



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

O Papel da Escultura

Richard Kendall*

Degas foi o mais importante pintor-escultor do século XIX, antecipando e até estimulando o diálogo criativo entre duas linguagens plásticas no que se refere a seus sucessores imediatos, principalmente Picasso e Matisse. Apesar da alta estima de que sua escultura gozou e continua a gozar (Renoir denominou-o “o maior escultor vivo”), ainda existem notáveis lacunas em nosso conhecimento das circunstâncias em que foram criadas as esculturas de Degas, a data de cada peça e o papel que elas exerceram em sua arte de técnica diversificada. O pouco que se conhece sobre o assunto acaba por criar o mistério que o rodeia. Por exemplo, nota-se com frequência que Degas, durante sua vida, expôs uma única obra, A pequena bailarina de catorze anos, que manteve o restante de suas esculturas em seu estúdio até a morte e que muitas de suas figuras de bailarinas, banhistas e cavalos foram relegadas ao descaso e ao abandono nos últimos anos do artista. Quaisquer que fossem as ambições de Degas para essas esculturas, reconhecimento público e apelo à posteridade não eram os elementos mais importantes para ele.

As pesquisas atuais prometem lançar luz sobre grande parte da incerteza que persegue a história desses extraordinários objetos¹. A análise de muitos dos 74 modelos que chegaram até nós já demonstrou que Degas trabalhava principalmente em cera, embora com incursões pelo gesso e pela argila, e que com frequência misturava a seus procedimentos certos materiais e objetos estranhos, algumas vezes bizarros². Muitas de suas criações exibem provas de sua elaboração, por meio de impressões digitais preservadas e superfícies nitidamente estriadas, bem como de marcas denteadas de instrumentos de modelagem, de uso habitual pelos escultores do final do século XIX. Frequentemente de construção precária e sustentadas por armações pouco sofisticadas e prolongamentos improvisados com a finalidade de proporcionar-lhes maior apoio, as figuras amontoavam-se no tampo das mesas e nas estantes



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

do ateliê de Degas em Montmartre, onde eram observadas por seus amigos e cresceram até o fim de sua carreira. Somente após a morte do artista, ocorrida em 1917, as ceras foram resgatadas pelos amigos e pela família, restauradas se possível e preparadas para a fundição em bronze. Com o uso de uma variação engenhosa do processo de *cire perdue* (ou “cera perdida”), foram realizadas cerca de duas dúzias de conjuntos de bronzes, ao mesmo tempo que se preservou a maior parte dos modelos originais de Degas.

De tempos em tempos tem-se tentado – mas jamais houve um enfrentamento direto – elaborar uma explicação parcial do projeto escultórico de Degas, altamente irregular, tão simples quanto provocativo. Trata-se da possibilidade de que a maioria de suas ceras foi feita para subsidiar a composição dos pastéis e óleos do artista, seja com o intuito de ampliar sua compreensão de uma forma tridimensional, seja para ocupar literalmente o lugar do modelo-vivo. Essa proposição está apoiada em uma grande variedade de fontes, entre as quais o relato de vários diálogos travados entre Degas e o crítico François Thiébauld-Sisson em 1897.

À medida que os diálogos progrediam, Degas falou a Thiébauld-Sisson de “suas tentativas de modelagem, que substituíram a pintura como meio de expressão, uma vez que sua visão se debilitava”³. Ao insistir que vinha praticando a escultura “havia mais de trinta anos, não de maneira contínua, mas esporadicamente”, Degas citou suas primeiras experiências com cavalos de corrida em cera, quando se deu conta de que “para alcançar uma precisão tão perfeita na representação dos animais de tal modo que se transmita uma sensação de vida, era necessário recorrer à tridimensionalidade”. O artista, por fim, resumiu os procedimentos que então empregava, asseverando que

o único motivo pelo qual fiz figuras de cera de animais e de seres humanos visava a minha própria satisfação, não para distanciar-me por um tempo da pintura ou do desenho, mas para proporcionar a minhas telas e desenhos maior expressividade, maior ardor e mais vida. Trata-se de exercícios que me estimulam, procedimentos documentais, preparatórios e mais nada. Não tenho intenção de vender nenhum deles...⁴



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Mesmo considerando a licença jornalística, são profundas as implicações dessa afirmação para as esculturas de Degas. Historicamente, entretanto, tal relacionamento entre a modelagem e o ato de pintar está longe de ser excepcional. Mais adiante, em sua narrativa, Degas assinalou o uso de figuras em miniatura por seus predecessores e ele certamente tinha familiaridade com manequins, figuras de proa e estudos em cera realizados por pintores contemporâneos como Gustave Moreau e Ernest Meissonier, bem como seria de seu conhecimento a renomada e ilustre linhagem desse procedimento.

A *Grammaire des arts du dessin*, de Charles Blanc, bastante conhecida, descreveu a existência, na Antigüidade, de dispositivos comparáveis, especificamente como substitutos do modelo-vivo na composição de pinturas, e o fato de Poussin utilizar-se de *tableaux* modelados em cera, de pequena escala, que incorporavam figuras rudimentares, com trajés drapejados, ter sido do conhecimento de Degas por cartas desse pintor, as quais, ao que parece, ele teria lido na juventude⁵. Degas deve ter visto em primeira mão esculturas de cera mais próximas de sua realidade, durante sua amizade com Joseph Cuvelier, na década de 1860. Nesse mesmo período familiarizou-se com o uso de modelos em cera no desenvolvimento das telas de Gustave Moreau⁶.

Se tomarmos as palavras de Thiébauld-Sisson, deve-se encontrar a mais íntima correspondência entre as pequenas figuras de cera de Degas e as imagens bidimensionais, às quais foram conferidas “maior expressividade, maior ardor e mais vida”, com a ajuda delas. Até hoje não houve nenhuma tentativa significativa de comprovar essa correspondência, o que é surpreendente, embora John Reawald e Ettore Camesasca, com seus estudos pioneiros, tenham se empenhado com coragem e plausibilidade, em apontar tais justaposições⁷. Mais recentemente, em várias exposições, esculturas foram exibidas ao lado de desenhos e pastéis que lhes eram correspondentes, culminando nos esforços imaginativos da retrospectiva de Degas, realizada em 1988-1989, com a finalidade de estabelecer novas correspondências⁸.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Continua obscuro, entretanto, o significado de tais pareamentos. A tela segue a escultura ou ocorre o contrário? Se existir uma conexão entre as duas formas, qual sua precisão? Degas teria usado esculturas recentes ou talvez fossem muito antigas? E, se ele substituiu seus modelos-vivos por cera, o que isso nos revela sobre seu entendimento do realismo?

O recurso de Degas a uma figura de cera modelada, visando à composição de um quadro, pode ser visto em sua simplicidade e irrefutabilidade em Grande arabesco, segundo tempo. Nesse exemplo, o artista escolheu uma escultura feita talvez havia uma década, mas ainda visível em seu estúdio, Grande arabesco, segundo tempo, desenhando-a com carvão sobre papel de decalque e partindo de uma posição frontal e teatral. Talvez, quem sabe, pelo fato de originar-se de uma pequena escultura, Degas limitou-se nesse desenho a indicar os detalhes, tais como as mãos, os pés e os traços faciais, concentrando suas energias no impacto teatral da pose.

Uma figura que apresenta semelhante simplificação aparece na direita de Três bailarinas, outro desenho a carvão a partir da mesma escultura, que significa um avanço nesse procedimento. Ao colocar a escultura de cera em três posições sucessivas, o artista a desenhando três vezes, sugerindo ao mesmo tempo o movimento de uma única bailarina e o vaivém rítmico do conjunto. A essa criação Degas acrescentou o mais leve dos tutus e alguns elementos de individualidade na cabeça das bailarinas, mas o efeito é de um dinamismo vivo, em que o peso está quase ausente.

Ao recorrer ao papel de decalque, Degas foi capaz de duplicar desenhos como esse, revertendo-os lateralmente e trabalhando algumas folhas com pastel. Muitas variantes de Três bailarinas foram catalogadas, bem como uma versão em óleo sobre tela, apresentando uma multiplicidade de planos de fundo, mas cada uma dessas variantes se origina basicamente do mesmo modelo tridimensional⁹. Outra resposta direta a uma de suas esculturas é evidente em Banhista, fiel transposição de Mulher surpresa embora dessa vez Degas também tenha tentado inserir a figura desenhada numa grande composição rural, da qual consta um banho¹⁰. Em Três bailarinas de saio roxo notamos essa progressão



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

da escultura para o desenho, da linha para as cores pirotécnicas do pastel, que alcança um resultado sensual. Iniciado como um estudo em carvão a partir de Bailarina movimentando-se para frente, braços erguidos, estudado em várias posições, conforme ocorreu com Três bailarinas, e finalmente enriquecido com um cenário quase tropical, o pastel Três bailarinas com saio roxo exemplifica a versatilidade e a alquimia transformadora de Degas no exercício de seu ofício, em sua fase final.

Uma vez consolidada, a prática de recriar uma forma tridimensional numa composição bidimensional estava aberta a inúmeras e curiosas variações. Ao virar sua folha de papel de decalque, Degas podia produzir uma imagem-espelho do desenho original, tal como aquela em que transpôs Bailarina olhando a planta de seu pé direito para Banho matinal. Nesse exemplo, uma invenção escultórica magnífica foi metamorfoseada em um dos mais cintilantes pastéis do início da década de 1890, efeito que o artista conseguiu ao deslocar seu modelo substituto para um quarto fictício, invadido pela luz. Com uma combinação de poses inversas e repetidas, o pastel Três bailarinas pode muito bem ter sido inspirado em Bailarina com tamborim, estudo em cera que se deteriorou nos últimos anos de vida de Degas.

Tal como ocorre com inúmeras dessas configurações, a pose da escultura parece evocar temas mais antigos da carreira do artista, propondo uma transição ainda mais complexa das formas desenhadas para as formas modeladas e realizando o percurso inverso. Essa possibilidade pode explicar a associação de uma segunda versão de Bailarina olhando a planta de seu pé direito com a figura de fundo em Bailarinas, um óleo sobre tela, de ligeiro improviso, que evoca uma tela da maturidade de Degas como Aula de balé.

Degas cercava-se de suas esculturas, desenhos, pastéis e óleos, dispostos ao acaso, em seu vasto estúdio da rua Victor Massé. Ao que parece, transitava livremente de um objeto ou uma imagem para outro, emprestando uma postura de um modelo de cera ou situando uma pose familiar em um novo cenário. Ao longo dos anos, a troca entre modelos-vivos e seus substitutos em cera, entre uma realidade que ocupava um espaço e a invenção linear, deve ter sido intensa e só



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

podemos desejar que sejam realizadas novas pesquisas sobre essas trocas sutis. Indicativa da profusão de tais exemplos é a notável série de óleos e esculturas baseada numa única bailarina, com as mãos nas cadeiras, aqui representada por Bailarina em repouso, com as mãos atrás das costas, pé direito para frente. Em algum momento de sua evolução, o desenho Três bailarinas nuas possuía uma ligação comum com essa escultura, outro rebento adquiria trajes delicadamente matizados para resultar em Duas bailarinas e um terceiro estudo, Três bailarinas nos bastidores refletia a maneira mais austera dos últimos anos de Degas. Grupo de bailarinas e, em determinado momento, uma variante única, vestida, da figura de cera Bailarina vestida em repouso, com as mãos atrás das costas, pé direito para frente foi modelada para proporcionar um apoio à criação desse grupo.

Fazendo eco, mais uma vez, a composições anteriores e encontrando ocasionalmente expressão em pinturas a óleo, como Bailarinas, rosa e verde e Bailarinas azuis, esse tema obsessivo impregna todas as linguagens plásticas, em cada estágio das figuras representadas vestidas ou nuas, e em cada patamar de completude, na derradeira fase da obra de Degas.

* Texto originalmente publicado em Richard Kendall, Degas: Beyond impressionism, National Gallery of Art, Londres, 1996. © Richard Kendall, 1996.



Serviço Educativo
2006 Ano Nacional de Museus

Degas: o universo de um artista

de 16 de maio a 20 de agosto

Notas:

1. Cf. Richard Kendall, op. cit., Cap. 2
2. Sobretudo na National Gallery of Art, Washington.
3. Cf. Apollo, agosto de 1995, especialmente pp. 49-63.
4. Richard Kendall, Degas by himself, 1987, p. 244.
5. Ibid., p. 246.
6. Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, Paris, 1897, pp. 528-9; Caderno n. II, p. 105.
7. Quanto a Cuvelier, cf. Denis Rouart (ed.), The correspondance of Berthe Morisot, Londres, 1986, p. 56; várias ceras de Moreau estão preservadas no Musée Gustave Moreau, Paris.
8. John Rewald, Degas, Works in sculpture: A complete catalogue, Nova York, 1944; Ettore Camesasca, Degas scultore, Florença, 1986.
9. Jean Sutherland Boggs et alli, Degas, cat. exh., Paris, Ottawa e Nova York, 1988-89.
10. L.1131, L.1131 bis e outros desenhos relacionados.

INÍCIO

Patrocínio

Patrocínio Institucional

Co-patrocínio

Apoio especial

Apoio cultural



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