



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

A série S de bronzes de Degas no MASP

Ana Gonçalves Magalhães

Como é de pleno conhecimento de historiadores e especialistas, as esculturas de bronze de Degas que vemos em várias coleções espalhadas pelo mundo foram fundidas após a morte do artista, ocorrida em 1917. Suas esculturas originais em cera e em técnica mista foram localizadas em seu estúdio no Boulevard de Clichy e seu marchand Joseph Durand-Ruel procedeu a um inventário a fim de verificar a possibilidade de fundi-las em bronze.

Um ano mais tarde foi assinado um contrato entre os herdeiros do artista e a fundição de Adrien-A. Hébrard, que se comprometeu a fundir 73 esculturas, em 22 séries, marcadas com as letras de A a T, e outras duas séries, produzidas respectivamente para os herdeiros e a fundição. Mais de dez anos foram necessários para a produção desses bronzes, iniciada um ano após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1919, terminando em 1932. Ao longo da década de 1920, Hébrard esteve às voltas com grande número de marchands na Europa, que lhe propuseram vender as esculturas separadamente ou em conjuntos. A fundição de Hébrard fechou as portas em 1936 e, em 1937, o famoso fundidor faleceu, deixando seus bens à filha, Nelly Hébrard. Ela tornou-se responsável pela venda das esculturas em bronze, que ainda se encontravam no estúdio de seu pai.

Numa carta datada de 4 de junho de 1951, Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand receberam uma proposta da Galeria Marlborough, de Londres, oferecendo-lhes, para fins de aquisição, um conjunto completo de bronzes de Degas. Na carta, o diretor da galeria afirma que se tratava de uma oportunidade muito especial, pois durante muitos anos não se via, no mercado, um conjunto completo daqueles bronzes. Mencionava também que a galeria fizera a mesma oferta a um museu de Melbourne (Austrália).

O diretor da galeria voltou a escrever em 13 de agosto do mesmo ano, fazendo-lhes a seguinte colocação:



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

O conjunto de 73 bronzes de Degas – a coleção completa – encontra-se, como o senhor sabe, em nossa posse. Recebemos algumas ofertas muito tentadoras relativas à maior parte de nossa coleção, mas ainda hesitamos em desmembrá-la, visto que gostaríamos de vê-la, em sua integridade, em um museu importante. Enviamos uma carta ao sr. Chateaubriand, narrando-lhe o fato e solicitando uma decisão num prazo o mais breve possível.

Em outubro de 1951, Chateaubriand enviou finalmente uma resposta positiva e adquiriu o conjunto da galeria. Em abril de 1952 o conjunto já havia sido pago e estava pronto para ser remetido ao Brasil, o que levaria dois anos. Foi durante esse período que Bardi e Chateaubriand exibiram na Europa e nos Estados Unidos a coleção do recém-fundado museu de São Paulo.

O conjunto de bronzes de Degas, agora pertencente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), chegou ao Brasil somente em 1954, quando foi exposto no Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, e no Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo.

Em 24 de outubro de 1956 o museu recebeu uma correspondência da Galeria Knoedler, de Nova York, assinada por Helmut Ripperger, que tentava preparar um catálogo raisonné de todos os bronzes de Degas. O historiador de arte brasileira Flávio Motta (assistente de Bardi no museu) enviou em 6 de novembro de 1956 uma resposta ao sr. Ripperger, na qual estabeleceu uma lista de 71 bronzes da coleção, sem fazer menção à marcação de letras do conjunto.³ Em 1970, Charles Millard, que então preparava sua tese de doutorado sobre as esculturas de Degas, escreveu a Pietro Maria Bardi, solicitando informações sobre o conjunto do MASP. Bardi respondeu em 15 de outubro de 1970 :
As esculturas de Degas, em São Paulo, pertencem a uma série. Foram todas adquiridas por ocasião de uma exposição na Galeria Marlborough (7 de dezembro a 22 de dezembro de 1951).⁴



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Idêntica resposta foi dada à pesquisadora italiana Gianna Marini em 15 de outubro de 1980, reafirmando que todas as esculturas da série de São Paulo pertenciam à letra S.

Somente mais tarde, em correspondência com Sara Campbell e Geneviève Lacambre, a equipe do museu mencionou algumas esculturas que não pertenciam à série S e mesmo assim havia alguma ambigüidade. Na resposta enviada a Geneviève Lacambre em 6 de julho de 1994 pelo curador Fábio Magalhães, foi mencionada a seguinte numeração, relativa às esculturas que não integravam a série S: 4E, 15L, 19I, 28C, 40C.

No catálogo publicado por Sara Campbell em 1995 consta a seguinte numeração (baseada em informações fornecidas pelo museu): 4E, 15L, 19I, 28C, 40S5. A escultura número 40 gerou alguma controvérsia, pois Geneviève Lacambre, ao pesquisar as coleções de arte francesa nos museus do Cairo, verificou que o Museu de Guérizéh tinha três bronzes de Degas, pertencentes ao conjunto S, sendo um deles o bronze de número 40 (Bailarina olhando a planta de seu pé direito)⁶.

Pode-se, na realidade, observar grande liberdade no que diz respeito à numeração da série do MASP. Quando se comparam as listas pertencentes ao museu com o volume dedicado a Degas nos *Classici dell'arte* e no catálogo organizado por Ronald Pickvance para a exposição da série na Fundação Pierre Gianadda, realizada em 1993, cada uma delas possui sua própria numeração, o que não corresponde nem à numeração sugerida por John Rewald nem àquela fornecida por Hébrard para o catálogo da exposição da primeira série de bronzes, em 19217.

Por exemplo, A pequena bailarina de catorze anos consta do catálogo italiano como 73S e com a identificação 19S no catálogo de Pierre Gianadda. Hoje sabemos que aquele bronze não era numerado em nenhum dos conjuntos e que a versão do MASP não tem letra, conforme Sara Campbell já havia publicado. A versão S pertence a Ny Carlsberg Glyptotek, de Copenhagen.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Após cuidadoso estudo dos bronzes de São Paulo, pudemos verificar que seis de nossas obras não são da série S. Trata-se das seguintes: 4E (Cavalo empinado), 15L (Arabesco sobre a perna esquerda), 19I (Bailarina movendo-se para diante, com os braços erguidos), 28C (Mulher esfregando as costas com uma esponja – torso), 40C (Bailarina olhando a planta de seu pé direito) e A pequena bailarina de catorze anos, que não tem letra⁸.

Realizou-se em janeiro de 1999 um estudo detalhado, com o objetivo de levantar mais informações sobre a série de bronze das esculturas de Degas no MASP. As obras foram sistematicamente medidas, pesadas e fotografadas. Um procedimento particularmente revelador consistiu em verificar e fotografar a superfície das bases. A grande maioria delas contém estampilhas da Alfândega francesa, o que pode sugerir que foram exportadas ou retiradas muitas vezes da França para exposições, antes de virem para São Paulo⁹. Outro elemento é a presença do rótulo de uma companhia especializada em acondicionar e transportar obras de arte (Pusey Beaumont-Crassier), que não mais existe, embora tivesse sido muito ativa em Paris nos anos 1930¹⁰.

Dois bronzes da coleção do MASP contêm fragmentos do rótulo de uma importante galeria alemã, atuante nos anos 1920 e 1930, a Galeria Flechtheim. Seu proprietário, o colecionador Alfred Flechtheim (1878-1937), manteve muitas filiais da galeria nas principais cidades alemãs (Berlim, Düsseldorf, Colônia) e foi um grande marchand de arte moderna. Além de expor obras de arte impressionista em suas galerias, era grande admirador da escultura moderna e foi marchand de muitos artistas importantes¹¹. Flechtheim foi também diretor responsável e fundador da revista de crítica de arte *Der Querschnitt*, que durante a década de 1920 foi um dos principais veículos de debate sobre a arte moderna na Alemanha.

Em alguns números da revista, entre 1926 e 1928, encontram-se artigos sobre Degas como escultor ou, melhor dizendo, artigos sobre os bronzes de Degas, que foram expostos pela primeira vez na Alemanha por Flechtheim, em 1926 (Berlim)¹². É sobretudo nos números dos anos de 1927 e 1928 que a revista



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

apresenta inúmeros anúncios da galeria, relativos à venda de telas e bronzes impressionistas, de autoria de artistas modernos. Os bronzes de Degas sempre constam desses anúncios. Sabemos também, ao conferir os livros de contabilidade de Hébrard, que Flechtheim teria adquirido pelo menos um conjunto completo de bronzes de Degas. De acordo com os registros de Hébrard, tratar-se-ia do conjunto O. Com efeito, três bronzes que atualmente fazem parte do acervo do Staedelisches Kunstinstitut, em Frankfurt, pertencem a esse conjunto¹³.

Flechtheim, de fato, tinha em mãos grande quantidade de bronzes de Degas, que foram vendidos em sua galeria entre 1926 e 1928. Em 1934, com a ascensão do nazismo na Alemanha, Flechtheim fugiu para Londres. Até sua morte, três anos depois, teve a oportunidade de organizar algumas exposições da coleção de suas galerias em Londres, e sempre figurava no noticiário de todas as revistas e jornais que cobriam os eventos culturais da capital britânica.

Os bronzes Mulher arranjando o cabelo (50S) e Mulher saindo do banho (71S), pertencentes à coleção do MASP, são os que trazem o rótulo da galeria alemã. Pode-se sugerir que a Galeria Marlborough os pudesse ter adquirido de Flechtheim. No que se refere a outras obras de nossa coleção, é muito difícil determinar sua proveniência. Talvez se trate de outro conjunto adquirido por Flechtheim ou por sua influência, pois, segundo parece, ele teve fácil acesso à Galeria Hébrard em Paris¹⁴. Seria mais plausível supor que o conjunto S foi mantido no porão de Hébrard até sua morte e que sua filha, Nelly Hébrard, foi responsável por vendê-lo à galeria de Londres – a qual, mais tarde, completou o conjunto com bronzes de outros conjuntos, para os vender a São Paulo.

Um fato a ser mencionado sobre os dois bronzes outrora pertencentes a Flechtheim é que eles estão muito bem conservados e que a pátina é muito sofisticada, quando comparada com outras obras do conjunto. Mulher ajeitando o cabelo (50S) apresenta pelos menos três cores diferentes – castanho-avermelhado, verde e castanho em tom de mel. Um fato interessante



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

sobre o efeito da ação da pátina é que, na parte anterior, ela proporciona a aparência e transmite a sensação de um material translúcido. Quanto à *Mulher saindo do banho* (71S), podemos perceber nitidamente manchas de vermelho e preto. O efeito assemelha-se muito à escultura em cera original, *Mulher sentada enxugando o flanco esquerdo* (National Gallery of Art, Washington). No conjunto pertencente ao MASP, os dois bronzes parecem ter sido muito bem fundidos. Não têm marcas de bolhas de ar e, segundo se verifica, não apresentam problemas de conservação, pois não mostram marcas de corrosão na superfície¹⁵.

A pesquisa sobre a série dos bronzes de Degas no acervo do MASP implicou mais do que seu estudo. Dependeu também da visita a numerosas e importantes coleções de outros conjuntos de bronzes de Degas, a saber: o conjunto P (Musée d'Orsay, Paris), o conjunto A (Metropolitan Museum of Art, Nova York), o conjunto *Modèle* (Norton Simon Museum, Pasadena, Califórnia) e alguns dos originais (National Gallery of Art, Washington). Ter a oportunidade de examinar alguns dos conjuntos me levou a algumas conclusões importantes. Em primeiro lugar, foi revelador o fato de que nenhuma das obras desses outros conjuntos de bronzes apresentava estampilhas ou marcas sob suas bases¹⁶. Por exemplo, o conjunto A, agora em Nova York, não contém nenhum fragmento de qualquer rótulo que pudesse ter sido colado a uma obra debaixo da base. Foi também muito curioso constatar que nenhuma das pessoas que trabalhavam com as coleções norte-americanas vira algo semelhante ao que foi descoberto nas obras do MASP.

Outra diferença quanto a esses conjuntos de bronzes, em comparação com o do MASP, é que eles têm a numeração das obras e algumas pequenas marcas pontilhadas gravadas em baixo das bases. Esses números provavelmente foram feitos visando à identificação das peças, à medida que eram fundidas, pois eles correspondem aos números impressos nos bronzes, ao lado da marca do fundidor. O conjunto do MASP não tem essas marcas de identificação visíveis.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Finalmente, e o mais importante, temos de levar em conta a cor desses bronzes, por sua pátina muito sofisticada. Embora a intensidade ou nuança das cores variem de um conjunto para outro¹⁷, elas se correspondem em certo sentido. Refiro-me às marcas ou manchas que se apresentam na parte superior das esculturas. Não apenas em termos de cor, mas também de luminosidade e textura, a pátina parece reproduzir cada detalhe das esculturas originais em cera feitas por Degas. Além disso, a pátina reproduz as sujidades acumuladas nas esculturas de cera originais, tal como foram encontradas no estúdio do artista. O dorso dos cavalos, por exemplo, é sempre mais escuro do que a parte inferior das peças e o mesmo se observa nas costas, nos braços e nas pernas, suspensos no ar, das dançarinas e banhistas.

A escolha das bases é outro elemento. Atualmente os originais apresentam bases de madeira, muito provavelmente criadas por Albino Palazzolo, assistente de Hébrard¹⁸. Podem ser partes de um trabalho de conservação realizado para a exposição desses originais na Galeria Knoedler, de Nova York, em 1955. As versões em bronze não reproduzem as bases originais de madeira, exceto no caso em que a superfície de madeira foi inteiramente coberta com cera ou plastilina¹⁹. Em sua maioria, as bases reproduzidas são originalmente de madeira, argila ou plastilina, eventualmente feitas pelo artista, cujo suporte são pedaços de cortiça ou madeira.

No que se refere à superfície dos bronzes, notamos a preservação de pequenos acidentes e uma variedade de marcas dos originais. Podemos identificar impressões digitais, uso de espátulas e texturas de diferentes materiais empregados por Degas nos originais (cortiça, madeira, armação interna, os quais, pela precária conservação das esculturas em seu estúdio, em alguns exemplos tornaram-se aparentes na superfície)²⁰. Ao se comparar os originais com as versões em bronze, pode-se notar algumas pequenas variações nessas marcas superficiais. Em alguns exemplos, parece que o fundidor realçou essas marcas ou as criou em partes onde poderiam não ter existido nos originais. As impressões digitais estão em todos os lugares.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Pequenos acidentes foram incorporados aos bronzes, como rachaduras provocadas pela secagem da cera nos originais, ou fragmentações e batidas que os originais podem ter sofrido. Chama também a atenção o fato de que os bronzes apresentam marcas moldadas por espátulas, que também podem ter sido realçadas pelo fundidor.

Finalmente, o tratamento dado às armações é objeto de análise e discussão. Em primeiro lugar, os bronzes não reproduzem as armações externas que os originais possuíam²¹. Essas armações, bem como as armações internas, podem não ter sido modificadas para o processo de fundição, porém mais tarde, nos anos 1950, quando Albino Palazzolo preparou os originais para a exposição de 1955²². O estudo dos originais por meio do raio X, realizado por Shelley Sturman e Daphne Barbour, é revelador: alguns elementos das armações internas não parecem ter função estruturante, assim como a presença de pregos e pedaços de ferro não possui nenhuma relação com as armações originais²³.

Esse procedimento pode ter alterado algumas partes da superfície dos originais, de tal modo que os moldes de bronze tornam-se vitais para que possamos saber como era a aparência de suas superfícies antes da operação de conservação realizada nos anos 1950.

Considerados esses aspectos, é possível inferir que após o processo de fundição (1919-1932) pode ter sido realizado um procedimento para que os originais se assemelhassem ao máximo com os moldes de bronze, o que, com toda a certeza, tem a ver com a remoção das armações externas. A documentação produzida por ocasião da exposição dos originais na Galeria Knoedler, em 1955, é bastante afirmativa e comprova esse fato. O relatório apresentado pelo conservador da galeria, pouco antes da abertura da exposição, menciona literalmente que os originais foram criados para ser fundidos em bronze:



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Parece-me muito claro que a escolha exata da cor e da transparência das ceras, em consonância com o efeito desejado por Degas, é tributária de seu gênio, de seu domínio do ofício e do conhecimento do efeito. A qualidade variável da cera contribuiu, sem dúvida, para a vívida qualidade de cada um desses modelos, transportando dos óleos do artista o tom sensível do corpo e da carne, seja das mulheres, seja dos cavalos. O efeito de toda a coleção, pela escolha da cera, é transmitir a sensação provocada pelo bronze, o que foi talvez a intenção de Degas²⁴.

O conservador considera as esculturas modelos para os bronzes e, em contrário à história do restauro e modificação dos originais, afirma que a escolha da cera, por parte de Degas, objetivava transmitir a impressão de bronze.

Além desse relatório, no catálogo da exposição da Galeria Knoedler, em 1955, a reprodução dos originais foi “inventada”, isto é, as armações que hoje vemos nelas (pedaços de metal) foram extraídas nas fotografias. Assim, os originais parecem muito mais comparáveis com os bronzes.

A substituição das armações parece muito importante para o entendimento da receptividade das esculturas de Degas, dado o que essa oeuvre realmente representou. Os bronzes, assim como os originais em seu estado atual, sugerem ainda um equilíbrio dinâmico das figuras, tais como as várias versões do Movimento de dança (1912 c.), escultura de Auguste Rodin, flutuando no espaço, sem apoio ou contando com apenas um ponto de apoio. Se examinarmos os bronzes de Degas e os compararmos com Íris, mensageira dos deuses (1890-1891), de Rodin, poderíamos pensar que eles são da mesma natureza. A figura de Rodin apóia-se na ponta dos dedos, assim como as bailarinas de Degas em seus Arabescos, que apóiam todo o corpo nos pés. Os bronzes de Degas, entretanto, são diferentes dos de Rodin no tocante à representação do movimento. Desde a maquete a figura de Rodin possui a mesma forma, que é desconstruída por Degas, pois suas figuras sempre procuram um equilíbrio



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

simétrico (por exemplo, a perna erguida para cima e para trás, compensada pelo braço na frente): a perna erguida é um apoio perfeito para a bailarina e uma maneira muito mais estável de fixar a figura na base. A Íris de Rodin poderia cair a qualquer momento.

As diferenças entre Rodin e Degas tornam-se claras quando, finalmente, contemplamos as fotos de 1918 das esculturas de Degas, com suas armações externas. Para Degas, o movimento é a busca de um equilíbrio racionalizado, inteiramente dependente do material. Para Rodin é pura energia, uma espécie de força externa; trata-se, para Degas, de uma ação concreta e mecânica. Sua escultura é um estudo da mecânica do movimento, no qual nada é resultado do acaso²⁵.

Como se relaciona a escultura de Rodin com a de Degas? O estudo dos bronzes de Degas sugere uma associação ainda mais estreita desses dois artistas, sobretudo no caso dos bronzes de Rodin. Tudo se torna mais claro quando se estudam suas superfícies.

A interpretação da obra de Rodin proposta por Leo Steinberg, desenvolvida mais tarde por Rosalind Krauss, pode lançar alguma luz sobre o significado da fundição em bronze das esculturas de Degas, quando de sua realização. Embora Degas não seja mencionado em nenhum desses textos, a descrição das superfícies dos bronzes de Rodin feita por Krauss pode revelar grandes semelhanças com as de Degas.

Ao abordar a obra de Rodin e sua influência sobre a escultura moderna, Krauss toma como exemplo *As portas do Inferno* (1880-1917). Trata-se do mais longo e fundamental projeto empreendido pelo artista, tendo em vista sua obra, e o período após 1880. A autora adota o “critério” proposto por Leo Steinberg para caracterizar a obra de Rodin: a projeção das formas no espaço e o estudo do corpo, a idéia de serialização (ou multiplicação, conforme Steinberg



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

aponta, de fragmentação e sobretudo de assemblage e o escancaramento dos procedimentos técnicos do escultor. No que se refere às três primeiras características teorizadas por Krauss, elas se confrontam diretamente com o conceito clássico de escultura ou com aqueles que eram entendidos como tal no século XIX. Krauss mostra como Rodin dá nova forma à idéia da narrativa, ao fragmentar o conceito espacial em um relevo como *As portas do Inferno* e ao repetir as mesmas figuras (nesse caso, as três sombras), o que resulta em esvaziar o conteúdo da narrativa tradicional. A fragmentação preocupa-se, sobretudo, com o emprego posterior de certos elementos da composição, tais como as figuras de *O pensador*, *O beijo*, *Sou bela* e outras esculturas criadas pelo artista a partir de situações formais de *As portas do Inferno*.

É, porém, na análise das superfícies dos bronzes de Rodin que Krauss pode sugerir uma relação dele com Degas. Ela se volta para a última parte do texto de Steinberg, no qual ele discute a idéia de assemblage e os procedimentos técnicos de Rodin. Para Steinberg a assemblage poderia surgir do fato de que o artista construiu um repertório de formas escultóricas a que poderia recorrer para criar novas composições. Por exemplo, sua *Mulher agachada* (1881-1882) ressurgiu como a figura feminina em *Sou bela* (antes de 1886): a figura é inserida entre a figura masculina tal como ela se apresenta, sem modificação. O mesmo acontece com suas *Três sombras*, uma das quais serviu para seu *Adão*; outro exemplo seria sua *Faunesa*, que ele multiplica por três para formar o círculo *Três faunesas*. Além disso, Rodin usaria partes do corpo em outros corpos, como, por exemplo, seus estudos de mãos e torsos masculinos e femininos.

O conceito de procedimento técnico torna-se vital para a compreensão da obra de Rodin, pois ele nos revela o real significado de sua escultura. Eis como Krauss inicia sua interpretação:

E daí, se o significado não depender dessa espécie de experiência anterior? E se o significado, em vez de preceder a experiência, ocorrer no interior da experiência; e se meu conhecimento de um sentimento, a dor, por exemplo,



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

não depender de um conjunto de memórias sensoriais, mas for inventado no ato e de maneira única sempre que ele me ocorrer? Além do mais, o que acontecerá se, com a finalidade de vivenciá-lo, eu tiver de sentir a maneira como meu próprio corpo o registra, em relação com o modo como outra pessoa me observa e reage a meu gesto de dor?

A conclusão de Krauss é que o significado da escultura de Rodin está em sua própria superfície, que é capaz de expressar o resultado das forças internas e externas da experiência corporal. As forças internas seriam anatômicas e musculares; as forças externas emanariam do próprio artista, em seu ato de manipular e produzir esses objetos. Krauss defende que algumas das esculturas de Rodin poderiam ser usadas como um guia ilustrado do processo de fundir bronzes. O exemplo mais visível seria seu Torso (1877), repleto de acidentes no processo de fundição, tais como bolhas de ar na superfície metálica, que não foram eliminadas pelo artista. Tais acidentes seriam documentados até mesmo antes do procedimento de fundição, na modelagem da escultura, onde algumas partes podem desprender-se, e marcas de espátula e batidas são reproduzidas no bronze fundido. Krauss finaliza:

Rodin força repetidamente o espectador a apreciar a obra como resultado de um processo, um ato que moldou a figura ao longo do tempo.

Ela estabelece uma comparação entre o escultor italiano Medardo Rosso e Rodin, em como esses dois grandes artistas da virada do século conferiram ao bozzetto a categoria de uma obra de arte acabada, pois as superfícies toscas das esculturas, em que se notam impressões digitais, são preservadas no bronze. Krauss chega até mesmo a sugerir que a ênfase dada à superfície, o que é uma característica accidental, é um conceito usual nas artes decorativas do período, sobretudo no círculo dos artistas do art nouveau.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Os bronzes de Degas, com suas imperfeições, impressões digitais, marcas de espátula, armações internas aparentes, rachaduras, com suas superfícies acidentais, são facilmente comparáveis aos de Rodin. Isso significa que muitos elementos dos bronzes de Degas foram traduzidos a certo conceito escultórico, o que os tornou muito comparáveis aos conceitos de Rodin. O interesse por preservar os acidentes e as precárias condições dos originais de Degas nas versões em bronze demonstra claramente a intenção de ajustar a escultura deste artista à “linguagem” corrente da escultura de sua época. Rodin foi adotado como uma gramática, um parâmetro mediante o qual a escultura de Degas poderia ser facilmente compreendida e aceita pelo espectador.

Tendo em vista essas considerações, Degas é inserido num debate sobre a modernidade, tal como é definida a partir das esculturas de Rodin. Esse debate também equaciona o confronto de Degas com a obra escultórica do século XIX, bem como todas as questões por ele suscitadas, tais como o realismo.

A fundição em bronze das esculturas originais em cera e técnica mista, obra de Degas, resultou numa tradução de sua obra escultórica, na acepção mais profunda do que possa ser uma tradução, e da qual poderíamos não ter apreendido a primeira camada significativa de sua criação. Degas não viveu o suficiente para ver suas esculturas fundidas em bronze e não deixou nenhuma palavra final de que gostaria de as ter visto dessa maneira. Não teve controle algum sobre as decisões que foram tomadas para alterar suas esculturas, de tal modo que mantivessem o máximo de fidelidade aos bronzes produzidos postumamente.

Ao observarmos as fotos de 1918, quando suas esculturas aparecem com armações externas e bases originais, um fato chama a atenção: para Degas, a idéia de movimento quase parece se opor à de Rodin. O corpo, para ambos os artistas, é o veículo pelo qual é possível operar com a fragmentação e a serialização, mas para Rodin a expressão é a energia inserida no corpo fragmentado; para Degas, a expressão do corpo é conferida por sua unidade enquanto forma.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Poderíamos resumir da seguinte maneira o conceito de corpo para os dois artistas: em se tratando de Rodin, corpo é energia; para Degas, é forma. Nesse aspecto, talvez Degas seria mais moderno do que Rodin, se é que poderíamos fazer tal afirmação, pois o conceito de energia, em Rodin, ainda se relaciona com algo que nada tem a ver com o tema, algo que se situa além da escultura como meio de expressão: o conceito de sentimentos ou estados mentais, por assim dizer. A escultura de Rodin relaciona-se de certo modo com a tradição romântica, que Degas, embora se referindo a ela ao explorar a cor e a composição, parece negar ao encarar os corpos dançantes e os movimentos dos cavalos apenas como possibilidades a fim de expressar a forma em três dimensões.

O avanço tecnológico nos permitiu ver as armações internas de suas esculturas, mediante o recurso do raio X. Não podemos continuar a encarar essas esculturas apenas como superfícies. Degas oculta desenhos no interior da cera, que parecem ter a mesma função dos contornos negros que vemos em seus pastéis: traços que compõem a forma, que o artista preenche com cor. A idéia de explorar a forma escultórica reforça-se ainda mais no procedimento do artista, quando elabora suas esculturas em cera. Tal procedimento também é revelado, a exemplo do que ocorre com os bronzes de Rodin. Ele, entretanto, tem uma função diferente daquela adotada por Rodin. No procedimento “rodinesco”, o acidente é totalmente incorporado, pois é parte integrante do significado dessas obras de arte, que narram a história das experiências pelas quais passaram aqueles corpos de metal. Para Degas o procedimento é um fim em si, é o próprio significado das esculturas: sua obra é algo que está em processo contínuo. Se fosse uma linguagem, ela se expressaria como algo que se está realizando, não se questiona se ela está acabada ou não. Isso também diverge de Rodin, pois o inacabado encerra um significado per se. Para Degas, o inacabado não incorporaria acidentes: as várias camadas da obra de arte estão sob o total controle do próprio artista.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Se tivéssemos de discutir a questão do impressionismo na escultura, as esculturas de Degas, com seu conceito de obra em progresso, seriam muito mais significativas do que as de Rodin²⁶. De algum modo os museus, na atualidade, resgataram o lugar de Degas na escultura, na virada do século. Nenhuma coleção de arte impressionista estará completa se não contar pelo menos com um bronze de Degas. O MASP figura ao lado de duas grandes coleções, em âmbito mundial, que possuem um conjunto completo de bronzes do artista: Musée d'Orsay (Paris) e Metropolitan Museum (Nova York). A coleção de São Paulo é rica no que se refere à arte francesa, especialmente a pintura impressionista. E é muito interessante vermos todo o conjunto de bronzes de Degas exposto em vitrines²⁷, colocado ao lado de dois de seus pastéis e de uma tela. Os dois pastéis – respectivamente *Após o banho* (1888c.) e *Mulher em sua toailete* (assinado e datado, 1903) – ecoam nos bronzes, pois os gestos das duas mulheres reaparecem nas esculturas. A tela *Quatro bailarinas no palco* (1885-1890) é a abordagem do conceito de movimento, em Degas, traduzido para duas dimensões.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Notas

1 Arquivo da Curadoria, MASP.

2 Embora os bronzes tenham chegado ao Brasil apenas em 1954, não integraram a exposição itinerante da coleção do MASP. Cf. catálogo da exposição em Milão, realizada em 1953.

3 O fato de que a lista contava com 71 bronzes se deve às duas versões de cavalos com jóqueis (bronzes 25 e 32, respectivamente) serem consideradas, cada uma delas, uma peça única. A numeração dos bronzes identifica cada peça por si só, assim temos 73 bronzes (os números 35 e 36 são os dois jóqueis).

4 Arquivo da Curadoria, MASP.

5 O catálogo raisonné da coleção do MASP, editado recentemente, ainda usa a numeração publicada por Sara Campbell. Cf. Sara Campbell, “Um catálogo dos bronzes de Degas”, *Apollo* (ago. 1995).

6 Geneviève Lacambre, *Les oubliés du Caire*, catálogo da exposição, Paris, RMN, 1994, pp. 137-41. Lacambre também menciona que as obras foram adquiridas por uma associação particular egípcia, voltada para a arte francesa, por ocasião de uma exposição organizada em 1939, compradas diretamente de Nelly Hébrard. Essa aquisição não está nos registros de venda de Hébrard, publicados por Anne Pinget (Anne Pinget & Frank Horvat, *Degas sculptures*, Paris, RMN, 1991). Agradeço à sra. Lacambre por compartilhar essa informação comigo, bem como sua gentileza em fornecer-me cópias das fotos das três peças do conjunto S que se encontram no Cairo.

7 Franco Russoli & Fiorella Minervino (*L'opera completa di Degas*, Milano, Rizzoli, 1978) reproduzem o conjunto de São Paulo e são de opinião que pertencem à letra S. Chegam até mesmo a reproduzir uma versão de A



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

estudante, o que pode dar a entender que ela pertence ao museu, o que não corresponde aos fatos. Quanto ao catálogo de autoria de Ronald Pickvance, por motivos desconhecidos, foi gerada uma numeração completamente nova, que nem sequer corresponde à numeração impressa nos bronzes. Mais uma vez afirma-se que o conjunto pertence inteiramente à letra S. Na verdade, quando se examina a superfície das bases, sempre se vê um rótulo branco, que corresponde ao número impresso no bronze, e um rótulo laranja, muito provavelmente colocado por ocasião da exposição da Galeria Pierre Gianadda, pois os números nelas escritos correspondem àqueles que identificam as obras no catálogo.

8 A peça número 40 ainda é objeto de certa controvérsia. De acordo com o catálogo publicado por Sara Campbell, a versão 40C pertence ao Chrysler Museum, em Norfolk, Virgínia, EUA (adquirida em 1971). A sra. Campbell foi também muito gentil ao proporcionar-me acesso à sua documentação para o catálogo. Ela, na realidade, recebeu uma carta do Chrysler Museum, mas a instituição não lhe enviou nenhuma foto da obra. A sra. Campbell também me informou que era muito difícil solicitar às pessoas que voltassem a examinar as bases dos bronzes para conferência da numeração e das letras.

9 De acordo com a informação fornecida pelo Musée d'Orsay, as estampilhas da Alfândega foram usadas até os anos 1940, quando as obras de arte entravam e saíam da França. Após essa época, o procedimento foi abandonado.

10 Fax enviado pela sra. Anne Pinget, Musée d'Orsay, setembro de 1999. De acordo com a sra. Pinget, após consulta ao departamento de pintura do museu, muitas obras de arte de sua coleção têm o mesmo rótulo.

11 Flechtheim foi o marchand de Ernesto de Fiori na Alemanha. Em 1930, ele organizou em Berlim uma exposição coletiva dos bronzes de Degas e Ernesto de Fiori. Cf. catálogo da exposição Alfred Flechtheim, Sammler, Kunsthandler, Verleger, Kunstmuseum, Düsseldorf, 1987. Gostaria de agradecer à sra. Anne Pinget por compartilhar comigo essa informação.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

12 Essa exposição realizou-se mediante acordo com os herdeiros e seu objetivo não foi a venda. Cf. catálogo da exposição, cópia do acervo da biblioteca da National Gallery of Art, Washington, que pertenceu a John Rewald e onde anotou essa informação. Gostaria de agradecer à biblioteca da National Gallery of Art por enviar-me gentilmente uma reprodução deste catálogo.

13 Cf. catálogo da exposição. Alfred Flechtheim, op.cit. No catálogo estão reproduzidos três bronzes de Degas: Quarta posição de frente, Acima da perna esquerda (6O), Bailarina segurando o pé direito com a mão direita (23O) e Cavalo trotando, suas patas não tocam no chão (49O). Todas foram adquiridas por intermédio de Flechtheim em 1926. O marchand também teria sido responsável pela venda de pelo menos cinco outros bronzes. Cf. Sara Campbell, op. cit. A pesquisa de Campbell mostra que Flechtheim teria comprado, além do conjunto O, outros bronzes.

14 A única referência de que dispomos sobre o conjunto S se refere a duas vendas que Nelly Hébrard fez respectivamente ao Cairo (1939) e a Copenhague (1948).

15 A marca de bolhas de ar na superfície de um bronze é produzida no momento em que o molde de cera está numa espécie de forno, onde permanece durante três dias, para que o molde funda. Acelerar o processo ou soprar ar no molde pode produzir marcas de bolhas de ar na superfície do bronze. Na realidade, os bronzes do MASP parecem ter menos bolhas de ar do que os do conjunto A, hoje no acervo do Metropolitan Museum of Art, Nova York.

16 É preciso mencionar mais uma vez que em uma peça do acervo da National Gallery of Art podem-se ver uma estampilha quadrada da Alfândega (diferente daquelas dos bronzes do MASP, todas redondas) e um fragmento de um rótulo, muito fino, quase invisível, que provavelmente foi removido. Trata-se do bronze 560, Estudo de nu para a dançarina vestida, que teria pertencido às galerias de Flechtheim. Quero agradecer à sra. Shelley Sturm pela gentileza de me permitir examinar a superfície da base dessa escultura e por compartilhar comigo suas experiências e pesquisas sobre a escultura de Degas.



Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

17 Provavelmente se deve ao nível de conservação das obras. O conjunto de São Paulo tem aparência muito escura, mas desde sua chegada ao Brasil jamais passou por qualquer procedimento de conservação.

18 Muito pouco se sabe a respeito de Albino Palazzolo (1883-1975). Foi um escultor milanês, que realizou seus estudos na Accademia Brera. Não sabemos com certeza quando partiu para França e em que circunstâncias começou a trabalhar para Hébrard. Pode-se, entretanto, afirmar que provavelmente sua extrema capacidade como fundidor da técnica da cire perdue é que lhe assegurou uma longa colaboração com Hébrard.

19 É o exemplo de Massagista (bronze 55) e Colhendo maçãs (bronze 37), bem como o de alguns cavalos.

20 Um exemplo curioso é Cabeça – estudo para o retrato da sra. S (bronze 7). Em alguns moldes, vê-se um pedaço de metal saindo da bochecha esquerda. Numa versão de bronze, não identificada, pertencente ao acervo da National Gallery of Art, Washington, esse detalhe não aparece.

21 Cf. fotos realizadas no estúdio do artista em 1918. Anne Pingeot & Frank Horvat, op.cit.

22 Existe uma foto não identificada de O arco (bronze 34) nos arquivos curatoriais de escultura, na National Gallery of Art, Washington, na qual a armação externa ainda é visível, bem como a marca do corte do molde na perna direita. Podemos inferir que a armação externa foi destruída posteriormente e não para o processo de fundição.

23 Cf. Shelley Sturman & Daphne Barbour, “Degas’ women in Washington: Four case studies”. In: From marble to chocolate: The conservation of modern sculpture, Conservation Symposium at Albert Memorial, Londres, Archetype Publ., 1995, pp. 31-8.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

24 Joseph Ternbach, “Preliminary report on examination of sixty-nine original wax sculptures by Degas”, M. Knoedler & Co. (dez. 17-18), inédito – Curatorial Records, National Gallery of Art, Washington.

25 Degas escreve a seu amigo e escultor Albert Bartholomé em 17 de janeiro de 1886: (...) mais il faut faire dix fois, cent fois le même sujet. Rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement [mas é preciso fazer dez vezes, cem vezes, o mesmo tema. Nada, na arte, deve assemelhar-se a um acidente, até mesmo o movimento]. In: Marcel Guérin (org.), *Lettres de Degas*, Paris, Bernard Grasset, 1945, carta XC.

26 Leo Steinberg, “Rodin”. In: *Other criteria: Confrontations with twentieth century art*, Nova York, Oxford University Press, 1972, pp. 322-403; Rosalind Krauss, “Narrative time: The question of the Gates of Hell”. In: *Passages in modern sculpture*, Cambridge, MA & Londres, MIT Press, 1977, pp. 27 e 30.

27 Embora Rodin fosse o parâmetro do escultor impressionista na virada do século. Cf. Edmond Claris, “De l’impressionnisme en sculpture”, *La Nouvelle Revue*, Paris (jun. 1901).

28 Desde a inauguração do novo edifício do museu, na Avenida Paulista, em 1967, A pequena bailarina de catorze anos tem sido exposta em vitrine, exatamente como a versão original foi exibida em 1881, por ocasião da V Mostra Impressionista.

■ INÍCIO

Patrocínio

Patrocínio Institucional

Co-patrocínio

Apoio especial

Apoio cultural



Prime



FIAT

FOLHA
Não dá pra não ler
www.folha.com.br

CREDIT SUISSE

ESTADÃO
CULTURA
E transformação



Apoio Alhavision Blue Tree Towers Hotel Clear Channel DM9DDB Radio CBN UOL Chandon