*. Paris, 1999.

"Jean Béraud et la Belle Époque". *Affiches Parisiennes*. Paris, Dec. 1999

"Ne bougeons plus!". *Le Cahiers de la Peinture* (n. 338). Paris, 1999.

"L'Oublié de la Belle époque". *L'Evenement du Jeudi*. Paris, 1999.

"Parisian Visions: Haussmann, Marville e Meryon". In: *The journal of modern history*, vol. 27, 2nd edition, p. 109 – 216, Cihicago: 1955

"Salon de 1879". *L'Artiste*. Paris: vol. CX, no. 2, p. 5, 1879.

"Le Salon de Paris". *L'Art*. Paris: A. Balluet Éditeur, vol. IX, p. 276, 1877.

“*La Seine et Paris magnifiés par Turner et Béraud*”. *Le Parisien*. Paris, 1999.

“*Tout Béraud*”. *Connaissance des Arts*. Paris, Oct, 1999.

“*Voyage au Pays des Peintres*”. *Salon de 1877*, Paris: Vaton, p. 132, 1877.

“*L'Année Artistique*”. Paris: p. 130-131. 1880-1881.

“*Images de la Belle Époque*”, *Jardin des arts*, Paris, no. 122. jan. 1965.

“*Le Salon de 1877*”. *Revue des Deux Mondes*. Paris, p. 841-842, 15 juin 1877.

“*Les Peintres de Genre 1900*”. *Plaisir de France*. Paris. p. 15, Févr 1967.

“*L'Exposition décennale*”. *Figaro-Salon*. Paris: p. 61, sept. 1900.

“*Jean Béraud*”. *La Revue Illustrée*. Paris: p. 189-190. 1 sept. 1893.

“*Les Instantanés 1900 de Jean Béraud*”. *Français d'abord!* (nr 306). Paris, oct. 1999
La Gazette.

“*La Belle Époque de Jean Béraud*”. *Le Journal du Dimanche*. Paris, 7 nov. 1999.

“*Jean Béraud, la vie parisienne*”. *Présent*. Paris, 9 oct. 1999.

“*Jean Béraud et le Paris de la Belle Époque*”. *Univers des Arts*. Paris, oct. 1999

Cartas

BÉRAUD, J. [Carta] s/d, Paris [para] destinatário desconhecido. 3f. (Assunto em forma de nota) (inv no. 1972-A-938-939”. *Fondation Custodia, Institut Néerlandais*, Paris).

BÉRAUD, J. [Carta] s/d, Paris [para] Alfred Roll. 2f. (Assunto em forma de nota) (inv no. 1975-A-423”. *Fondation Custodia, Institut Néerlandais*, Paris).

BÉRAUD, J. [Carta] após 17.11.1917. Paris [para] Alfred Roll. 2f. (Assunto em forma de nota) (inv no. 1975-A-418”. *Fondation Custodia, Institut Néerlandais*, Paris).

Páginas eletrônicas

ZOLA, É. *Salon de 1879. Nouveles artistiques et littéraires. Cahiers Naturalistes*. Disponível em: <www.cahiers-naturalistes.com/salons/00-07-79>, em francês. Acesso em: 03.09.2015.

THOMSON, R. *Jean Béraud the Catalogue Raisonné. The Burlington Magazine*.

University of Edinburgh. Disponível em: <www.jeanberaud.net> em francês. Acesso em: 29.09.2015.

SCOTT, Joan. *La mujer trabajadora en el siglo XIX*. Disponível em: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimpistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf> em espanhol. Acesso em: 02/11/2016.