



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

O Mito de Degas

Carol Armstrong

A partir de Vasari, nos relatos sobre as obras de artistas importantes incluem-se fatos anedóticos e histórias sobre suas vidas. A biografia é um componente particularmente significativo na história da arte, na ficção e na crítica do século XX. Conforme expressou Zola: “Para mim (...) uma obra de arte é (...) uma personalidade, uma individualidade... é uma questão de ser autêntico, de abrir o coração a nu, de formular energicamente uma personalidade (...) O que procuro acima de tudo num quadro é um homem e não um quadro” (Zola, “Mon Salon”, 1866, p. 61).

A abordagem de Zola à arte de Manet como sintomática de sua personalidade é um protótipo dessa abordagem no século XIX. No século XX, os melhores exemplos são, é claro, os múltiplos relatos sobre a vida e os amores de Picasso¹. Grande parte dos artistas modernos também participou ativamente da mitificação da própria vida pela autobiografia: Delacroix, em seus Diários, concentrou-se em acontecimentos que tiveram origem em sua *éducation sentimentale*^{*}, e Van Gogh, em suas cartas, detalhou seus desejos e suas frustrações amorosas, bem como a relação entre sua arte, sua vida amorosa e sua “loucura”. Nesse sentido, ambos são exemplares. Degas, porém, era diferente. Certamente sua personalidade e sua história pessoal foram mitificadas e ele, da mesma forma, participou desse processo, mas o fez pelo silêncio e pelo enigma. Assim seus futuros “biógrafos” também procederam.

Destacou-se entre eles P. A. Lemoisne, cuja publicação sobre Degas, em quatro volumes, ainda constitui a mais importante monografia sobre o artista. Eis as linhas iniciais sobre a vida e o caráter de Degas:



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Explicar Degas: difícil e delicada tarefa!(...)

Seu gênio era tão vasto, mas tão complexo, tão cheio de reticências, tão voluntariamente apagado por detrás da sobriedade de seus meios, que aqueles que abordam esse tema só conseguem delineá-lo parcialmente ou em suas grandes linhas, desconcertados pela dificuldade de estabelecer, por assim dizer, uma sincronia entre o homem e sua obra.

É por isso que Degas não se revela ao primeiro que chega, mesmo em sua obra. É dele a frase “pintura é privacidade”. Para melhor seguir a evolução do artista seria necessário, portanto, conhecer o homem, seu modo de pensar, seus gostos e sonhos. E se jamais existiu um homem difícil de conhecer, aquartelado como estava numa invencível descrição, numa espécie de timidez que o tornava cáustico e freqüentemente severo, quando sentia essa timidez ameaçada – pois bem, esse homem foi Degas. Seu profundo horror às intrigas, a toda idéia de especulação aplicada à arte, sua reserva em relação a tudo o que sentia e pensava, o isolamento voluntário em seu ateliê, com toda a certeza complicam a tarefa do historiador.

Em primeiro lugar porque tais fatores suprimem a maior parte das fontes de informação, mas sobretudo porque eles contribuíram para criar, em torno de Degas, uma lenda que, por sua própria essência, era verdadeira apenas quanto a uma parte ínfima. Cuidadosamente alimentada por ele, a quem essa lenda divertia, foi suficiente para ocultar, durante muito tempo, a verdadeira face do artista.

Além disso, quando tentamos conhecer melhor o homem, percebemos rapidamente que ingressamos num círculo vicioso. Audacioso, apesar de seus eternos escrúpulos, encantador, apesar de uma inata sobriedade de expressão, Degas só foi verdadeiramente ele mesmo em suas obras. E assim chegamos a este resultado: para melhor compreendermos Degas, não podemos julgá-lo a partir de uma apreciação sumária sobre seu caráter, a partir de suas atitudes zombeteiras, de pronunciamentos que foram distorcidos, como também não



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

se pode julgá-lo tomando por base quadros ou desenhos dispersos, escolhidos ao acaso, freqüentemente classificados sem maiores reflexões. Tal julgamento só pode se aplicar ao conjunto magnífico de sua vida e de toda a sua produção (Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, vol. 1, pp. 1-2).

Eis aí uma introdução particularmente contraditória para uma monografia definitiva sobre um artista, igualmente repleta das contradições que compunham a personalidade de Degas. Tais contradições estão a serviço de uma apreciação caracterizada pela oclusão e pela incapacidade. Lemoisne usou as contradições da persona de Degas para negar a eficácia da leitura de um meio social e de costumes (em outras palavras, a teoria da legibilidade, que encontramos em Durand e em Taine, não pode mais ser aplicada à personalidade deste artista bem como a sua obra) e para reiterar a mitificação de Huysman, quando este se refere à privacidade, reserva e inacessibilidade do artista ao público. Ao afirmar que Degas “era apenas sua obra”, Lemoisne tem uma visão negativa sobre a relação entre a obra e a persona inacessível do artista, e assim nega a eficiência da narrativa biográfica logo nas primeiras linhas de seu próprio tratamento biográfico de Degas.

De modo geral, o retrato de Degas que nos é transmitido por seus amigos e biógrafos é o do octogenário. Benedict Nicholson nos oferece um resumo desse retrato em seu editorial sobre o artista, escrito em junho de 1963. Inicia com uma citação de Jacques-Émile Blanche, amigo do artista: “O belo obstinado com semblante do velho Homero” é uma *idée reçue*^{**} sobre Degas em sua velhice; o “rei Lear” é outra, igualmente precisa” (“Degas as a human being”, p. 239)². Nicholson finaliza seu breve texto (p. 241): “O rei Lear, em outras palavras, andando às cegas, em meio a um bando de aves de rapina”. Esse artigo encerra uma multiplicidade de relatos sobre Degas, feitos por Blanche, Lemoisne, Paul Valéry, Daniel Halévy, Ambroise Vollard, Jeanne Fèvre e Paul Lafond. Todos eles conheceram Degas mais ou menos intimamente. Naturalmente suas recordações são coloridas pelas lembranças mais recentes: a de Degas na velhice.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Por exemplo, o relato de Daniel Halévy, importante historiador dos remanescentes do ancien regime* na Terceira República e filho de Ludovic Halévy, um dos amigos mais íntimos de Degas até a eclosão do caso Dreyfus³, retrata o artista como um ancião, o que não causa surpresa, pois se trata das recordações de um jovem em torno de um homem idoso e mítico, uma figura avuncular e legendária, proeminente nas reminiscências familiares. Conforme escreve Halévy,

Recorro às anotações por mim feitas entre 1888 e 1897. É, portanto, um adolescente de dezesseis anos que o leitor tem diante de si.

Um octogenário acaba de se calar. (Degas parle, p. 26).

Outro biógrafo, Paul Jamot, inicia sua monografia sobre Degas valendo-se de uma imagem do final da vida do pintor:

No fim de uma longa vida inteiramente dedicada à arte, Degas era célebre, mas de uma celebridade misteriosa e imprecisa. Ele não podia se queixar dessa obscuridade e não se queixava. Ocultou sua vida e quase ocultou sua obra. Pronunciava-se seu nome com respeito e temor. Sua pessoa era pouco mais pública do que sua pintura. Seus ditos circulavam pelos ateliês de Paris. A maioria deles era sarcástica e alguns, injustos. Alguns pareceram muito espirituosos, porém nada fenece mais rapidamente do que o fogo do chiste e da resposta pronta. A posteridade pede outras qualificações. Ela interroga a obra. Não é o que Degas desejou e esperou secretamente? Quase cego nos derradeiros anos de sua vida, essa enfermidade, ao agravar os efeitos comuns da velhice, o isolava mais do que nunca de seu século. Seus olhos de velho Homero, que não enxergavam mais as obras da natureza nem as dos homens, não estariam repletos de uma visão do Parnaso, tal como os velhos mestres o sonharam, e no qual as injustiças cometidas recebem magníficas reparações? (Degas, p. 4)

O primeiro parágrafo de Jamot aponta para fatores importantes, presentes no final da vida de Degas: a cegueira, o isolamento, o atavismo, a fama de



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

idiossincrático. A litania da injustiça pública, tão cara aos biógrafos da vanguarda, permeia esse texto, mas a imagem crucial do início desse relato é, como nos demais, a da velhice. Até certo ponto a velhice, a visão enfraquecida é algo típico das monografias e das narrativas biográficas, especialmente no caso de artistas em torno dos quais se criaram grandes mitos. Picasso constitui bom exemplo, mas a história da etapa final de sua vida é muito diferente da de Degas. É o velho ardente, com muitos filhos, cuja libido era o material de sua arte, cujos pecadilhos, cometidos na privacidade, tornavam-se o material de sua persona pública. Vejamos, por exemplo, o seguinte:

Em sua colorida casa de campo em Mougins, na Riviera, poeticamente denominada Notre-Dame-de-Vie (...) um velho artista refaz todos os dias os mesmos gestos. Ao longo de setenta e cinco anos eles originaram uma das produções artísticas mais diversificadas, surpreendentes e controvertidas da história da arte.

Este homem, que em breve morreria aos noventa e dois anos, mal demonstra a idade que tem (...) Deixando de lado essas ligeiras inconveniências, ele é robusto, ativo e dedica diariamente longas horas a seu ofício... É Pablo Picasso. (Cabanne, Pablo Picasso, his life and times, p. 7).

Degas, entretanto, é descrito como um velho senhor celibatário, enfermo, com muitas realizações, mas sem herdeiros. Seu mito é construído a partir da recusa em participar da vida pública e a aparente ausência de vida privada. Sua obra é marcada pela oclusão, bloqueio e perda da conexão sensorial. Enquanto o que melhor define o mito pessoal de Picasso, o mito pessoal do modernismo, é a virilidade e a produção fértil, as palavras-chave do mito de Degas são privacidade e privação, cegueira e esterilidade. E essa história de velhice é especial, no exemplo de Degas: sua finitude, sua dificuldade, sua obscuridade abrangem toda uma vida.

É certamente o que faz Halévy, ao denominar Degas “o pintor que ficou cego assim como Beethoven é o músico que ficou surdo” (Degas parle, p. 10) e ao atribuir



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

um significado a essa “catástrofe” em toda a obra do artista. Em se tratando de Degas, a velhice não é simplesmente um lugar do qual se possa lançar um olhar retrospectivo sobre a vida; é uma narrativa que começa pelo fim, inscrito em todo o seu desenrolar. Chamas extintas figuram em seu centro.

E, se acaso esquecer, tanto quanto lembrar, é do que trata a velhice, então não é de admirar que seja pintado o retrato do velho Degas, pois a biografia que se escreveu dele é sempre aquela em que a inacessibilidade e a ilegibilidade ocupam um grande espaço. Parafraseando Jamot, sua fama circula pelos ateliês, mas se trata da fama sob a forma da obscuridade, de uma presença pessoal de que não se tem recordações, de uma obra desligada de uma vida, de estranhos fragmentos de palavras – os *bons mots** de Degas constam de todos os relatos sobre o artista⁴ – de esquecimento, segredos, piadas desusadas: em resumo, a fama sob a forma de enigma. Resumindo: o mito de Degas é construído a partir da falência da biografia, de uma visão positiva e narrável sobre a pessoa, de um conceito de “obra”, linear, globalizante e autoral.

Um autor que escreveu sobre Degas mostrou-se programático em relação à crítica da biografia. Trata-se de Paul Valéry, poeta e ensaísta, cujos textos abrangem o período de 1890 a 1940. Valéry, que se assemelhava a Degas na personalidade e na educação⁵, foi uma figura singular na história da literatura moderna, assim como Degas o foi na história da arte do final do século XIX. Assim como os historiadores da arte tiveram dificuldade em encontrar um lugar para Degas, para os historiadores da literatura foi igualmente difícil posicionar Valéry, cuja obra foi marcada pela intermitência e interrupção, pelo obscurantismo e intelectualismo, bem como por um notório período de deliberado silêncio.

Assim, a carreira de Valéry, como a de Degas, foi uma trajetória na qual a oclusão e a autonegação ocupam um papel central. É essa, pelo menos, sua reputação, conscientemente cultivada por ele em textos como *Soirée avec M. Teste* e *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, ambas criações fundamentais



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

do ethos literário e crítico de Valéry, e ambos intimamente conectados a seus escritos sobre Degas. Valéry foi um dos mais importantes predecessores da crítica estruturalista e pós-estruturalista.

Degas foi uma figura da mais extrema importância para Valéry, na mesma medida em que o foi para Duranty e Huysmans. É tema principal do ensaio mais importante de Valéry sobre a crítica de arte, intitulado *Degas danse dessin*⁹. Logo no início o conceito de biografia é refutado, bem como a disciplina da história e a prática da observação positivista. (“Não se trata de biografia” – *Degas danse dessin*, p. 11) ele afirma e, mais adiante, declara:

Tinha, em relação a sua pessoa, um conceito que formei a partir de algumas de suas obras, que vi, e de alguns de seus ditos, que espalhavam por aí. Sempre tenho grande interesse em comparar uma coisa ou um homem com a idéia que formava dele antes de o ver (...)

Tais comparações nos proporcionam certa medida de nossa capacidade de imaginar, a partir de dados incompletos. Mostram-nos também toda a vaidade das biografias, em particular, e da história, em geral (...) Observar é, em grande parte, imaginar aquilo que esperamos ver.

(...) De Degas eu tinha formado a idéia de um personagem reduzido ao rigor de um desenho rígido, um espartano, um estóico, um artista jansenista (...) Pouco antes eu escrevera *Soirée avec M. Teste* e esse pequeno ensaio de um retrato imaginário, embora constituído por observações e relações verificáveis, tão precisas quanto possível, não deixou de ser mais ou menos influenciado (conforme se diz) por um certo Degas que criei para mim. Naquela época preocupava-me demais e com frequência a idéia da existência de diversos monstros de inteligência e de consciência de si próprios. (*Degas danse dessin*, pp. 18-19).

Ao refutar o conceito de biografia, Valéry deixa claro que emana dele a imagem semiconstruída e recuperada de um velho, que conheceu apenas em 1893, quando



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

a carreira de Degas caminhava para o fim, e a quem ele equipara ao principal personagem de sua mais famosa obra de ficção, *Soirée avec M. Teste*. Há uma multiplicidade de meios pelos quais Valéry identifica Degas com o ficcional sr. Teste, ele próprio uma versão desconstruída do protagonista do romance. Em *Soirée avec M. Teste*, ele é descrito, tanto quanto Degas em *Degas danse dessin*, como uma invenção da imaginação de Valéry. A descrição do “personagem” Teste é tão obscura e enigmática quanto as evocações monográficas da personalidade de Degas. O cenário em que o autor situa o sr. Teste, pronunciando seus chistes e gracejos quase indecifráveis, muito semelhantes aos famosos bons mots de Degas, é também o cenário do pintor – a Ópera, por exemplo, que Valéry descreve de um modo que evoca as telas do artista:

Eu o vejo de pé, junto à coluna dourada da Ópera (...)

Uma imensa jovem de cobre nos separou de um grupo, que murmurava do outro lado daqueles fulgores. Nas profundezas do vapor brilhava um fragmento nu de mulher, liso como um seixo. Muitos leques independentes se agitavam naquele mundo escuro e claro, espumando até as luzes lá do alto. Meu olhar percebia mil pequeninas figuras, percorria uma cabeça melancólica, braços, pessoas (...)

Todos se mantinham em seus lugares, separados por um pequeno movimento. Eu apreciava o sistema de classificação, a simplicidade quase teórica dos espectadores, a ordem social (...)

(...) O sr. Teste murmurava: “Somos bons, somos extraordinários unicamente para os outros! Eles são devorados pelos outros!”

Essa última frase emergiu do silêncio da orquestra. Teste suspirou.

(...) Eu observava aquele crânio que travava conhecimento com os ângulos da cornija, aquela mão direita que se refrescava ao tocar nos douramentos e via, na sombra das púrpuras, grandes pés. Dos confins do auditório, seus olhos se voltaram para mim e sua boca enunciou: “A disciplina não é má (...) É apenas um pequeno começo (...)”

Eu não sabia o que responder. Ele disse, com sua voz baixa e apressada: “Que eles aproveitem e obedeçam!”



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Ele fixou durante muito tempo um jovem diante de nós, em seguida uma senhora e depois todo um grupo, nas galerias superiores (...) então todo mundo, o teatro inteiro (...) ardente, fascinado pela cena que não víamos (...)

O sr. Teste declarou: “O supremo os simplifica”.

Andávamos e escapavam dele frases quase incoerentes. Apesar de meus esforços, sentia grande dificuldade em seguir suas palavras. (M. Teste, pp. 37, 40, 41)10

Teste é uma versão de Degas e este, em Degas danse dessin é uma versão de Teste, conforme o próprio Valéry declara.

Valéry também identifica Degas com outro monstre d’intelligence, que ocupa um lugar fundamental em sua crítica: Leonardo da Vinci:

Correram boatos de que ele [Degas] fazia estudos de rochedos em seu quarto, tomando como modelos muitos fragmentos de carvão que recolhia de seu fogareiro. Segundo dizem, esvaziava um balde de carvão sobre a mesa e se punha a desenhar cuidadosamente a configuração criada pelo acaso que seu ato provocara (...)

Se for verdade, essa idéia me parece bastante vinciesca. (Degas danse dessin, pp. 69-70).

A associação de Degas a Leonardo é parte da refutação de Valéry aos procedimentos e pressupostos da biografia, pois a Introduction à la méthode de Léonard de Vinci é uma discussão notória da biografia como ficção, na mesma medida em que Degas danse dessin também o é. O relato de Valéry sobre Leonardo, bem como sobre Degas, pode ser lido como uma celebração da intencionalidade e da autoridade do ego. Por exemplo: Esta mente simbólica (grifo meu) retém a mais vasta coleção de formas (..). o poder de reconhecer, na amplitude do mundo, um número extraordinário de coisas distintas e de estruturá-las de mil maneiras – é isto que a constitui. Ele é o senhor dos semblantes, das anatomias, das máquinas(..). Talvez um grande domínio de si mesmo distancia o indivíduo de toda particularidade, exceto a de ser senhor e centro de si próprio – Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, pp.



Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

34, 38 – notas à margem¹¹. Ainda assim Valéry solapa os alicerces sobre os quais repousa o conceito do eu autoral, o conceito de uma pessoa, de uma “individualidade” como recipiente de uma mente, de determinada história pessoal como fonte de estruturas intencionais. Em seu lugar, Valéry reivindica um método impessoal, “descarnado”, um sistema intelectual autocriador, que se perpetua a si mesmo: “Na multiplicidade dos espíritos, este aqui figura como (...) uma espécie de (grifo meu) sistema completo em si (Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, p. 38). A obsessão de Valéry pelo “método” se inscreve no título de seu ensaio sobre Leonardo, escrito em 1894, bem como no corpo desse texto: (“Pensamos que ele pensou (...) É a base do método que irá nos ocupar e nos servir”, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, pp. 9, 11). Mais tarde, à margem, Valéry observa: “Na realidade, homem e Leonardo foram os nomes que dei àquilo que então me parecia o poder do espírito (Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, p. 11).

Assim como procede em relação a Leonardo, Valéry caracteriza Degas como um moi pur¹² e um monstre d’intelligence. Escreve que Degas foi um “um personagem reduzido ao rigor de um desenho rígido, um espartano, um estóico, um artista jansenista”. Como Leonardo, de acordo com Valéry, Degas era um homem de método e de pura mentalidade. Em Degas danse dessin, o mais amplo relato desse “método” impessoal encontra-se na discussão que Valéry empreende sobre o informe, que se segue imediatamente à sua descrição de Degas como figura leonardesca:

Jogo em cima da mesa um lenço que amarrotei (...) Trata-se, portanto, de tornar inteligível certa estrutura de um objeto que parece não possuir uma estrutura determinável, e não existem clichês ou recordações que permitam dirigir o trabalho, conforme se procede quando se desenha a figura de uma árvore, de um homem ou de um animal, que se dividem em porções bem conhecidas. É aqui que o artista pode exercer sua inteligência e que o olho deve encontrar, pelos movimentos sobre aquilo que ele vê, os caminhos do lápis sobre o papel, assim como um cego deve acumular, pelo toque, os elementos de contato com



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

uma forma, e adquirir ponto por ponto o conhecimento e a unidade de um sólido muito irregular.

(...) assim o artista, pelo estudo das coisas informes, isto é, de forma singular, pode tentar reencontrar sua própria singularidade e o estado primitivo e original da coordenação de seu olho, de sua mão, dos objetos e de sua vontade.

No grande artista, a sensibilidade e os meios estabelecem uma relação particularmente íntima e recíproca que, no estado vulgarmente conhecido sob o nome de inspiração, alcança uma espécie de gozo, troca ou correspondência quase perfeita entre o desejo e aquilo que o satisfaz, o querer e o poder, a idéia e o ato. (Degas danse dessin, pp. 71-73)

Assim, de acordo com Valéry, “Degas”, a exemplo de “Leonardo”, é simplesmente um nome para um processo de representação, um conjunto de operações intelectuais e físicas, uma série de relações e repetições mecânicas. Até mesmo seu “desejo” e sua “vontade” são descritos como estruturas relacionais, um conjunto de pontos de contato entre o corpo e o mundo, mais do que como impulsos característicos de uma pessoa.

Como “Degas”, portanto, o “desenho” (dessin), em Degas danse dessin, representa a visão de Valéry sobre o eu como método impessoal. Do mesmo modo, a “dança” (danse) assemelha-se ao modo pelo qual é descrita a observação leonardesca relativa aos objetos amorfos. Em inúmeros trechos bastante bergsonianos, a dança é descrita fenomenologicamente, em termos de pura vontade e puro desejo, como um padrão de espaço e tempo, de movimentos volitivos enredados numa estrutura de autodissipação e auto-organização, em oposição aos movimentos involuntários, cotidianos, pertencentes a uma economia de autopreservação (Degas danse dessin, pp. 22-30). (A dança também representa a postura antiinterpretativa de Valéry, e ele chega mesmo a ser mordaz quanto aos procedimentos da crítica de arte. Para substanciar essa visão, ele recorre a um dos mots classicizantes de Degas, relativo à dança: “As Musas não discutem entre si. Trabalham o dia inteiro (...) dançam: não falam” (Degas danse dessin, p. 12).



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Assim, Degas danse dessin não é uma biografia. Nesse ensaio, o homem Degas não é um desenhista de bailarinas (de acordo com Mallarmé, citado por Valéry: “A bailarina não é uma mulher que dança, pois não é uma mulher nem dança” (Degas dance dessin, p. 28; Mallarmé, “Crayonné au théâtre”, p. 192)¹³. “Degas”, em contrapartida, é “dança”, é “desenho”.

Levando em conta suas visões protodesconstrucionistas da biografia e o eu autoral,¹⁴ não surpreende que Valéry seja conhecido por seu desprezo pela psicanálise¹⁵. “Sou o menos freudiano dos homens (...) e tenho minhas dúvidas em relação aos sonhos”, carta à sra. Pavel, 19 de janeiro de 1935): “Não, não! Não gosto nem um pouco de reencontrar-me em espírito nas antigas sendas de minha vida. Não seria eu quem partiria em busca do tempo perdido! E muito menos aprovaria essas análises absurdas que inculcam nas pessoas os equívocos mais obscenos, que elas já teriam criado no seio de suas mães”, *Propos me concernant*, t. 2, 1506; in Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 82).

Ainda assim, sua colocação sobre Degas como figura leonardesca sugere uma exegese freudiana. Valéry, ao evocar Degas como um homem de método e um monstre d’intelligence, reporta-se à definição de sublimação e ao “impulso investigativo” de Freud, quando este se refere à arte e à vida de Leonardo¹⁶. Freud equipara o impulso investigativo à sublimação, em oposição à repressão, ao Eros, e define a sublimação como Eros transformado em vontade, a obsessão como observação e desejo de saber, que, por sua vez, não passam de versões etéreas e descarnadas do desejo de fazer descobertas sobre o próprio corpo, o próprio eu sexual e as próprias origens e, portanto, o desejo de descobrir o corpo feminino, o corpo da mãe.

É no relato leonardesco de Valéry, quando declara que Degas é um homem de método, que localizamos o corolário mais próximo ao conceito de sublimação, elaborado por Freud. De acordo com Valéry – embora ele não empregasse tais palavras –, Degas possuía em alto grau um impulso investigativo: a



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

libido transformada em vontade de saber, ordenar, formular e sistematizar; auto-exploração onanística convertida em incessante observação do mundo circundante e, no caso de Degas, em mímica dos outros. Até mesmo a despersonalização do conceito de Valéry relativo ao autor e ao logos pode ser descrita em termos de sublimação, como o deslocamento do eu histórico para a região etérea de um sistema ou método separado.

A apreciação sublimada de Valéry sobre Degas como tipo sublimado deveria ser conectada a outro elemento do mito do artista, que adquiriu “o status de um lugar comum” (Broude, “Degas misogyny”, p. 354) – sua misoginia. Pois “misoginia”, assim como “aristocracia”, constitui outra faceta da inacessibilidade da história pessoal de Degas. As alegações em torno do celibato de Degas, de sua misoginia e, algumas vezes, de sua homossexualidade latente, têm muito a ver com nossa falta de conhecimento de sua vida privada. Eis a colocação de Nicholson: “Assim, pode haver algo na teoria segundo a qual ele era um homossexual reprimido, que talvez na juventude – quem seria capaz de nos dizer? mas não é importante que devêssemos saber – encerrou completamente sua *éducation sentimentale* após alguma experiência amarga e permitiu que a paixão murchasse. Não existe, porém, nenhuma prova positiva desse fato” (“Degas as a human being”, p. 239). Atribui-se um trauma obscuro a Degas, tão obscuro que ninguém sabe nada a respeito¹⁷.

A misoginia significa repressão, intimidação, fechamento – quanto a isso, ela faz parte do mito que cerca a velhice. Mais do que isso, ela significa ausência de indícios, nenhum acesso a ninguém, nada que se tenha conhecido ou dito; em suma, inexistência de narrativa. Assim, nas monografias sobre Degas, “misoginia” é outro termo codificado para um mito construído a partir do fracasso da biografia. Segundo a apreciação de Valéry, “misoginia” é algo ligado à sublimação da biografia.

Degas danse dessin inclui uma série de passagens sobre os nus de Degas, não especificamente sobre a série de 1886, mas sobre a atitude do artista em relação ao nu em geral e sobre o lugar que ele, Degas, ocupa na tradição do gênero:



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

É fácil perceber que em Ticiano, quando ele pinta uma Vênus na plenitude de sua perfeição de deusa e de objeto pintado (...) pintar significou acariciar, juntar duas volúpias num ato sublime, no qual a possessão de si e de seus meios, a possessão da Bela por todos os sentidos se fundem.

(...) O sr. Ingres persegue a graça até o ponto da monstruosidade: jamais uma espinha suficientemente flexível e ereta, jamais um pescoço relaxado, coxas lisas e corpos curvilíneos propícios ao olhar que as envolve e as toca, muito mais do que as enxerga (...)

(...) Degas, durante toda a vida, procura no Nu, observado de todos os lados, numa incrível quantidade de poses e até em plena ação, o sistema único de linhas que formula determinado momento de um corpo, com a maior precisão, mas também com a maior generalidade possíveis (...) essencialmente voluntarioso, jamais satisfeito com aquilo que nasce da primeira tentativa, com a mente tão terrivelmente tomada pelo aspecto crítico e tão nutrida das melhores qualidades dos grandes mestres, ele não se entrega jamais à volúpia natural. Aprecio esse rigor. Existem criaturas que não têm a sensação de agir, de ter realizado coisa alguma caso o tenham feito contra si mesmas [grifo meu]. Talvez seja este o segredo dos homens verdadeiramente virtuosos. (Degas danse dessin, pp. 77-79)

Nesses trechos, a reação de Degas ao corpo da mulher é contrastada com as reações de dois grandes pintores do nu feminino: Ticiano e Ingres. O mestre da tradição do nu, Ticiano, segundo a apreciação de Valéry, é o pintor par excellence* da sensualidade, o artista para quem o corpo pintado é tão carnal e presente quanto um corpo real, o toque pictórico é uma carícia sexual, a fatura é o próprio Eros. Ingres, em oposição, é considerado o pornógrafo da tradição. Ingres é aquele imaginário astuto e perverso que responde ao olhar voyeurístico, definido como uma espécie de toque desencarnado. Nos termos de Valéry, os nus de Ticiano e de Ingres são duas versões do corpo fetichizado, correspondem às tradições do colore e do disegno*. De um lado, a representação do corpo feminino importa na fetichização de sua materialidade, de sua carne;



Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

de outro, a uma fetichização de sua forma e de seus contornos, de seu desenho. Na companhia desses dois, credita-se novamente a Degas a “castidade”, pois suas representações intelectualizam e, assim, colocam uma distância entre a carne e a forma do corpo feminino.

No lugar da volupté* de Ticiano ou do voyeurismo manipulador de Ingres, a posição de Degas é de sublimação, na qual o desejo corporal é substituído por uma vontade sem corpo, a *vue voulue** (Degas danse dessin, p. 58). O impulso libidinal é transformado em observação formulária e o sensual passa a ser intelectual e resistência contra si mesmo. O próprio Degas o sugere, ao enfatizar o conflito entre Eros e a visão, no lugar da identidade de ambos: “Fazer fogo sem ver, eis aí o próprio amor” (Lettres de Degas, nº. 42, 9 de setembro de 1882, a Bartholomé, p. 69) 18. Dado que este trecho sobre o nu se refere tanto ao desenho quanto se configura como uma passagem sobre o informe, o desejo também é sublimado no desenho, uma maestria do desenho obstinada, mas desprovida de possessividade, que nada é além de si mesma. Ela não se propõe a acariciar ou manipular o corpo feminino, mas apenas a dominar seu próprio sistema.

No final do escrito de Valéry sobre Degas como um tipo leonardesco, encontramos a seguinte colocação, na qual o dessin sublimado do artista começa a soar suspeito, como uma espécie de impotência da maestria do desenho:

Para Degas, uma obra era o resultado de uma quantidade indefinida de estudos e, em seguida, de uma série de operações. Estou convicto de que ele pensava que não se pode jamais dizer de uma obra que ela é acabada (...) alguns artistas (...) empenham-se a fundo, enfrentam, corrigem e se aprisionam, não podem desistir do desafio, se retirar do círculo de seus ganhos e perdas (Degas danse dessin, pp. 80-81).

Essa passagem sugere que o “método” de Degas é caracterizado pela repetição e por uma inabilidade, uma impotência de sair de seu próprio sistema. Em outro trecho, Valéry também denomina Degas um artista “abstrato” e, assim, liga seu “método” à abstração:



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

De vez em quando ele retorna a essas espécies de provas; introduz nelas cores, mistura o pastel com o carvão: as saias são amarelas em uma, violeta em outra. Mas a linha, os atos, a pose, lá estão, essenciais e separáveis, utilizáveis em outras combinações. Degas pertence à família dos artistas abstratos que distinguem a forma da cor ou da matéria. (Degas danse dessin, p. 63)

É assim que Valéry chega a uma teoria da abstração como sublimação, caracterizada pela conversão da fatura e da gráfica fetichistas a um processo auto-referenciado, repetitivo, jamais completo, de desenho e de fatura material, separados um do outro, mas incapazes de escapar do processo circular a que pertencem.

A abstração, para Valéry, é também a característica final de sua crítica à biografia, é a substituição da história pessoal pela estrutura abstrata, a substituição, que ele opera, de Danse e Dessin por Degas. Pois três formas de sublimação se combinam em Degas danse dessin. Em primeiro lugar, sob o título de biografia, a narrativa da história pessoal de Degas dá lugar à descrição de um conjunto de relacionamentos estruturais entre a mente, o corpo e o mundo, que se consubstanciam no nome “Degas”. Certa espécie de análise estrutural substitui a narrativa biográfica. Em segundo lugar, no que se refere à persona de Degas, a energia libidinal é convertida em impulso investigativo. No lugar da volupté encontra-se o “jansenismo” de Degas, seu hábito de fazer observações formulárias – em resumo, seu relacionamento com seu próprio sistema, no lugar do desejo, da dança e do desenho.

Em terceiro lugar, sob a rubrica da representação, o fetiche é substituído “sublimemente” por uma abstração “virtuosa” e “rigorosa”. Aqui, Valéry está descrevendo um sistema abstrato de representação, no qual esta mais se identifica do que se opõe à abstração, e no qual a abstração é mais aprisionadora do que libidinal e liberadora.

Huysmans apresentou Degas como uma figura antimoderna, e a maioria dos que escreveram monografias a seu respeito confirmaram essa imagem de Degas



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

como um artista atávico. Valéry, porém, confere à imagem um peso especial, ao retratar Degas antes como uma figura leonardesca do que como um representante de sua época e de sua história. A imagem de Degas, elaborada por Valéry, como um homem de método, também está de acordo com a apresentação de Huysmans, que vê nele um tipo ascético. Ela também se harmoniza com sua apreciação a contrapelo da arte de Degas, na medida em que, para Valéry, a abstração, nas obras do artista, é alcançada a contrapelo do próprio artista, a contrapelo da natureza de Degas.

Um homem estéril, cego, portador de uma história desconhecida e de uma biografia inacessível, uma figura mítica cuja reputação é inteiramente construída como um enigma, uma vida humana que se esvazia num discurso bizarro e múltiplo. Valéry assume esses elementos do mito de Degas, tal como foram elaborados por seus biógrafos e autores de monografias.

Ele transforma deliberadamente o artista numa ficção, de certo modo profundamente modernista em sua abstração, em sua auto-referência, em seu desligamento da história, e profundamente antimodernista sob outros aspectos, na medida em que Degas é o oposto do artista moderno, livre, concebido romanticamente, de vanguarda. Uma figura não somente retrógrada, mas também repetitiva, desprovida de originalidade e impessoal.

Sua obra também não continha lirismo. Sabe-se que Valéry julgava que o malogro da arte de Degas se devia ao fato de que ela não “cantava”; se não era prosa, também não chegava a ser poesia¹⁹. Para o poeta, Degas era mais uma figura de sublimação, subjogado ao trabalho, indo contra si mesmo, fora de si mesmo, indo contra sua libido, dela deslocado, do que alguém livre para dar vazão a ela e expressá-la ou livre para escapar da tradição, da convenção e da representação. Pois a representação tradicional e a abstração auto-referida encontram-se ligadas na arte de Degas, de acordo com Valéry, e obedecem a um conceito abstrato do eu como uma estrutura de representação antiautoral e autoritária.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

A maneira como Degas lida mais explicitamente com o problema do eu está presente em um grupo de pinturas e fotografias que pontuam sua carreira. Trata-se de seus auto-retratos, um grupo que ele produziu no início de sua trajetória, e de outro grupo no final dela. Degas criou uma série de auto-retratos pintados, desenhados e gravados durante as décadas de 1850 e 1860, e, em seguida, parou de pintá-los. Então, na década de 1890, empreendeu uma série de auto-retratos fotográficos²⁰. Dois conjuntos de auto-retratos em diferentes técnicas, separados por cerca de trinta anos, abrem e fecham a obra do artista, introduzindo um parêntese em sua carreira de pintor e desenhista. Separados, eles nos apresentam uma imagem seriada do artista como um quase-adolescente pouco descontraído, arrogante e, sem dúvida, desagradável e, mais tarde, como um velho abstraído e isolado.

Essas imagens servirão como desfecho apropriado a um livro dedicado às leituras sobre a obra e a reputação de Degas, transportando-nos para o início e em seguida para o fim. Elas também se adéquam aos principais componentes do mito desse homem: seu status retrógrado de aristocrata, a indisponibilidade de uma narrativa biográfica e até mesmo sua propalada misoginia. Além disso, eles articulam a estrutura de Valéry, do eu impessoal, em termos que são específicos dos produtores da representação pictórica e fotográfica. Com efeito, de maneira próxima à de Valéry, eles igualam o eu mais com a representação do que com a personalidade.

Começemos pelos auto-retratos. Na minha opinião os mais fascinantes estão no acervo do Musée d'Orsay e na coleção Sterling e Francine Clark, em Williamstown. O mais antigo, o auto-retrato do Musée d'Orsay, baseia-se em pelo menos dois modelos: um auto-retrato de Louis Lamothe, professor de Degas, e o pintor preferido de Degas, J. A. Ingres. Ao se referenciar a esses antecessores, ele iniciou o hábito de recuperar a tradição; começou também a definir sua linguagem artística e a elaborar os parâmetros de sua auto-imagem de um aristocrata inacessível e retrógrado. Ao mesmo tempo, começou a explorar alguns problemas inerentes ao auto-retrato, como a dificuldade de,



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

a um só tempo, posar e pintar, localizar-se simultaneamente nesse processo e na produção da imagem, de definir-se como a origem e o objeto da imagem diante do próprio olhar. Seu auto-retrato combina dois trajés em um – a camisa branca e a casaca elegante e bem ajustada tem vida dupla, ao mesmo tempo o *déshabillé** do ateliê e a sofisticação de um gentleman elaboradamente negligente. A vestimenta de Ingres é, ao mesmo tempo, profissional e tem uma função de representação – a de um homem no exercício de seu ofício e a de um homem entregue ao lazer.

Nesse caso, a dissimulada combinação do moderno com o retrospectivo (sua referência à aparência de um belo jovem da Renascença) também comporta um duplo aspecto. Ingres se apresenta como um artista-cortesão. Além disso, seu auto-retrato combina o olhar atento, direcionado a quem o olha, com a pose daquele que está sendo retratado, com o pintor ligeiramente voltado para a tela, segurando um giz.

Ele harmoniza dois gestos, o de mostrar e de apresentar-se a nós, e ainda mais, o de apontar para si e o de representar. Os dois gestos são mostrados lado a lado no próprio corpo do artista. Na realidade, são comprimidos e quase se entrecruzam, formando uma espécie de círculo de que fazem parte o exhibir, o ver e o desenhar. Finalmente, esse auto-retrato funde a orientação esquerda e direita desses dois gestos e funções do auto-retrato: a orientação reversa do corpo espelhado e a orientação paralela do corpo diante da tela²¹.

O auto-retrato de Degas no Musée d'Orsay duplica esse desdobramento do pintor e daquele que é pintado de maneira muito limitada. Na maior parte do tempo o que predomina é o cavalheiro que posa, todo contido, com um traje escuro, típica fatiota domingueira.

Ele é o aristocrata-burguês do Segundo Império, taciturno, desdenhosamente inacessível para nós. Não estamos diante de um *déshabillé* boêmio e, no traje de Degas, não existe referência alguma a seu status profissional ou ao ato de



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

exercer a pintura. Pelo contrário, ele se apresenta para nós como se fosse filho de um banqueiro, reservado, impassível, mas pouco à vontade, ligeiramente desconfortável quanto a essa mescla de vocação de pintor e de um presuntivo status aristocrático. Além disso, o rosto e o corpo de Degas nos são apresentados mais frontalmente. Ainda assim os resquícios do duplo gesto de Ingres, de seu desvio da frontalidade, em direção à tela, podem ser notados na ligeira volta de Degas e nas mãos que se cruzam.

São as mãos bem compostas e cuidadosamente pousadas uma sobre a outra de um homem que está sendo visto passivamente mas ao mesmo tempo numa atitude quase ocupacional, que mal se nota. Um das mãos segura o porte-fusain*, da mesma maneira que Ingres segura seu giz. Está ausente o círculo do ver, do mostrar e do pintar, que presenciamos no auto-retrato de Ingres, quando ele sobrepõe um gesto a outro, pois uma das mãos de Degas está pousada, enquanto a outra aponta discretamente para outra direção, para além da moldura, para outro retrato e outro eu (o auto-retrato de Ingres mostra uma parte do quadro, representado em sua borda e que quase serve como espécie de ponto de articulação entre o mundo do pintor lá fora e o mundo do pintor lá dentro.

Não por acaso não existe essa junção no auto-retrato de Degas). E as mãos de Degas são quase mal acabadas. Elas, com toda a certeza, são muito menos bem realizadas do que o restante de sua pessoa apresentável e em nenhum momento são tão precisas e particulares como a atenção dispensada pelo pintor a seu próprio olhar e a seus traços faciais. Esse auto-retrato declara sua dupla função de apresentar não só aquele que retrata como também o retratado, mas o faz com cautela, de maneira discretamente obstrucionista.

O relacionamento entre o homem na frente do espelho e o homem espelhado apresenta muitas dimensões. Um relacionamento entre a atividade pictórica e a presença social também é um relacionamento entre sujeito e objeto, visão e corpo e até mesmo particularmente entre olho e mão (o relacionamento



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

entre olho e mão é extremamente importante para a construção impessoal do “moi pur” artístico, operada por Valéry). Nesse auto-retrato o relacionamento entre aquele que posa e o pintor é encarado como algo restrito e bloqueado em todas suas dimensões.

Embora a obra de Ingres seja desenhada e pintada com maestria, esse auto-retrato de Degas não apresenta evidências de que ele tivesse o domínio do desenho nem que fosse esmeradamente pintado. Sua representação como algo bem construído é ambivalente. Nas mãos, o desenho se horizontaliza, resulta numa pintura sem sutileza, “ótica”, enquanto a maior parte da imagem, com exceção dos olhos e do rosto, é seca, escura, rarefeita, com pouca demonstração de ousadia pictórica. Há também uma cisão entre os olhos e as mãos do retrato: em vez do círculo fechado entre o olho e a mão, que se nota em Ingres, Degas separa um do outro.

O centro da imagem é o olhar, num rosto enquadrado por uma faixa interrompida e um losango, e apartado da leveza daquelas mãos precariamente articuladas pelo negro desbotado do torso do pintor. O torso, em si – o que é estranho – não possui materialidade ou forma. É uma massa negra, cujo centro está indeterminado no retângulo da tela. Os únicos realces que se notam no retrato, além da alvura da camisa engomada do artista, estão nos lábios, olhos e nas unhas.

Eles constituem uma espécie de jogo sutil entre sombra e luminosidade e, ao mesmo tempo, entre rigidez e suavidade: a dureza das unhas, sobre as quais a luz incide ligeiramente, a maciez dos lábios, discretamente reluzentes, a viscosidade dos olhos, líquida-sólida, dura/suave, fulgurante. Estamos diante da maciez obscuramente diferenciada da carne, da forma e do rosto, em oposição à uniforme rigidez da superfície de um espelho, cujo brilho duro é evocado em cada uma dessas instâncias, sejam elas rígidas ou suaves, cintilantes ou esmaecidas. A ardilosa capacidade da carne em evocar as diferenças do corpo quanto à substância e a solidez não se situa em lugar algum, a não ser no jogo entre sombra e luz, e assim é de uma natureza ótica.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Tem também a capacidade mais duradoura de nos fazer lembrar da superfície refletora do espelho. Com efeito, o prazer desse auto-retrato reside precisamente naquela sutil oscilação entre a opticidade da superfície da imagem e a vida corpórea do corpo pintado do artista, opticamente sugerida. Isto é, qualquer volupté que essa imagem possua não se encontra nem em sua corporalidade, nem em sua fatura, mas em sua especularidade. Afinal de contas, Degas parece ter dedicado maior atenção às partes de seu auto-retrato que têm a ver com o olhar e não com as mãos, à opticidade e não à manufatura, em suma àqueles aspectos que parecem produzidos por si só ou produzidos pela luz.

De certo modo, o auto-retrato do acervo do Musée d'Orsay aspira a uma espécie de autoria tão imaterial e despersonalizada que resulta numa espécie de ausência de autoria, num narcisismo impessoal, o que foi denominado, em texto de Rosalind Krauss, “o narcisismo da luz”²². Ao adotar esse partido, ele corresponde não apenas ao mito biográfico de Degas, mas também a seus próprios termos de representação, àquela estrutura reflexiva, impessoal do eu autoral, proposta por Valéry.

Em auto-retratos posteriores, Degas “resolveu” a divisão entre o labor manual e a superfície especular, entre o pintor e o tema, entre aquele que posa e o objeto, separando-os ainda mais. Nessas imagens, ele se alterna entre o pintor e o cavalheiro, mostrando-se algumas vezes trajado de pintor, conforme se vê no auto-retrato do acervo de Williamstown e a série de desenhos e águas-fortes, que evocam Rembrandt, mais ou menos contemporâneos. Eles compartilham a mesma composição e, algumas vezes, o pintor é visto trajado como um elegante cavalheiro, a exemplo de seu último auto-retrato pintado, Degas saudando.

Além disso, boa parte de sua produção retratística daqueles mesmos anos é organizada em torno de mundos pictóricos apartados, duplos, situados entre dois olhares e duas direções da visão: para fora, para nós e para longe, para o lado²³. É como se a dupla função que se nota em Ingres, o criador/o criado, o que vê/o que é visto, tenha passado por uma divisão, deslocando-se para



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

duas figuras, algumas vezes quase com a característica de gêmeos siameses encurralados entre a frontalidade e uma volta de três quartos. Isso se nota em todos os retratos de grupos familiares pintados por Degas: os Morbillis, as irmãs Bellelli e o mais famoso de todos, o da família Bellelli, com seu fundo espelhado, seu mundo de olhares que se opõem, seus vetores corporais conflitantes e as mãos da sra. Bellelli, que Degas isolaria e voltaria a pintar como um quadro autônomo (não deixa de ser significativo que a figura dos gêmeos, a duplicação e a separação ocorram no contexto da família, que estava sendo retratada por Degas ao mesmo tempo que ele se envolvia em retratar a si mesmo. Ele, obviamente, concebe a divisão como uma função da família, bem como do eu).

O fenômeno dos olhares gêmeos também se encontra num duplo retrato que inclui um auto-retrato – Degas e Evariste de Valernes. Em outros auto-retratos em que figura sozinho, Degas simplesmente isolou um ou o outro olhar e, com isso, uma ou outra vestimenta identificadora. É o que se nota em Degas saudando, no qual ele é inteiramente aquele que posa e objeto, olhando para nós, saudando-nos, de nenhum modo presente como o criador da imagem, mas exclusivamente como uma pessoa social pertencente a certa classe, com suas devidas maneiras e disposições, que reage ao fato de ser visto esboçando um gesto social convencional.

Em contraste, no belo e pequeno auto-retrato que se encontra em Williamston, Degas se apresenta para nós trajado com um guarda-pó de artista e enchapelado. Agora ele é o pintor, enquanto que em outros auto-retratos ele é aquele que posa, mas não nos fornece a menor pista sobre essa sua outra identidade de cavalheiro.

Neste retrato de si mesmo como pintor, a imagem de Degas é pintada quase voluptuosamente e muito marcada. Nele, a soltura da execução resulta num impasto confiante, rico em cores, que não sugere deficiência de fatura, mas antes a hábil realização de um bosquejo que evoca Corot. A despeito da assinatura do artista, o auto-retrato de Williamstown não possui mãos. Não se vê o corpo, as



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

mãos e seus movimentos. Assim, mais uma vez, somos solicitados a presenciar o olhar e o rosto do pintor. E se examinarmos com mais atenção, notaremos que esse olhar é peculiar, ligeiramente oblíquo, como se fosse objeto de uma escolha extremada de Degas. É como se ele não tivesse sido capaz de liberar seu próprio olho, ao pintá-lo, na esperança de que poderia ser capaz de ver esse olho como objeto e fonte de sua contemplação, dupla e simultaneamente; seu olho como parte de seu rosto, visivelmente direcionado para ele e, ao mesmo tempo, seu olho no ato de ver e assim refletir não seu rosto, mas seu próprio olhar, como num espelho.

Pois, ao fixar-se nele, esse olho tornou-se peculiarmente frontal, de tal forma que é quase monocular: O Olho, mais do que os dois olhos de um rosto humano, como aspecto exterior e social (o outro olho é visto num giro de três quartos). É o relacionamento entre os dois olhos e o efeito de combinar aspectos frontais e do perfil, em outros traços do rosto, que fazem com que aquele olho pareça tão estranho.

Em um desenho que emparelha com este auto-retrato (fig. 120)²⁴, a combinação do que se vê de frente e de perfil, à maneira de Picasso, é ainda mais pronunciada, o mesmo ocorrendo com a qualidade monocular daquele olhar fixo. E se o desenho ou a pintura forem invertidos, como num espelho, aquela ligeira peculiaridade transforma-se numa estranheza ainda maior. É como se o volteio corporal de Ingres tivesse se configurado apenas num olhar – a divisão entre o olho e a mão – e entre o pintor/criador e aquele que posa/objeto, condensado e concentrado num único olho, de tal modo que aquilo que foi certa vez um quebra-cabeça que envolvia corpo e visão, agora se apresenta exclusivamente como um problema ocular.

E, agora, é como se o locus da arte do pintor se localizasse no olho e não na mão, como se o traje do pintor passasse a ser o sinal de sua tarefa de olhar, no lugar de sua atividade material e manual. Em última análise, o rebaixamento do desenho e da pintura, neste retrato, é visto como uma



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

questão não da mão e do corpo, mas do olho em si. A opticidade do auto-retrato anterior, que se encontra no Musée d'Orsay, propõe uma espécie de ausência de autoria, como solução para o quebra-cabeça do espelho. Alguns anos mais tarde, no auto-retrato de Williamstown, é como se Degas tivesse tentado fazer da autoria algo inteiramente ocular, destinando ao olho uma função autoral, um pouco à maneira de um aparelho fotográfico. Assim, além de tentar abortar as funções do olho como tema e objeto, o auto-retrato de Williamstown também tenta elidir a ficção da autoria e da ausência de autoria num único rosto e num único olhar.

Existe algo no auto-retrato de Williamstown que sempre me pareceu lembrar estranhamente a Moça com o brinco de pérola, de Vermeer. Talvez seja a suavidade e a determinação do rosto de Degas, a mesma suavidade de seus lábios e o brilho que incide sobre seu nariz, mal o separando de sua bochecha pouco nítida, que tornam esse auto-retrato masculino, com sua expressão taciturna, algo tão intrigantemente evocativo do retrato da jovem com a pérola. Ou talvez seja a qualidade de uma luz e uma sombra suaves, e seu jogo com tons que se assemelham aos da carne: o rosado do tecido, em tom salmon, que cobre o pescoço, realçando a cútis, congelando ligeiramente o calor e a translucidez da carne, conectando-a dessa vez não com a dura e fria luminosidade de uma pérola, mas com a lubrificada espessura do pigmento da tinta – em outras palavras, o modo como a carne é transformada incessantemente em pintura.

Finalmente, talvez a semelhança entre as duas imagens seja encontrada no olhar de soslaio de Degas, que possui algo de “feminino”. Em sua obliquidade, em sua aparência de receptividade, esse olhar cria a ilusão de ser convocado imediatamente à existência, devido a nosso olhar, um olhar que sempre é acolhedor.

O olhar do retratado se dirige para nós, criando-nos como espectadores, através de sua aparente receptividade a nossa visão. Pois é esta receptividade que parece evocar a pessoa e o ato responsáveis pela imagem, transformando interminavelmente o objeto em direção a sua origem, e originando uma força

▶ CONTINUA



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

que se direciona para aquela força receptiva. Como a jovem de Vermeer²⁵, o auto-retrato de Degas quase nos parece oferecer um modelo de representação ilusionista, e um relacionamento que é mais desejante, gerador, entre sujeito e objeto, pintor, pintura e observador, mais refletivo e reflexivo do que linear e extenso. Em vez de nos oferecer uma linha reta entre a origem e o objeto da criação, ou entre o possuidor e o possuído, esse auto-retrato nos enreda num círculo de reações. Assim sendo, ele confunde a idéia de criação, envolvida no conceito de autoria.

Os auto-retratos pintados por Degas desde o início de sua carreira sugerem três interferências relacionadas ao conceito tradicional de autoria. Todas remetem a desconstrução e sublimação do modelo biográfico, modernista/antimodernista, elaborados por Valéry. A primeira delas é sugerida sobretudo pelo auto-retrato de Williamstown. Trata-se da desconstrução do gênero e talvez da reconstrução do gênero na atividade autoral, quando não da “feminização” ou pelo menos da “desmasculinização” dos conceitos de criação e geração, envolvidos na construção da imagem. Abordaremos rapidamente essa questão no trecho final deste ensaio, quando tratarmos das derradeiras fotos de Degas.

Quanto à segunda interferência, já temos refletido sobre ela, e é a concentração na estrutura abstrata e reflexiva da representação que o espelho propõe. A terceira interferência é uma espécie de narcisismo representacional, que substitui a alienação do voyeurismo, direcionado para fora, de um erotismo possessivo, por uma espécie de “espelho-como-palco”²⁶. Estamos mais uma vez diante de um narcisismo impessoal, vago, indistinto, bloqueado, que remete mais à preocupação com a pintura e o espelhamento do que com o prazer da própria pessoa.

A esse respeito, é bom ter em mente que embora o auto-retrato de Williamston procure uma união impossível entre sujeito e objeto, o eu e o outro, existe nele algo que nos toca. Trata-se precisamente da impossibilidade dessa união, na medida em que a busca da união é somente um lembrete constante da inevitável



Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

divisão e deslocamento²⁷ do sujeito e do objeto. O mesmo se pode dizer do “espelho-como-palco – ele depende mais da divisão e da separação do que de uma posse bem-sucedida de si mesmo. O espelho-como-palco é uma estrutura do eu que coloca a duplicação da representação no mesmo plano do desejo irrealizável, da consciência de si mesmo e da alienação desse mesmo eu. É o que ocorre com os auto-retratos de Degas, que igualam as divisões do narcisismo alienado, o “moi haïssable”^{*} de Pascal (Dunlop, Degas, p. 35; McMullen, Degas, pp. 67, 120) às divisões representacionais do espelho, a um modelo mitótico^{*} da geração da imagem.

Partimos do início da carreira de Degas e agora nos deteremos sobre seu final, fechando o parêntese. Sob vários aspectos outras séries mais famosas do pintor, sobretudo suas últimas bailarinas, “refletem” mais obviamente a estrutura do “espelho-como-palco” do que o fazem os auto-retratos. Nessa série, a insistência na fragmentação, duplicação e repetição, nos corpos divididos e separados de si próprios, no ensaio da atividade motora e seu inextricável relacionamento com a ocupação e definição do espaço constituem as características fundamentais do espelho-como-palco.

No entanto, as últimas fotos de Degas representam esse palco melhor do que qualquer outra de suas imagens²⁸. As fotos que ele fez das bailarinas e banhistas, por exemplo, que replicam exatamente as poses de alguns de seus últimos pastéis delas, insistem numa espécie de réplica literal: réplica por meio do espelho, por meio de negativos e positivos fotográficos.

E seus auto-retratos fotográficos, que o representam na velhice, replicam quase exatamente as características de seus auto-retratos pintados na juventude. Eles enfatizam a ruptura entre o fazer e o ver e a ausência de uma “mão”, assim como acontece com seus auto-retratos, por meio do ocultamento e da falta de atenção dispensados a suas próprias mãos, bem como no enfoque no par de olhares. Só que nas fotos a ausência da “mão” constitui antes um fato da técnica do que uma ficção pintada.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

As fotos que Degas fez de si mesmo são paradoxais, no que se refere ao conceito de “origem” ou autoria da imagem. Aqui vemos Degas, no Auto-retrato com Zöe Closier, diante da máquina fotográfica e, portanto, ele não poderia estar atrás dela, direcionando sua “visão” – ou será que poderia? Na foto, seu olhar se desvia da câmera, recusando-se a confrontá-la e, assim, parece excluir seu outro eu diretivo – ele está lá, mas não aqui. Como fonte de sua própria imagem, ele parece estar não em outro lugar, mas em lugar nenhum. Sabe-se que Degas foi um diretor autocrático e extremamente exigente de poses fotográficas, mas nesse exemplo sua autoridade evadiu-se.

O fato de ele comandar sua própria pose é desconhecido. Os auto-retratos pintados por Degas parecem inclinar-se na direção de uma autoprodução em que a luz interfere, mas seus auto-retratos verdadeiramente fotográficos parecem conter uma dubiedade quanto à ausência de corporeidade da técnica: o olho está separado da mão que realiza, o processo de criação está desligado da assinatura material, existe um apego àquilo que deu origem à automação mecânica e à receptividade ótica. Esses auto-retratos podem ser dúbios, mas também afirmam sua passividade e sua ausência de corporalidade, sua separação e seu desligamento, sua falta de mecanicidade e sua receptividade.

Embora Degas não revelasse as próprias fotos, nas fotos dos outros e de si mesmo ele pareceu enfatizar a atuação recíproca entre claro e escuro, entre a cegueira e um olhar ausente, quando escolhia salas mal iluminadas e más condições de visibilidade, outro aspecto das sessões fotográficas do artista que suscitava protestos por parte de seus amigos.

Degas sempre trabalhava forçando suas figuras fotográficas, delineadas pela luz, a emergir do escuro, por mais que isso fosse dificultoso, como se tentasse subjugar sua própria visão para ela enxergar um mundo feito da mais profunda escuridão e atrelar o domínio da sombra à autoridade da luz e da vista. Ele se submetia, ao mesmo tempo, à condição da cegueira e tornava cada ato seu, de vontade visual, subserviente à importância essencial dessa mesma condição. Por sua ligação com a escuridão, todas as suas fotos se envolvem com o círculo

▶ CONTINUA



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

do poder e do enfraquecimento desse poder, da intervenção autoral e da reação cega, que circunscrevem a intencionalidade da fotografia com uma intensidade maior do que aquela que ocorre com qualquer outra técnica.

Os auto-retratos fotográficos de Degas localizam o paradoxo da auto-representação, principalmente a elisão, mais a divisão, das posições ativas e passivas do espelho, que encontramos em seus auto-retratos pintados, e também nas condições definidoras desse meio que é a fotografia. O eu como estrutura despersonalizada da representação, o narcisismo impessoal do espelhamento, a desconstrução e reconstrução do gênero, no processo criador, tudo isso também é definido em termos fotográficos pelos auto-retratos fotográficos.

Existe um retrato tardio, não propriamente um auto-retrato, que se relaciona expressamente com o aparato e a atividade da fotografia, um meio sobre o qual Paul Valéry teve algo a dizer²⁹. É um retrato que combina com o “método” de Valéry e até mesmo com seu “moi pur”: sua substituição de um eu estrutural por um eu biográfico, de um sistema pelo autor, uma substituição que, nessa foto, torna-se específica da fotografia. A foto em questão é um retrato de Renoir e Mallarmé, da qual Valéry tinha uma cópia e que ele descreveu nos seguintes termos:³⁰

Ao lado de um grande espelho vemos Mallarmé encostado na parede e Renoir sentado num sofá, encarando-nos. No espelho, em estado fantasmático, pode-se divisar Degas e seu aparelho, a sra. e a srta. Mallarmé (Degas danse dessin, pp. 64-65).

Valéry também descreveu o processo de criação da fotografia:

Esta foto me foi dada por Degas, cujo aparelho e vulto se vêem no espelho. Mallarmé está em pé, perto de Renoir, sentado no divã. Degas os submeteu a uma pose de quinze minutos, à luz de nove lampiões de querosene (...) vê-se no espelho as sombras da sra. Mallarmé e de sua filha (Janis, “Degas’s photographic theater”, p. 480).



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Numa ordem diferente, ambas as descrições dessa foto expõem o seguinte: Renoir e Mallarmé (os homens) na frente do espelho, Degas e seu aparelho no espelho, como vultos, a sra. e a srta. Mallarmé (as mulheres) no espelho com ele, como sombras e, finalmente, a imagem do tempo (quinze longos minutos de pose fotográfica), um muro de luz (nove lampiões de querosene) contrapondo-se à falta de claridade e Degas, dirigindo tudo, infligindo poses a seus retratados e sujeitando-os à sua visão difícil e caprichosa.

Assim, essa foto consiste em uma máquina, uma série de espelhos e um pequeno teatro social constituído por amigos e por suas imagens. Embora esses sejam os ingredientes, no lugar dos traços do artista, ainda assim se trata de uma espécie de auto-retrato. Pois a câmera refletida no espelho é Degas: ele está presente somente como fotógrafo, operador da máquina e agente da técnica. Esse é um recurso muito simples pelo qual seu eu é reduzido a uma estrutura de representação; outros recursos têm a ver com os efeitos constitutivos da técnica fotográfica, que são anunciados na própria fotografia e na descrição de Valéry. Tais efeitos incluem o seguinte: o que está refletido no espelho, o traço fantasmático – a fotografia é tão espectral quanto especular – a opacidade do claro e do escuro, bem como a duplicação e a divisão.

Além do aparelho e do espelho, da luz brilhante e da longa pose, Valéry descreve os conteúdos da foto como um conjunto de reflexos, vultos e sombras. E a própria foto apresenta aqueles que a povoam como tal – sua justaposição daquilo que se reflete no espelho com as figuras de Renoir e Mallarmé, cujas imagens, por contraste, são claramente delineadas, ajuda a realçar a qualidade espectral, pouco nítida, dos habitantes mecânicos e humanos do espelho.

Além disso, o “fantasma” de Degas encontra-se naquela parte da fotografia onde existe maior quantidade de luz, e a mancha de maior escuridão está no centro da imagem, onde os tons pretos e brancos são mais polarizados e mais enfatizados, e onde a opacidade que produz a fotografia é mais pronunciada. Finalmente, os efeitos da duplicação e da divisão também são anunciados no centro da



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

fotografia. Não só a divisão tonal é extremamente exagerada naquela área onde tudo é mais presente no jogo de duplicação do espelho, como o próprio Degas é representado como algo separado e duplicado, dividido e repetido na forma negra e amorfa da câmera e na vaga forma negra de seu corpo, junto dela; sua cabeça está obliterada pelo fulgor.

Isso nos leva a outra peculiaridade: a elisão de Degas, nesse retrato, juntamente com a atividade e os efeitos da fotografia, também resulta em identificar sua figura e seu mecanismo com os aspectos mais amorfos e bloqueadores dessa técnica.

Pois o vulto sem forma de Degas está visualmente atado não apenas à ausência de contorno e à sombra mas também a esse fenômeno efêmero, pré-formal, que é a luz, o que torna possível a visão fotográfica, mas que é fundamentalmente invisível e até mesmo destrutiva para a visão e seus objetos. Renoir e Mallarmé é possivelmente a foto de Degas em que a luz se encontra mais presente, banhando o espaço da imagem (e do espelho) com a ação da própria luz, localizando o reflexo de Degas na luz brilhante que constitui a imagem e que, em seguida, quase a elimina.

Assim, bem no âmago da foto, no centro de suas formas artísticas e em seu par definido de pessoas masculinas (Renoir e Mallarmé, presentes nas formas de seus eus biográficos e históricos), o fenômeno da autoria fotográfica liga-se formalmente a uma atividade pré-intencional, não humana, que não pode ser visualizada e que, em última instância, derrota a visão.

Enquanto isso, Degas, como autor individual, é representado como alguém informe, obliterado, ausente, sempre localizado fora e próximo de si: não é uma pessoa, nem sequer é uma forma, mas apenas um conjunto abstrato, auto-referencial de efeitos e relacionamentos.

Duplicação e divisão: esses efeitos ocorrem simultaneamente aos efeitos da amorfia e da obliteração. Pode ser que eles tenham algo a ver um com o outro, que estejam ligados de um tal modo que qualificam o narcisismo impessoal da



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

fotografia, pelo menos na medida em que essa foto parece contê-lo. Quanto a esse aspecto, examinemos mais de perto os efeitos da duplicação e da divisão, que o retrato Renoir e Mallarmé associa a essa técnica que é a fotografia. A duplicação é encontrada por completo nessa foto. Por exemplo, conforme vimos, Degas coincide com o espelho e a câmera, que coincidem um com o outro e ele, Degas, não está em lugar algum, a não ser nessa coincidência.

Como foto do fenômeno do espelhamento e, simultaneamente, uma imagem espelhada do ato de fotografar, Renoir e Mallarmé definem a atividade de Degas como um artista-fotógrafo e sua pessoa como algo circular, duplicado em relação a si mesmo. Parece existir uma sugestão de que fotografar é o mesmo que espelhar e que espelhar é o mesmo que a pessoa – e que ambos são o mesmo que a duplicação e a divisão que provêm de dentro. A duplicação, nessa foto, se soma a um narcisismo fotográfico, que evoca fortemente o espelho-como-palco, mas do qual a pessoa do artista foi expulsa. Trata-se de um narcisismo sintomático de nada, a não ser a da equação entre um sistema especular e o processo fotográfico.

A duplicação e a divisão reflexivas dessa foto também sugerem o processo da inversão, o ir e vir entre as posições do sujeito e do objeto, que se encontram nos mais antigos auto-retratos pintados. Valéry, inadvertidamente, introduz o gênero nesse processo oscilatório, ao tornar presente o gênero no espaço da foto, localizando a sociedade dos homens em frente do espelho e o mundo das mulheres dentro dele. De acordo com ele, o espaço masculino está aqui fora e o espaço feminino está lá dentro.

O retrato e o espelho estão divididos quanto aos reinos dos diferentes sexos, alocando a cada gênero seu lugar tradicional: o domínio do sujeito é masculino, ao passo que o domínio do objeto espelhado é feminino. Mas também é verdade que o reflexo das mulheres nos mostra aquilo que estava aqui, em nosso domínio subjetivo, e a foto, como um todo, reflete o que está lá, em seu domínio reflexivo: Renoir e Mallarmé, os homens. Ela, portanto, inverte ao infinito o aqui e o lá, o



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

sujeito e o objeto, até mesmo o masculino e o feminino. A verdadeira confusão ocorre, porém, com o posicionamento de Degas, o fotógrafo, que mais uma vez se encontra em ambos os lugares, dentro e fora de sua própria foto.

Com efeito, conforme Valéry indica, se Degas está firmemente localizado em qualquer lugar, em Renoir e Mallarmé, ele se situa no mundo das mulheres, o mundo do que está espelhado, dos vultos e das sombras – em suma, no espelho, o domínio do Outro, e não no domínio do “autor”. Assim, com seu posicionamento às avessas, quanto ao gênero, e sua constante troca de lugares, Renoir e Mallarmé inverte a localização de Degas como “origem” ao infinito no espaço daquilo que o espelho reflete e define a função autoral do artista em termos do vertiginoso enigma do espelho, o mesmo enigma que tem sido freqüentemente associado, no imaginário da *vanitas** e seus correlatos, ao domínio do feminino. É desse modo que o narcisismo impessoal e estrutural da foto também começa a dar lugar a um processo em que está implicado o gênero, um processo de construção e desconstrução do gênero.

Em primeiro lugar, ele age assim precisamente pelas inversões contrastantes que caracterizam essa imagem, quando a observamos. Nem a união, nem a estase são permitidos às posições de sujeito e objeto, marcados pelo gênero. Assim, nem a ficção subjetiva da posse, nem a fixidez objetiva do fetiche são permitidas a Renoir e Mallarmé.

Também não se admite uma ordem linear entre os dois. Em vez disso, há uma descrição de seu próprio processo gerador como algo circular e mitótico, passivo e interno. Com efeito, seu modelo de autoria – mas que não é autoral – é des-“masculinizado” e, correspondentemente, “feminilizado”³¹. Pois mais do que enfatizar qualquer um dos termos da divisibilidade do espelho, Renoir e Mallarmé comemora o processo de divisão. E mais do que uma estrita divisão do mundo, ele oferece uma divisão a partir de dentro, conforme o exemplo dos pastéis de bailarinas e os retratos de grupo pintados por Degas. Seu modelo de representação, bem como seu modelo do eu, é mitótico, a exemplo da vida de



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

uma célula, que se autodivide e se automultiplica. Se acaso isso parece evocar a fotografia como natureza, assim é, até certo ponto, mas não é mesmo que situar mais uma vez a incrustação da fotografia no “real” ou seu status de objeto natural, desprovido de intenção.

O modo como Degas apresenta o aparelho que tudo domina, a pose imposta e toda aquela luz interior, artificial, são por demais insistentes para que isso seja de fato assim. No entanto esse retrato, como a própria fotografia, interage com as acalentadas distinções que estabelecemos entre os procedimentos artificiosos da representação humana e os processos de auto-reprodução da natureza, bem como interage com as distinções que fazemos entre aquilo que é intencional e aquilo que não o é, entre aquilo que é produzido pela vontade e aquilo que produz a si mesmo. O reflexo gera a reprodução – não naturalmente, mas impessoalmente, mecanicamente, mitoticamente – e assim a interação geradora da câmera, conforme a imagem a define, é de uma espécie mais indeterminadamente “feminina” do que autoritariamente “masculina”.

Pois a própria máquina é encontrada no espelho, com os contornos indistintos e fantasmagóricos das mulheres. No meio do brilho ofuscante da luz no espelho encontra-se uma forma escura, com um orifício escuro dentro dela – a câmera, caixa preta provida de um olho, que substitui a figura de Degas. Aqui, a câmera é representada como um lugar escuro, ausência de luz no âmago de toda essa confusa questão que envolve reflexo, luz, visão.

Ela é identificada com aquele aspecto da fotografia, enquanto meio, mais intimamente associado à carência de poder e de conhecimento – o lado escuro da fotografia, o lado que não enxerga: em outras palavras, a fotografia não como camera lucida, mas como camera obscura, a sala escura, o lugar escuro, o locus do vazio e da escuridão, a caixa receptora.

Na medida em que o próprio Degas é identificado com esse “objeto”, esse mecanismo de reprodução, ele é definido como uma não-coisa, uma lacuna no



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

mundo, uma ausência de substância, de presença e até mesmo de luz, uma espécie de ocultação no retrato. A inclusão do espaço masculino e feminino, iniciativa do fotógrafo, a localização de Degas no domínio espelhado das mulheres, a construção do gênero na imagem, operada por Valéry, nos permitem fazer uma colocação mais afirmativa: o fotógrafo e sua câmera são retratados menos como um objeto fálico e mais como um vazio feminino ou frauenzimmer³².

E se a interação da câmera coloca o ego e o id, no jogo artificioso do face a face (ou o masculino e o feminino, conforme o que se sustenta em Renoir e Mallarmé), fazendo com que um se inverta no outro, então a presença (masculina) de Degas como ausência (feminina) na foto assemelha-se ao momento de ruptura entre ambas, o que, a exemplo do clique de uma máquina fotográfica, gera o processo de divisão.

Desse modo, portanto, Renoir e Mallarmé qualifica o mecanismo e o processo da técnica como algo vago, artificialmente “feminino”. Ao mesmo tempo descreve a autoria e a noção de pessoa de um modo que é, ao mesmo tempo, tributário de Valéry e de Benjamin – como um sistema abstrato de espelhamento e reprodução mecânica, no qual a “aura” da personalidade, a autoridade do autor, a autenticidade da “origem”, são apreendidas e obliteradas³³.

Nesse último segmento eu quis replicar, em minha própria escrita, o procedimento do espelho e o procedimento do fotógrafo: o modo como ambos operam a duplicação, a inversão e a divisão. Quis também descrever algumas das criações mais antigas de Degas.

De maneira muito apropriada, suas fotos espelham o tom fúnebre das monografias a seu respeito, e Renoir e Mallarmé o faz com maior acuidade, ao apresentar um par de barbas grisalhas e ao retratar Degas como uma ausência. Acima de tudo, quis me deter nos auto-retratos de Degas como um parêntese em sua carreira, início e fim de uma série, em termos da estrutura despessoalizada de Valéry, quando ele se refere a uma personalidade autoral. Reitero que Renoir e



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Mallarmé ilustram à perfeição a elaboração de Valéry, pois ele foi proprietário do retrato e o descreveu, porque ele assume o Artista como seu tema – na verdade, diferentes tipos de artistas: o pintor, o poeta, o fotógrafo – e porque opõe diretamente artistas apresentados como pessoas, com nomes, famílias e vida privada (com biografias, em resumo), ao artista apresentado como uma ausência pessoal e um mecanismo representacional.

A ligação pseudofotográfica de Degas com séries repetitivas, aparentemente autogeradoras, e sua particular obsessão pela repetição feminina e pelos grupos de corpos femininos, que se replicam mitoticamente, sempre tinha sido objeto de estranheza, fazendo sempre dele uma espécie de marginal aos procedimentos ousados e obstinados da pintura modernista do final do século XIX. Apesar do uso que fez da técnica, Degas, entretanto, sempre tendeu a desmerecer a fotografia, devido à sua instantaneidade e ausência de arte, mas o fascínio que ela provocava em sua pessoa parece ter residido precisamente naquilo que ele menosprezava.

Porém, ao demonstrar predileção por difíceis condições de visibilidade e por poses prolongadas, ele trabalhava contra a visão instantânea daquele meio de expressão artística. Parece também ter sido atraído por seu processo de reflexividade e autogeração da imagem, nele encontrando uma maneira de dissolver o eu da representação, autoral, fixo, incrustado no próprio processo de repetição e de que essa mesma representação é constituída.

É por aí que se pode afirmar que suas estratégias pictóricas, na pintura e na fotografia, podem emparelhar-se com a crítica e a desconstrução do eu autoral, formulada por Valéry, bem como se emparelham com o estranho e recalcitrante mito do homem que ele foi. Elas também combinam com a substituição da estrutura impessoal do eu (o “método” abstrato de Leonardo), também preconizada por Valéry, pelo tratamento biográfico dispensado ao “autor” como “pessoa”. Embora eminentemente modernas sob certos aspectos, elas também são estratégias que ajudam a explicar por que Degas foi, também de outra maneira, um marginal, não apenas ao grupo de artistas a que havia pertencido



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

nos anos 1870 e 1880, mas também à construção ideológica do modernismo, em seu sentido mais amplo. Essas estratégias ajudam a situar a reputação de Degas fora da obsessão romântica pela pessoa, característica do artista moderno. Degas não era livre mas cativo de uma estrutura de representação. Sua persona não se afirmava num mito da presença autêntica, mas no desaparecimento pessoal, e ele não era o viril possuidor do mundo e de suas mulheres por meio de sua pintura e sexualidade.

Em vez disso, ele vacilava indeterminadamente no interior do próprio domínio que ele, como um misógino, desprezava, segundo diziam: o domínio da feminilidade. Sublimado, estrutural, antilibidinal, desconstruído e sempre desaparecendo, o eu de Degas também fez dele um marginal ao modernismo mítico, cujo eu predileto é livre, viril, “autêntico”, não tão diferente do eu logocêntrico promovido no Ocidente desde a Renascença³⁴. Logocêntrico e antilogocêntrico, assim como a escrita de Valéry também é, o eu mecanicamente reprodutivo sempre dificultou a Degas enquadrar-se na geração do Realismo que o produziu historicamente. Pois seu eu era mais moderno e mais tradicional do que o dos modernistas do século XIX.

Notas

1 Cf., por exemplo, Fernande Olivier, *Picasso and his friends*, Londres, 1964; Pierre Cabanne, *Pablo Picasso, his life and times* (trad. Harold J. Salemsen), Nova York, 1977; Mary M. Gedo, *Picasso, art as autobiography*, Chicago, 1980; Ariana Stassinopoulos-Huffington, *Picasso, creator and destroyer*, Nova York, 1988. Eunice Lilpton, *Picasso criticism 1901-1939: The making of an artist-hero*, Nova York, 1976; Roland Penrose, *Picasso: His life and work*, Berkeley, 1981; Patrick O’Brian, *Pablo Ruiz Picasso: A biography*, Nova York, 1976 etc. O enfoque na biografia, no caso de Picasso, foi criticado oportunamente por Rosalind Krauss, “In the Name of Picasso”, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mass., 1985, pp. 23-40.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

2 Benedict Nicholson, “Degas as a human being”, Burlington Magazine, v. 105 (jun. 1963), p.1.

3 Linda Nochlin, “Degas and the Dreyfus affair: Portrait of the artist as an anti-semitite”, in *The Dreyfus affair: Art, truth and justice*, Jewish Museum, 1987, para uma discussão sobre o anti-semitismo do artista. Não abordei essa questão, pois embora seja uma história tão complicada quanto a misoginia de Degas (é verdade que Degas era decididamente antijudeu, especialmente durante e após o caso Dreyfus, mas também é verdade que alguns de seus amigos mais íntimos eram judeus), ela ainda tem menos a ver com seu imaginário, com a possível exceção da tela Bolsa de valores (e as imagens a ela relacionadas), cuja representação de agiotas, sombria e desleixada, poderia certamente revestir-se de anti-semitismo.

4 Cf. por exemplo, Kendall, *Degas by himself*; Lemoisne, *Degas et son oeuvre*, vol. 1, pp. 141-57; McMullen, *Degas, his Life, his times, his work*, pp. 30-47, 151-69, 381-420 etc.; Jean-Marie Lhote, *Les mots de Degas*, Paris, 1967.

5 De origem corsa e italiana, Valéry nasceu na pequena cidade mediterrânea de Sète. Estudou em Montpellier e destinava-se à carreira jurídica. A semelhança com Degas não termina aqui. Embora feliz no casamento – com Jeannie Gobillard, sobrinha de Berthe Morisot – a *éducation sentimentale* de Valéry foi perturbada, marcada por obscuros traumas, casos e paixões. Cf. Charles G. Whiting, *Paul Valéry*, Londres, 1978, pp. 3, 11; Agnes E. Mackay, *The universal self: A study of Paul Valéry*, Toronto, 1962, p. 245; Raoul Pelmont, *Paul Valéry et les beaux-arts*, Cambridge, 1949, pp. 10, 30.

9 Paul Valéry, *Degas danse dessin (1936)*, Paris, 1949.

10 Paul Valéry, *M. Teste (1926)*, Paris, 1927.

11 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci*, 1894, Paris, 1957.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

12 É um termo empregado por Jean Bucher, *La situation de Paul Valéry, Critique*, Paris, 1976, p. 38ss e por Whiting, *Paul Valéry*, p. 11, ao se referir a uma frase em *Note et digression*, de autoria de Valéry (1919).

13 Stéphane Mallarmé, “Crayonné au théâtre”, *Igitur / Divagations / Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976.

14 Roland Barthes, “The death of the author”, *Image / Music / Text* (trad. Stephen Heath), Nova York, 1977, pp. 142-48: “Valéry, obstruído pela psicologia do Ego, diluiu consideravelmente a teoria de Mallarmé, mas seu gosto pelo classicismo o levou a voltar-se para as lições da retórica. Ele jamais deixou de questionar e ridicularizar o Autor; enfatizava a natureza lingüística de sua atividade e, por meio de sua prosa, militava pela condição essencialmente verbal da literatura, perante a qual todo recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição” (pp. 143-44). Cf. também Michel Foucault, “What is an author”, in Donald F. Bouchard (org.) *Language, counter-memory, practice: selected essays and Interviews* (trad. Sherry Simon), Ithaca, 1977, pp. 113-38.

15 Essa negação, entretanto, tem constituído a base de prolongadas e repetidas tentativas de psicanalisar a psique e a obra de Valéry. Cf. particularmente Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique*, Paris, 1960. Cf. também Bucher, *La situation de Paul Valéry*, pp. 38ss; Derrida, “qual quelle” e Gilberte Aigrisse, *Psychanalyse de Paul Valéry*, Paris, 1964.

16 James Strachey (org. e trad.), Sigmund Freud, “Leonardo da Vinci and a memory of his childhood” (1910), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. 11: *Five lectures on psychoanalysis, Leonardo da Vinci and other works*, Londres, 1957, pp. 631-37.

17 McMullen, Degas (p. 269) evoca um misterioso incidente sexual, ocorrido na juventude de Degas (1856), que parece estar na raiz de seu alegado celibato. Pode ser uma referência a um obscuro apontamento numa caderneta, em que Degas faz uma observação sobre um encontro com uma jovem e a seus sentimentos de vergonha e é a isso que Nicholson se refere.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

18 Os temas da visão e do amor continuam a alternar-se em suas cartas: “É preciso continuar a olhar todos” – *Lettres de Degas*, nº. 91, p. 119; “Amando a natureza, não poderemos saber jamais se ela corresponde a esse amor” – nº. 99, p. 195; “Por intermédio de minha cólera, vi coisas muito belas e o que me consola um pouco é que, pela cólera, não paro de olhar” – nº. 127, p. 158; “Não tenho paixões” – nº. 170, p. 192. Além disso, a ênfase no artifício e a recusa à espontaneidade se repetem nas cartas e mots de Degas. Eis um dos melhores exemplos dessas ligações entre a criação de um quadro e a força estratégica, mais do que ao prazer, e que estabelece um laço com a consumação de um crime: “Um quadro é algo que exige tanta astúcia, malícia e vício quanto a perpetração de um crime” – *Lemoisne, Degas et son oeuvre*, vol. 1, p. 119.

19 Pelmont, in *Paul Valéry et les beaux-arts* (pp. 32, 106), afirma que Valéry não alinhava Degas (ou Leonardo) àqueles artistas que, a seus olhos, tinham alcançado um status de “poeta-pintor”.

20 Boggs, *Portraits by Degas*: 8-9; *Lemoisne, Degas et son oeuvre*, vol. 1, pp 14, 19-20. Cf. também Kendall, “The contingency of vision”, pp. 182-85; para uma discussão sobre os auto-retratos que aborda algumas das mesmas características das auto-imagens que abordo, mas que as considera simplesmente como sintomas dos problemas oftalmológicos de Degas. Cf., de minha autoria, “Reflections on the mirror: Painting, photography and the self-portraits of Edgar Degas”, *Representation*, vol. 22, primavera 1988. Parte do presente escrito é extraída quase inteiramente desse ensaio e parte constitui uma permutação dele.

21 Isso poderia evocar a argumentação de Fried sobre os auto-retratos de Courbet e sobre outras obras. Na verdade é um tanto diferente, como espero demonstrar. Cf. Michael Fried, “The beholder in Courbet: His early self-portraits”, *Glyph*, vol. 4, 1978, pp. 85-123 e também “The structure of beholding in Courbet’s metaphysics: A reading of “The Quarry”, in Thomas C. Heller, Morton Sosna, David E. Wellberg (org.), *Reconstructing individuality and the self in western thought*, Stanford, 1986, pp. 76-139.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

22 Rosalind Krauss, “Impressionism: The narcissism of light”, *Partisan Review*, vol. 43, nº. 1 (1976), pp. 102-12.

23 Boggs, *Portraits by Degas*, pp. 5-21.

24 *Degas Letters*, p: 33.

25 Snow, *A study of Vermeer*, pp. 3-21, para um relato lírico, perceptivo e inteiramente relevante sobre essa imagem.

26 Jacques Lacan, “The mirror stage as formative of the function of I as revealed in psychoanalytic experience”, in *Écrits* (trad. Alan Sheridan), Nova York, 1977, pp. 1-8 (devo assinalar que o termo “estágio” em “estágio do espelho” é ambíguo – pode significar ou “fase” ou “palco” e é empregado habitualmente para significar a primeira acepção. Adoto-o para significar a segunda e usei-o para significar palco e espacialidade em todo este ensaio).

Em português a ambigüidade entre os termos “estágio” e “palco” (stage, em inglês) se perde. (N. do T.)

27 Gombrich, *Art and Illusion*, p. 5.

28 Para discussões sobre a criação fotográfica de Degas, cf. Janis, “Edgar Degas’s photographic theater”; Douglas Crimp, “Positive/negative: A note on Degas’s photographs”, *October*, vol. 5, verão 1978, pp. 79-100; e Antoine Terrasse, *Degas et la photographie*, Paris, 1983. Para a relação entre as outras criações de Degas e a fotografia, cf. Krauss, “The narcissism of light” e Kirk Varnedoe, “The ideology of time: Degas and photography”, *Art in América*, vol. 68, nº. 6, verão 1980, pp. 96-101.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

29 Paul Valéry, “The centenary of photography”, in Alan Trachtenberg, *Classic essays in photography*, New Haven, 1980, pp. 191-98; e “De la ressemblance et de l’art”, *Écrits sur l’art: texts de Paul Valéry*, compilados e organizados por Jean-Clarence Lambert, Paris Gallimard, 1962, pp. 224-29 (aqui Valéry escreve sobre a tradição do retrato e o eu, com breve menção à fotografia, p. 225).

30 Crimp, “Positive/negative”; Janis, “Edgar Degas’s photographic theater”, pp. 451-86; Wayne Roosa, “Degas photographic portrait of Renoir and Mallarmé: An interpretation”, *Rutgers Art Review*, vol. 14, jan. 1982.

31 Os modelos de criação “masculinizada” e “feminilizada” que aqui emprego baseiam-se, em termos, nas críticas de Irigaray e outras críticas feministas ao falocentrismo freudiano e lacaniano.

32 Cf. Sigmund Freud, *The interpretation of dreams* (trad. James Strachey), New York, 1965, pp. 248, 387.

33 Benjamin, Walter. “The work of art in the age of mechanical reproduction”.

34 Cf. Jacques Derrida, *Of grammatology* (trad. Gayatri Chakravorty Spivak), Baltimore, 1976; e *Writing and difference* (trad. Alan Bass), Chicago, 1978, para discussões sobre logocentrismo: o hábito ocidental, judaico-cristão de voltar-se para origens e fontes, intenções e autores com o objetivo de descobrir o significado, em vez de privilegiar a interação de uma interpretação plural, constantemente dinâmica, por parte de muitos e diferentes leitores.

■ 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

Alphavision

Blue Tree Towers Hotel

Clear Channel

DM9DDB

Radio CBN

UOL

Chandon