



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

O classicismo do invisível

Jorge Coli

É Daniel Halévy quem conta. O episódio aconteceu na primavera de 1911. Degas tinha 77 anos e quase não enxergava. Foi ver a exposição que a Galeria Georges-Petit consagrara a Ingres. “... ele se postava diante das telas, apalpando-as, passeando suas mãos sobre elas.”

As superfícies das pinturas de Ingres são muito lisas. Recusam qualquer relevo à ponta dos dedos. Degas não podia obter nenhuma informação tátil. Mas, como escreveu Henri Focillon: “Degas [começou] pela religião de Ingres, que nunca abandonou”. Esse gesto do cego sugere, de fato, um vínculo religioso, uma relação que, em princípio oferecida na aparência visual, reside para além da vista, une-se a algo não mais no visível, a alguma coisa de essencial, como se a forma pudesse ser alcançada na escuridão, pelo tato. Essa forma, Degas tinha-a dentro de si, extraída da memória.

Embora a noção de classicismo seja flutuante e variável, liga-se sempre, se não ao enunciado, ao menos à intuição de um númeno primordial, subjacente às aparências. Os preceitos de Ingres, que Degas recolheu, ensinam a distância da observação e o seu receio. Com ela, aprende-se uma exterioridade fácil, estéril e indesejada; é preciso vencer as seduções da aparência, para descobrir, no desenho, a regra que Degas enuncia assim: “não a forma, mas a maneira de ver a forma”. O desenho, nessa concepção, é antes de tudo uma disciplina do olhar que se volta primeiro para dentro de si e só depois para a aparência, porque só aí é capaz de captar o que está “dentro” da aparência.

As lições de Ingres que Valéry conta em seu livro sobre Degas, sublinhavam o exercício das linhas, exercício intelectual por excelência “Faça linhas... muitas linhas, seja a partir das lembranças, seja a partir da natureza.” A substância da linha é abstrata: ela reside na memória, e deve ser extraída da natureza, sem cópia, sem imitação. Como uma quintessência. Logo em seguida, Degas,



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

ainda pela escrita de Valéry, superpõe outra observação do mestre, que tem os exteriores de uma contradição: “Jovem, nunca a partir da natureza. Sempre a partir da lembrança e das gravuras dos mestres”. Pode-se compreender: fazer linhas a partir da natureza é tolerável, pois é a transformação do observado em traço intelectual, abstrato (está claro, não no sentido geral e simples que se dá hoje à abstração – aquilo que não é figurativo - mas tal como a palavra podia ser empregada no século XIX e ainda por Valéry: uma atitude interior do espírito que se afasta do mundo sensível graças a uma depuração intelectual). É um trabalho de ascese. No entanto, para “estudar” de fato, a memória é melhor, e também as gravuras que, quando reproduzem as obras dos grandes mestres por meio da linha, deslocam a natureza para um terceiro grau, tornando-se uma depuração da depuração.

Toda a tradição das artes visuais confere um poder de conhecimento ao desenho, que muitas vezes adquire, como agente, a intensidade de uma metafísica metamórfica. Quanto isto ocorre, ele passa, com o perdão das palavras, do ôntico ao ontológico. É dessa maneira que Valéry, sempre em seu livro sobre Degas, assinala: “Mesmo o objeto mais familiar aos nossos olhos torna-se inteiramente outro se nós nos aplicamos a desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que não o tínhamos jamais verdadeiramente visto. O olho, até então, só tinha servido de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos quaisquer; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Ele nos encantava, mesmo, mas sempre por efeitos, conseqüências ou ressonâncias de sua visão que se substituíam a ela, e portanto a aboliam no fato mesmo de ter prazer. (...) Não posso precisar minha percepção de uma coisa sem desenhá-la virtualmente, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária que transforma notavelmente o que de início eu acreditava perceber e conhecer bem.”

Valéry sabia - e de resto é uma evidência para quem quer que se tenha debruçado, por rápido que seja, sobre a obra de Degas – a função nevrálgica do desenho nos processos criadores do pintor. Paradoxal instrumento para quem participou, de maneira tão regular, às exposições dos impressionistas. Esses artistas que, justamente, aboliam a tirania do traço controlado para entregarem-se à sensualidade colorida das pinceladas.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Focillon: “Pode-se dizer que ele [Degas] permaneceu sempre fiel ao cuidado da verdade e do caráter da forma nua, estudada separadamente, antes de ser ornada ou vestida, conforme, neste ponto, à tradição dos desenhistas, de Rafael a David”.

A determinante “clássica” do desenho em Degas opõe ao projeto impressionista tal como ele se encarnava nas obras mais evidentes do grupo nos tempos heróicos de 1874, e que permaneceriam constantes ao menos durante toda a trajetória de Monet. Negação do desenho; pintura feita diretamente diante do motivo; rapidez das pinceladas dissolvendo as estruturas do visível; captação das cambiantes atmosféricas desacreditando a permanência de qualquer volume sólido; ausência de estudos preparatórios elaborados.

Degas jamais abandonaria tais estudos prévios. Tinha rapidez e facilidade em sua arte, mas desconfiava de seus próprios dons. Não se entregava a eles, controlando-os pela concepção meditada. Se as características elencadas acima levaram os impressionistas erigir a paisagem (gênero mais resistente ao contorno) como o meio melhor para a revolução pictural que operavam, Degas sempre se concentrou no corpo, humano ou animal, prolongado assim uma forte tradição clássica. Suas paisagens, por fascinantes que sejam, nunca constituíram o mais importante de sua obra. É que seu modo de pintar não provinha do estímulo ótico mais imediato: sempre foi, classicamente, mental. Ao mundo fenomênico dos impressionistas, manteve, em contraste, a convicção de um númeno portador das formas.

A constante dissolução visual do mundo sólido, que os impressionistas praticaram, terminou por conduzir à crise. Renoir voltou-se então para Ingres, em busca do desenho que estrutura. Seurat propôs uma “objetivação” ótica que disciplinasse a prática pictural, e conclamou o rigor metódico, mesmo “científico”. Puvis de Chavannes adquiriu cada vez mais prestígio, como o mestre de um equilíbrio clássico, cujos personagens contemplativos, melancólicos e anêmicos exerciam um indiscutível charme silencioso: Toulouse-Lautrec zombaria dessa antiguidade sistemática em seu quadro do museu de Princeton.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

São retornos a uma tradição depois da ruptura, mesmo se essa tradição vem revestida de comportamentos modernos. A diferença com a obra de Degas é que, nela, essa ruptura nunca houve.

Há razões de circunstância: sua formação com Lamothe, ele próprio aluno de Ingres e de Hippolyte Flandrin; sua intimidade com a Itália graças às suas origens familiares. Mas, se pressupomos aqui o princípio atuante de um “classicismo”, é preciso ter em mente que se trata não apenas de uma derivação neoclássica, mas de um classicismo largo, que compreende, além de Rafael, tudo o que se chamava, na época, de “primitivos”, e também o que se chamaria, depois, de “maneiristas”, ou seja, os que precediam o renascimento clássico e os que o sucediam. Isto não era novidade: Ingres já fora um apaixonado por flamengos e florentinos anteriores a Rafael, e existe, no museu de Beauvais, um desenho que seria de Lamothe, copiando o São Francisco que recebe os estigmas de Giotto. Com o passar do tempo, um tal gosto se acentuava, reforçado pelos “neo-primitivos” e “pré-rafaelitas” diversos que pulularam.

No Louvre ou em Florença, o jovem Edgar Degas não cessou de copiar Uccello, Filippino Lippi, Bellini, Holbein, Mantegna, Pontormo, Poussin. Também os clássicos contemporâneos: David e Ingres. Os retratos de seus dois irmãos, René e Achille, pintados em 1855 e 1857, retrospectivamente, devem quase tudo ao Bronzino. As maravilhosas telas de juventude, entre 1860 e 1865, a Semíramis, as Esparciatas, a Cena de guerra medieval, revelam têmpera clássica, acerada pela modernidade de Gustave Moreau ou de Puvis.

Porém, Degas logo descobriu que os aspectos exteriores desse classicismo estavam mortos. A grande tradição decorativa da pintura florescida no Ocidente desde Giotto, viveu, de vitalidade verdadeira, até a capela dos Santos Anjos de Delacroix, em Saint-Sulpice, última grande produção do mestre, que morre em 1863, no ano do Salão dos Recusados e do Almoço na Relva, de Manet. A arte torna-se, a partir daí, outra coisa. O classicismo sobreviveria não por seus aspectos exteriores de referência cultural, mas por um certo espírito que age no interior das obras.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

A extraordinária exposição do Palácio Grassi, em Veneza (2002) mostrou que o impacto de Puvis de Chavannes sobre os modernos podia se estender até muito longe, como indica o sugestivo título: De Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso – em direção à arte moderna. Não os motivos de Puvis, mas uma índole das composições, das posturas, da relação com a paisagem.

Assim, Degas abandona os temas históricos e se consagra ao mundo contemporâneo. A família Bellelli, estupenda obra-prima da juventude, indicou muito cedo o que podia ser um classicismo da vida moderna. Com a ortogonalidade das molduras, objetos, móveis, que se alinham contra a superfície da parede, com a suntuosidade dos negros, a tela se aparenta, por acaso, em clave mais complexa, ao *No piano*, de Whistler, e prenuncia outras obras do mesmo artista, como o *Calyle* ou *A mãe do artista*. *Bouderie*, *Madame Edmondo Morbilli*, de Degas, entre outros, mais tarde, afirmariam afinidades com Whistler.

Sobre os Bellelli já se evocou, numa referência convincente, o desenho de Ingres intitulado *A família Forestier*. Mas ela não é certamente a única. A fórmula de Jamot sobre esse quadro, que fala da “tendência a descobrir uma amargura escondida entre os personagens” é bela, mas talvez fosse mais justo dizer “dentro” dos seres, que “contêm” (no sentido de impedir que ela se esparrame) essa amargura. Fechados em si, rigorosamente dispostos, em posturas sólidas e monumentais, os personagens lançam olhares absortos que parecem não ver. Há como que uma presença subjacente de Piero della Francesca neste quadro. O mesmo rigor solipsista se encontra no *Retratos num escritório*, pintado mais tarde em New Orleans, mundo masculino de gestos silenciosos, de atenções concentradas, de falsos diálogos.

A irrupção do universo contemporâneo na pintura de Degas não se opera em termos naturalistas. O pintor recusou-se aos procedimentos de qualquer sistematismo descritivo. Não quis um inventário das realidades sociais. Ao contrário, reduziu seu leque de interesses, se restringido mais e mais a alguns temas: balés, bailarinas, cavalos, corridas. Com este teclado reduzido, opera o que Baudelaire chamou de o “heroísmo da vida moderna”.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Não foi o único. É interessante pensar, em paralelo, o heroísmo moderno de Manet. Manet captou, em modo voluntário e consciente, as sugestões oferecidas pela história da pintura à sua cultura visual, que é insaciável. Degas absorveu no córtex, por assim dizer, os resultados de uma longa freqüentação com os mestres do passado, particularmente os do renascimento transformando-os em sua própria substância pictórica pessoal. É difícil imaginar Degas efetuando um criptoclacissismo como o do Almoço na relva, que retoma, sem revelar, numa obra de atualidade escandalosa, o molde de Rafael.

Ambos procedem, é verdade, a novos recortes de mise-en-page, marcados pela fotografia, pelo japonismo. Assim, A orquestra da Ópera, de Degas (1870), talha a cabeça das bailarinas que aparecem em frisa, no alto, como O baile na ópera, de Manet (1873-74) mostra apenas pernas e joelhos dos personagens do balcão, cortados pelo limite superior da tela. Mas enquanto Manet permanece fiel, ao longo de sua produção, a estruturas visuais simples e poderosas, aos fortes paralelismos, aos cruzamentos ortogonais, à frontalidade em frisa, à mais clássica e sólida de todas as figuras de composição, o triângulo, que se impõe do Almoço sobre a relva ao Bar nas Folies-Bergère, Degas assume as novas sugestões das estampas japonesas e da fotografia (tendo sido ele próprio um fotógrafo cuja originalidade é fora do comum) para buscar os ângulos mais inusitados, evitando a estabilidade cara a Manet, substituindo-a por um miraculoso equilíbrio.

Há uma diferença importante no modo como um e outro tratam o espectador. A frontalidade de Manet serve para implicar, ou antes, incorporar o espectador na obra: é o visitante que chega com flores e irrita o gato de Olympia, obrigando-a



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

a esconder seu sexo com um gesto sem subterfúgios, tão profissional; é o cliente da garçonete no bar das Folies-Bergère refletido no espelho (como o rei e a rainha no quadro de Velásquez); é a reviravolta de Música nas Tulherias, em que o espectador toma o lugar da orquestra. É ele, o espectador, que se torna o cerne da composição, como ocorre em tantas estratégias do século XVII: lembrando Foucault analisando Las Meninas, ele ocupa o lugar do rei. Essa implicação impõe uma cumplicidade, por vezes mesmo uma responsabilidade entre o espectador e a obra.

Degas, ao contrário, não privilegia o espectador. Instala-o num lugar casual, num ponto discreto. Confere a ele uma discreta postura, quase de voyeur. A bailarina de Ballet, ou L'Étoile, é percebida do alto, das torrinhas; Mlle. La La no circo Fernando é exposta numa vertiginosa contre-plongée.

O classicismo de Degas torna-se complexo pela incorporação de novas fontes formais, sobretudo a fotografia e as estampas japonesas. O pintor ficou fascinado também pelas experiências de Marey e, sobretudo, Muybridge, dirigidas à análise do movimento pela imagem instantânea. Isto vem ao encontro de um problema trazido pelos neoclássicos à pintura francesa ao longo do século XIX. A rigorosa ortodoxia de David abolira o movimento, encerrando os personagens em recortes estritos, fixados, cristalizados. Atrás de Leônidas, guerreiros enlaçados carregam coroas num pas-de-trois. São dançarinos imobilizados em seus impulsos.

David eliminara o segredo que permitia a Tiepolo fazer cavalos velozes voarem e a Fragonard empurrar balanços para o alto, num mundo em que tudo é mobilidade, das folhas ao sapato que cai. Ao contrário, Ingres suspende no ar,



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

como que em levitação cristalizada, o livro que tomba das mãos de Francesca. O Derby de Epsom, de Géricault, revela o esforço, neste sentido fracassado, de se libertar daquelas determinantes que só autorizam um mundo estático: os cavalos, galopando, estão suspensos, nada naturais, com as patas muito estiradas, e pregados na linha do horizonte. A Cena de steeple-chase, de Degas, figura um cavalo assim; As corridas na província representam, no fundo, dois outros na mesma postura.

O imobilismo neoclássico foi uma herança que perdurou, na arte da França, por muito tempo. Até agora, ela não foi muito bem avaliada. Mesmo o impressionismo foi uma arte estática. Talvez apenas dois, dentre os grandes artistas franceses tenham de fato escapado a ela: Toulouse-Lautrec e Daumier. Ambos parecem ter reencontrado os mistérios dinâmicos de um gesto que sabe criar ilusão de velocidade sobre a tela. Quando Degas pinta suas Lavadeiras carregando roupa na cidade, está claro que a lembrança de Daumier se impõe. Armand Silvestre imediatamente a explicitou: “Olhem essas lavadeiras dobradas sob o peso de suas cestas. Parece um Daumier de longe (...)”. Logo, porém, especifica: “Há aí não sei que maestria refletida cujo ascendente é indefinível.” É justo: a arte de Degas não é a do virtuose seguro dos impulsos imediatos de sua mão. Para atingir a maestria, ela incorpora a reflexão, instrumento fundamental das tradições clássicas na pintura.

Ao mesmo tempo, essa reflexão congela. Os contornos largos das duas mulheres não sugerem uma dinâmica flexível e fluida do corpo, como em Daumier, mas uma articulação angulosa que não se move. São sugestivos os estudos em que aparecem, numa passadeira de roupa ou numa bailarina, os braços repetidos em posições sucessivas. De fato, Degas desloca o problema do movimento para solucioná-lo com um outro: o do equilíbrio. Não pode assumir, portanto, as estruturas bem assentadas e estáveis de Manet. Joga com o espaço, com as poses complexas. De Muybridge, capta o movimento que se transformou



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

num corte paralisado de uma qualquer evolução, e que se mostra suspenso, para sempre, como uma fatia da trajetória efêmera. As bailarinas, em suas gestualidades rígidas e controladas, os pés em ponta, as pernas e os braços em ângulo, armando-se em posições perfeitas que duram apenas alguns segundos, são particularmente favoráveis a esse tratamento. O miraculoso é que Degas dá a elas, e às suas mulheres que se lavam, e aos seus cavalos, uma prodigiosa leveza, uma leveza interna. E, mais do que nos pastéis ou pinturas, as esculturas, sobretudo as eqüestres, talvez mais rápidas e livres, atinjam o milagre de juntar equilíbrio e dinâmica.

Depois de Ingres, Degas incorporou, de maneira forte, nos seus processos genéticos, a arte de Delacroix. Falso romântico que cita Poussin ao idêntico no Acteão do admirável quadro do MASP, que encontra a justeza dos fortes acordes cromáticos e o perfeito balanceamento nas composições inesperadas, por vezes manipulando o espaço em modo abstrato e imprevisível, como no Inverno, das “Estações Hartmann”. Não é o drama nem o sopro épico de Delacroix que podem atrair Degas mas, sem dúvida, seu dom superior de encontrar, a cada vez, um novo equilíbrio em cada composição.

* Às rupturas e novidades, nossos tempos de revisões pós-modernas preferem buscar, na história das artes, as constantes, as permanências, as tradições: o caso da exposição Puvis, de Veneza, é sintomático, ao demonstrar como, sob a aparência de inovações radicais, Matisse ou Picasso mantiveram, renovando-as, as heranças clássicas. Degas foi sem dúvida um moderno. Mas, a partir do velho, soube criar um novo classicismo, pessoal e exclusivo.

■ INÍCIO

Patrocínio

Patrocínio Institucional

Co-patrocínio

Apoio especial

Apoio cultural



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