

# Gregório Gruber e Constantin Guys: pintores da vida moderna

Rafael do Valle

Doutorando em Filosofia [UFSCar]

Bolsista FAPESP

rafael.valle@estudante.ufscar.br

**Resumo:** Neste trabalho, propomos uma interpretação da obra de Gregório Gruber a partir da leitura comparada de *Duas notas: João Câmara Filho e Gregório Gruber*, ensaio de Gilda de Mello e Souza dedicado ao artista, e *O pintor da vida moderna*, ensaio de Charles Baudelaire que advoga um novo programa estético. Na medida em que Constantin Guys foi elencado pelo crítico francês como o pintor da vida moderna, o mesmo teria acontecido com Gregório Gruber pela filósofa brasileira.

**Palavras-chave:** Gilda de Mello e Souza; Gregório Gruber; Charles Baudelaire; Constantin Guys; modernidade.

## Introdução

No ensaio “Duas notas: João Câmara Filho e Gregório Gruber”<sup>1</sup>, Gilda de Mello e Souza vê Gregório Gruber como um intérprete da moderna cidade de São Paulo. O pintor paulista estaria para a filósofa brasileira assim como Constantin Guys esteve para Charles Baudelaire: pintores da vida moderna. Neste trabalho, propomos uma leitura comparativa explorando uma aproximação entre a leitura que Gilda de Mello e Souza faz da obra de Gregório Gruber e o famoso ensaio baudelairiano *O pintor da vida moderna* (1863). Nosso objetivo, evidentemente, não é a aproximação entre a obra dos artistas, mas somente entre as duas leituras suscitadas.

A aproximação entre os dois autores se justifica porque Gilda de Mello e Souza (1919-2005), a primeira professora de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo<sup>2</sup>, impelida pelas ideias de Baudelaire, buscou compreender as transformações da arte a partir do século XIX, o que a levou a mudar o rumo de seus cursos para a modernidade. Para ministrar seus primeiros cursos de Estética, a filósofa brasileira (2014) revela em entrevista a Augusto Massi que leu com bastante atenção Hegel, Kant e Schelling, e procurou analisar as grandes categorias estéticas, como o belo e o sublime. Contudo, Gilda de Mello e Souza observa que a arte atual mudou de objetivo, e questiona se tais categorias ainda resistem: “A arte mudou de objetivo. Comecei a me interessar pelos problemas da arte atual. Nesse momento, definitivamente, decidi que não queria fazer outra coisa senão estudar do século XIX para cá” (SOUZA, 2014, p. 105). Aqueles filósofos acabaram sendo deixados de lado, e os cursos de nossa autora tomaram um novo rumo, ainda que a contragosto de seus alunos e colegas<sup>3</sup>:

---

1 Publicado originalmente em *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, agosto, 1983; republicado em Souza (2014).

2 Formada em Filosofia (1937-1939) pela Universidade de São Paulo, Gilda de Mello e Souza inaugurou a cadeira de Estética em 1955. Antes disso, entre 1943 e 1954, ela foi assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I. A filósofa brasileira se aposentou em 1973, e em 1999 recebeu o título de Professora Emérita.

3 O caminho trilhado pela filósofa brasileira dentro do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo foi tortuoso e cheio de obstáculos. Depois de assumir a cadeira de Estética, era-lhe esperado que seguisse a linha rígida da especialização e se debruçasse

Quando tive de reler Baudelaire, mergulhei e não quis mais sair. Foi o modo que encontrei de chegar às ideias estéticas de Mário de Andrade e às experiências da vanguarda. Empurrada por Baudelaire estudei as transformações da arte no século XIX, as novas relações do pintor com a figura do *marchand*. (SOUZA, 2014, pp. 103-104)

Somando-se a isso, Gilda de Mello e Souza (2014, p. 104) tinha grande interesse pela crítica dos criadores, e chega a concordar em determinado momento com a ideia de que os grandes estetas são, preferencialmente, os artistas, não os filósofos, de forma que Charles Baudelaire teria formulado alguns dos conceitos estéticos mais lúcidos no século XIX (SOUZA apud QUEIROZ, 1951, p. 462).

Dito isso, assim como o crítico francês elegeu Constantin Guys como o pintor da vida moderna parisiense em seu ensaio de 1863, Gilda de Mello e Souza teria feito o mesmo com Gregório Gruber, ainda que com seus próprios termos e conceitos, ao vê-lo como um intérprete da moderna cidade de São Paulo em produção artística de meados da década de 1970.

## I

Charles Baudelaire (1821-1867), um teórico da arte movido por uma paixão pelo presente (SCEPI, 2019, p. 55), em *O pintor da vida moderna* (1863), desenvolveu o programa estético da modernidade, que já estava em seu horizonte desde as críticas aos *Salons* de 1845 e 1846. Em oposição à teoria do belo ideal, o Belo, único e absoluto, e tendo em vista as gravuras de Constantin Guys, o crítico francês identifica a beleza a um elemento condicionado pelo tempo: a realidade histórica do artista. Leiamos a definição oferecida pelo autor:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 1996, p. 9)

O belo possui uma dupla natureza. Ele não é apenas o eterno nem apenas o transitório, ele é o eterno extraído da “última moda”. O texto programático de Baudelaire ironiza aqueles que se acotovelam diante dos quadros do Louvre animados por essa ideia atemporal de beleza. O crítico francês privilegia um olhar modal, como o de Guys, que buscou registrar a poesia do mais atual, do mais moderno. O gravurista não estava vinculado aos grandes mestres, mas aos figurinos de moda. Nem tudo está em Rafael e Racine, com isso, florescem diante de Baudelaire os *poetae minores*, que souberam retratar a beleza particular e circunstancial, diferentemente daqueles presos às coisas eternas, heroicas ou à “tríade canônica Rafael — Grécia — Natureza” (CALASSO, 2012, p. 192).

Charles Baudelaire funda a modernidade estética por meio de uma ruptura com os ideais clássicos, tornados obsoletos. O artista moderno deve colocar a história da arte em outro rumo, para fora dos caminhos traçados pela tradição e pelo academicismo (SCEPI, 2019, p. 55). O passado já foi um presente, e foi daquele presente que os artistas extraíram a beleza. O programa de reflexão do crítico francês, partindo da obra de arte, buscou despertar a consciência dos artistas modernos e os incitou a reivindicar o seu tempo. Segundo Anne Cauquelin (2005), a modernidade, ou o novo, é, a partir de Baudelaire, a palavra de ordem do mundo da arte. É com *O pintor da vida moderna* (1863) que “modernidade” se liga à “moda”. A modernidade é aqui reivindicada como uma simultaneidade: “Baudelaire acentua o alcance estético de um olhar ‘modal’, de um olhar no

---

sobre os autores canônicos, o que contradizia a sua personalidade intelectual. “Analisar um quadro, analisar um filme, comentar um recitativo de Schönberg, escolher como comentário à pintura um texto de Baudelaire, em vez de uma passagem de Hegel, deve ter parecido, a mais de um aluno de filosofia, uma provocação” (SOUZA, 2014, p. 78). Nelson Aguilar, em defesa de sua professora de Estética, chega a dizer que: “Gostar de suas aulas, salvo duas ou três exceções, era malvisto pelo quadro docente. O espírito objetivista predominava e a abertura à estética, quando não provinha de Kant, assustava” (AGUILAR, 2007, p. 199).

presente que tem origem nas modificações impostas pelas condições sociais e históricas ao artista” (CAUQUELIN, 2005, p. 26). O ensaio de Baudelaire, publicado inicialmente no *Le Figaro*, teve impacto imediato nos artistas contemporâneos a ele. Manet, por exemplo, sentiu-se impelido a abandonar a Espanha lúdica que habitava o seu imaginário e a olhar a sua Paris (REWALD, 1961). Em suma, a auréola deve ser perdida para que possamos ver a beleza de nossas gravatas e botas envernizadas.

Constantin Guys (1802-1892), referido no ensaio apenas pelas iniciais, foi eleito pelo crítico francês como o artista que materializou a sua nova estética, ainda que o pintor e ilustrador franco-holandês recusasse o título de artista. Guys foi correspondente de um jornal inglês ilustrado, e nele publicou gravuras a partir de seus croquis de viagem. Ele também era um *flâneur*, um observador que a tudo vê, à distância, sem ser visto, deslizando pela multidão, não recusando também estar no centro dos acontecimentos. “Homem do mundo”, dirá Baudelaire. Giulio Carlo Argan (1992, p. 69) destaca que Guy era um desenhista extremamente vivo, ágil na captação da imagem e eficaz na representação da “qualidade de espírito” dos retratados. Dentre as imagens produzidas, encontramos paisagens da cidade grande, o movimento das ruas de Paris, cenas da vida mundana, as últimas tendências da moda, passeios de carruagem com belos cavalos, seja de noite ou dia, Guys “será o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música” (BAUDELAIRE, 1996, p. 23). Assim sendo, o pintor da vida moderna não está interessado em retratar o belo único e absoluto, mas o belo que comungue também das “alegrias efêmeras do *animal depravado!*” (BAUDELAIRE, 1996, p. 23).

## II

Ao escrever sobre a obra de Gregório Gruber (1951-), no ensaio de 1983, Gilda de Mello e Souza talvez estivesse animada pelo mesmo espírito que motivou Baudelaire a escrever sobre Constantin Guys. Já de início, a filósofa brasileira distancia o pintor e desenhista paulista, que despontou na década de 1970, dos demais companheiros de sua geração. Esse distanciamento é exemplificado por meio de uma comparação com a fatura de José Toledo Piza Lourenço Jr. (1945-1997). A autora enfatiza que ambos os artistas são tecnicamente seguros, não sendo esse o fator que os distancia. Apesar de Lourenço Jr. fazer uso de um processo moderno, no caso, a tinta acrílica, o pintor refaz “a pintura ilusionista acadêmica com todos os velhos truques, repetindo com paciência a velatura, retomando com monotonia e sem afastamento crítico a temática dessorada da pintura anedótica” (SOUZA, 2005, p. 118). Nessa medida, a produção artística de Lourenço Jr. não chega a ser uma pintura realista, porque ela é, em última instância, anacrônica. Seu olhar é nostálgico, e não modal. O presente do artista acaba lhe escapando.

Quanto a Gregório Gruber, ainda que partisse de processos menos modernos, como o pastel e a aquarela, o resultado final seria a materialização hiper-realista da modernidade, como uma fotografia. Sua musa inspiradora é a cidade de São Paulo, representando-a tal como ela é, sem protesto e nostalgia. A modernização da cidade revela o elemento relativo e circunstancial de que fala Baudelaire, que é aceito e transposto para a tela. Gruber incorporou a iconografia da civilização técnica, tais como os edifícios, os túneis, os carros, os postes. Nesse sentido, ele não “proclama aos quatro ventos os desajustes inevitáveis entre o homem e a técnica, mas insinua aqui e ali, através de equivalências sutis, o sentimento de bloqueio e o imperativo da evasão” (SOUZA, 2005, p. 121).

A cidade de São Paulo é, assim, transposta pela primeira vez à tela sem máscaras. A filósofa brasileira reitera que a cidade sempre teve os seus intérpretes, como, por exemplo, os artistas dos grupos Santa Helena e Família Paulista. Mas estes, em sua maioria, imigrantes ou seus descendentes, fugiram com seus cavaletes para bem longe do centro caótico da metrópole, isto é,

fugiram para “a paisagem humana e harmoniosa que evocava o passado europeu de quase todos” (SOUZA, 2005, p. 119). O grupo Santa Helena surgiu em 1934, com o aluguel de uma das salas do Palacete Santa Helena, antigo edifício localizado na Praça da Sé. Os primeiros artistas a se instalarem no prédio foram Francisco Rebolo Gonsales e Mário Zanini, seguidos de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Manoel Martins, Fulvio Pennacchi, Clóvis Graciano, Humberto Rosa e Alfredo Rullo Rizzotti. A atuação em conjunto se estendeu até meados da década de 40. Lisbeth Rebollo Gonçalves (1990, p. 44), no seu estudo sobre Aldo Bonadei, destaca quatro características principais do grupo: 1) a preocupação com a pesquisa técnica; 2) o interesse pelas experiências pós-impressionista; 3) o interesse pelo expressionismo; e 4) certa influência do *Novecento* italiano.

Posteriormente, o grupo Santa Helena passou a integrar a Família Artística Paulista, grupo que se constituiu em 1937 por iniciativa de Paulo Rossi Osir e Waldemar da Costa. No artigo “Esta paulista família”, publicado no *O Estado de S. Paulo* em 1939, Mário de Andrade, por ocasião da segunda exposição da Família Artística Paulista, realizada no mesmo ano no Automóvel Clube, volta-se com entusiasmo ao grupo, em especial os santa-helenistas, destacando a qualidade técnica da produção artística de seus membros. Contudo, o modernista sente que lhes falta algo: “Falta o estouro, falta o estalo de Vieira, falta a coragem de errar” (ANDRADE, 1971a, p. 140). Em texto ulterior, “Ensaio sobre Clóvis Graciano”<sup>4</sup>, Mário de Andrade retoma a questão, e atribui o assunto e a técnica da Família Artística Paulista ao seu “proletarismo”. A técnica derivaria de uma fatura tradicionalista, artesanal mesmo. Quanto ao assunto, pintavam os arredores da capital paulista e o seu subúrbio, além da região litorânea, paisagem típica do passeio dominical:

Escolhiam predominantemente o prazer do descanso, praias, esportes marinhos; e ainda dominante sugestivamente, as casinhas operárias arrabaldeiras, as chacinhas operárias suburbanas, que enchem os nossos arredores e lhes dão um sentimento agradável, talvez enganoso, de bom nível de vida proletária. (ANDRADE, 1971b, p. 143)

Assim sendo, pelo menos até o ano de redação do ensaio de Mário de Andrade, os artistas dos grupos Santa Helena e Família Paulista teriam se realizado na intersecção entre campo e cidade, longe do fluxo vertiginoso do centro da capital paulista, conservando na alma reminiscências da paisagem dos antepassados. Ainda que não o tenha citado, a presença da crítica marioandradina é latente no texto de Gilda de Mello e Souza. Em contrapartida, Gregório Gruber retrata uma São Paulo já consolidada como metrópole, sem tensão entre o moderno e a tradição. O artista advém de uma geração que não é filha de imigrantes e que também não era tida como caipira. Como um pintor da vida moderna, Gruber “será o intérprete da civilização técnica, nítida, lisa, asséptica, dinâmica” (SOUZA, 2005, p. 120). O artista paulista permaneceu no espaço que lhe foi dado, a paisagem moderna que o rodeia.

Com isso em mente, depois de desbravar o espaço exterior urbano, Gregório Gruber encerra suas figuras no menor dos espaços: o doméstico, registrando-as em sua reclusão íntima, no espetáculo do cotidiano: “sentada à mesa do café, fazendo a *toilette* matinal, na cama, entre os lençóis desfeitos, junto à televisão, costurando, lendo, fumando” (SOUZA, 2005, p. 121). Essa reclusão não é uma fuga, uma vez que a paisagem moderna continua no espaço interior. Se a modernidade de Constantin Guys era vislumbrada no vai e vem da multidão nos bulevares, com as suas roupas e gestos, no fervilhar da vida elegante do século XIX, que foi explorada por Gilda de Mello e Souza em seu *O espírito das roupas* (1987), a modernidade de Gruber é marcada pela tecnologia que nos conecta ao mundo sem precisarmos sair de casa. A televisão transporta para a sala de estar os edifícios, os túneis, os carros, os postes e a multidão.

Sendo assim, Gregório Gruber irá encarar essas novas tecnologias, sem nostalgia, como um herói da vida moderna. Apesar do silêncio que pausa sobre as pessoas e as coisas, o artista as retrata

---

4 Esse ensaio, ainda que datado de 1944, só seria publicado em 1971, em Andrade (1971b).

iluminadas pela luz colorida da televisão, com seu halo azulado ou cor de laranja, introduzindo por meio das cores uma pequena dissonância que “talvez seja o equivalente de hoje do reflexo incandescente das velas ou da lareira que em La Tour marcam o lugar da família” (SOUZA, 2005, p. 122). Como se vê, Gregório Gruber transmuta a pintura para o seu presente.

### Considerações finais

Ao final de seu ensaio, analisando a mais recente tendência de Gruber à época, Gilda de Mello e Souza observa uma mudança de rumo. Tomando como referência a tela *Figura na estrada* (1983), vê-se que o pintor renunciou à cidade e ao espaço doméstico, deslocando-se para a mata da Cantareira. Seria uma fuga? Teria Gregório Gruber deixado de ser o pintor da vida moderna? O ensaio de 1983 não tem a resposta, mas sabemos que o pintor continuou pintando a cidade de São Paulo até a década de 2010, registrando todas as suas transformações. Sendo assim, diante de tudo que foi exposto, podemos dizer que Gregório Gruber foi para Gilda de Mello e Souza o pintor da vida moderna, assim como o foi Constantin Guys para Charles Baudelaire.

### Referências bibliográficas

- AGUILAR, N. A orientadora. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.
- ANDRADE, M. Esta família paulista. (Apêndice I). In: MOTTA, Flávio. *A Família Artística Paulista*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 10, pp. 154-156, 1971a.
- \_\_\_\_\_. Ensaio sobre Clóvis Graciano. (Apêndice II). In: MOTTA, Flávio. *A Família Artística Paulista*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 10, pp. 156-175, 1971b.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CALASSO, R. *A folie Baudelaire*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- GONÇALVES, L. R. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Fapesp, 1990.
- QUEIROZ, M. I. P. Defesa da tese apresentada ao doutoramento na cadeira de Sociologia (I) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo pela licenciada Gilda Rocha de Mello e Souza. *Revista de História*, São Paulo, v. 2, n. 6, pp. 459-464, 1951.
- REWALD, J. *The History of Impressionism*. New York: Museum of Modern Art, 1961.
- SCEPI, H. Penser l'art au présent : Baudelaire et Le Peintre de la Vie Moderne. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 21-22, pp. 53-63, mai/ago, 2019.
- SOUZA, G. M. Duas notas: João Câmara Filho e Gregório Gruber. In: \_\_\_\_\_. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a Augusto Massi. In: \_\_\_\_\_. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.