

Degas escultor, Degas pintor: Confissões de vida e arte

Alexandre Ragazzi¹

Em um artigo publicado em 11 de agosto de 1931 no jornal *Le Temps* [Fig. 3], o jornalista e crítico de arte François Thiébault-Sisson (1856-1944) esforçava-se para reproduzir uma conversa que mantivera com Edgar Degas (1834-1917) trinta e quatro anos antes. Recordava o ano de 1897 e a ocasião em que Degas refugiara-se em Mont-Dore, localidade famosa pelas águas termais de poderes curativos, onde o artista fazia um tratamento para recuperar-se de problemas decorrentes de sua bronquite, cada vez mais atormentado com a progressiva deterioração de sua visão². Os dois encontraram-se ali perto, em Clermont-Ferrand, para onde Degas havia se dirigido em busca de alguma distração depois de aproximadamente uma semana de isolamento na estação termal.

Apresento aqui na sequência dessa breve introdução uma tradução desse artigo, o qual tem a forma de um relato intercalado por trechos de diálogos. Trata-se de um texto jornalístico, e não de um escrito do próprio Degas. Não há razão, contudo, para se colocar em dúvida o conteúdo geral apresentado por Thiébault-Sisson. As palavras podem eventualmente ter sido trocadas, mas a narrativa alinha-se com o que se conhece a respeito da produção de Degas e das opiniões que expressou ao longo da vida.

Thiébault-Sisson começa contando que Degas o convidou para que fossem até Mont-Dore para uma brevíssima estada juntos. Lá, ao longo de

¹ Professor adjunto do departamento de Teoria e História da Arte, Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Degas esteve em Mont-Dore mais de uma vez, ao menos em 1895, 1896 e 1897, sempre no mês de agosto. Cf. DEGAS, Edgar, *Lettres de Degas – Recueillies et annotées par Marcel Guérin*, Paris: Bernard Grasset, 1945, pp. 212-216 (cartas CXCIX a CCIV). Para algumas correções à edição de Guérin, cf. PANTAZZI, Michael, "Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada", *Racar: Revue d'Art Canadienne / Canada Art Review*, XV, 2, 1988, pp. 122-135, 178.

dois dias, o jornalista teve a oportunidade de ouvir Degas falar sobre a arte e os artistas, sobre suas pinturas, suas esculturas e seu método de trabalho.

Desse encontro, devem ser destacadas as convicções de Degas a respeito da íntima relação entre a plasticidade dos corpos e sua transposição para um meio bidimensional. Degas refletia sobre sua obra como desenhista e pintor e sobre a necessidade que sentia de conhecer profundamente os objetos que seriam traduzidos por ele para um meio completamente distinto do original. Entendia que o simples contorno da forma não era suficiente. A anedota pliniana acerca da origem da pintura, tantas vezes recorrente a partir do Renascimento, esvaziava-se de sentido³. Segundo Plínio, o surgimento da pintura teria ocorrido quando a sombra de um homem projetada sobre uma parede teve seus contornos delineados. Essa imagem, poderosa metáfora para a compreensão do que são o desenho e a pintura na tradição ocidental, respondia pouco acerca dos questionamentos que a prática artística impunha a Degas. Para ele, desenhar (e também pintar) significava apoderar-se das três dimensões, tê-las impressas na memória e na alma. Apenas depois que isso acontecia é que o pintor, sentindo-se seguro, podia lançar-se à sua atividade.

Degas assim dava indícios da família à qual pertencia⁴. Seria possível pensar que, desse modo, ele equiparava-se a Tintoretto, El Greco, Daumier e a todos aqueles pintores que souberam se expressar através de uma grande ênfase nos efeitos de claro-escuro. Afinal, todos esses artistas aqui mencionados são também exemplos de pintores-modeladores. Como se sabe, Tintoretto e El Greco utilizaram modelos plásticos auxiliares como preparação para suas pinturas⁵. Quanto a Daumier, tornou-se célebre no

³ Cf. Plínio, o Velho, *Naturalis Historia*, XXXV, V.

⁴ Cf. FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: Félix Alcan, 1939.

⁵ Sobre Tintoretto, cf. RIDOLFI, Carlo, *Delle maraviglie dell'arte, overo delle vite degl'illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, pp. 6-7. A respeito de El Greco, veja-se PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2001, p. 440.

século XIX o caso de seus *bustos-charge*, os quais, antes de ganharem Paris através das litogravuras do artista, foram modelados em argila⁶. Degas, no entanto, tinha um espírito mais claro, mais racional. Os caminhos misteriosos desses artistas davam lugar, em Degas, a uma busca incessante pela precisão, tentativa hercúlea de unificar a elegância formal de Ingres a tudo aquilo que agora se exigia de um *pintor da vida moderna*⁷. Em suma, o método empregado por todos esses pintores até podia ser muito parecido; a essência era a mesma e algumas questões repetiam-se, mas o fim não era exatamente igual.

Quando jovem, Étienne-Jean Delécluze foi um dos inúmeros alunos que frequentou o ateliê de Jacques-Louis David. Teve, portanto, o mesmo fundamento de Debret (se quisermos que essa narrativa se aproxime um pouco mais do Brasil), Drouais, Fabre, Girodet, Gérard, Gros, Ingres. Anos depois, em 1855, Delécluze publicou um livro sobre suas experiências com David, sobre o estilo, a escola e a época de seu mestre⁸. E aí é possível ler que “David recomendava a seus discípulos que modelassem em argila e prezava muito formar escultores em sua escola”⁹. Degas pertence a essa tradição. Não pela semelhança formal, é claro. Contudo, basta considerar o quanto divergem entre si alguns desses poucos discípulos de David aqui enumerados para perceber que o que agora está em jogo é algo diferente de uma história linear dos estilos artísticos. Trata-se, antes, de um modo

⁶ Na edição de 26 de abril de 1832 de *La Caricature* (n. 78), anunciava-se que Daumier modelaria bustos com a intenção de utilizá-los na preparação de uma série de litogravuras: “*La Caricature* tinha, há algum tempo, prometido a seus assinantes uma galeria de retratos de celebridades do *juste-milieu*, cuja semelhança, conscienciosamente estudada, deveria possuir principalmente aquele caráter enérgico e aquele traço burlesco conhecidos pelo nome de *charge*. Acostumada a fornecer em suas publicações todas as condições possíveis para o sucesso, *La Caricature* retardou por algum tempo a realização desse projeto porque fez com que cada personagem fosse modelado em *maquette*. Foi a partir desses modelos de argila que os desenhos foram executados [...]”. Esses bustos de argila realizados por Daumier fazem parte do acervo do museu d’Orsay (Paris).

⁷ Cf. BAUDELAIRE, Charles. “Le peintre de la vie moderne”. In: *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976, pp. 683-724.

⁸ DELÉCLUZE, Étienne-Jean. *Louis David. Son école et son temps*. Paris: Didier, 1855.

⁹ *Idem*, p. 67.

mais consciente de conceber a pintura como representação bidimensional de uma realidade tridimensional, a qual, além disso, é apreendida pela visão humana, binocular por natureza.

Mesmo antes de o tato entrar em ação, o fato de os seres humanos verem com dois olhos já produz uma sensação de tridimensionalidade dos corpos. É o que se conhece por estereopsia. Para certos artistas atuantes em Paris ao longo do século XIX, as grandes questões da pintura não se restringiam aos efeitos de claro-escuro, à realização de esboços radicais ou à distribuição dos corpos no espaço, problemas estes que frequentemente atingiram os adeptos de uma tradição que, originada na Itália, entrelaçava os praticantes daquelas que já foram conhecidas como as artes do desenho¹⁰. Havia agora como que uma consciência mais profunda a respeito da artificialidade dessa representação, de seus limites, pelo que a relação entre pintura e escultura atingia um nível ainda mais dramático. O próprio Degas, nesse relato de Thiébault-Sisson, lembra que “o mais belo e estudado desenho fica sempre aquém da verdadeira e absoluta verdade”. Essa verdade, naturalmente, é o mundo sensível que nos rodeia, que experimentamos com nossos corpos e com a visão justaposta de nossos olhos.

Presenciamos aqui uma das últimas palavras sobre o *paragone* entre as artes no contexto ocidental¹¹. Essa disputa, iniciada ainda no século XIII, continuou e estendeu-se de Ghiberti e Leonardo da Vinci a Galileu, incorporando – *a posteriori*, é bom que se diga – até mesmo algumas questões suscitadas por Lessing quando tratou das especificidades da

¹⁰ Para o uso de modelos plásticos por pintores durante o Renascimento e o Maneirismo, cf. RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Campinas: Unicamp, 2010 (disponível na biblioteca digital da Unicamp).

¹¹ Para uma breve revisão bibliográfica sobre o tema, cf. RAGAZZI, Alexandre, “O *paragone* entre a pintura e a escultura – A proposição de uma via conciliatória através dos modelos plásticos”, in: BERBARA, Maria (org.), *Renascimento italiano – Ensaio e traduções*, Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, pp. 268-294.

pintura e da poesia¹². Agora, no final do século XIX, o embate entre pintura e escultura chegava a seu fim, e alguns pintores, conhecedores dessas vicissitudes, procuraram dar sua contribuição.

Como se sabe, Gustave Moreau também modelou suas próprias figuras de cera. Diferentemente de Degas, pensou em dar uma vida autônoma a algumas delas, pois para ao menos quatro de seus projetos há desenhos que indicam sua intenção de fundi-los em bronze¹³. Prova disso pode ser encontrada, por exemplo, em uma nota escrita por Moreau em 10 de novembro de 1874, na qual se lê:

Há vários projetos nos quais tenho meditado e que, talvez, jamais poderei executar. 1: modelar em argila ou cera as composições de uma ou duas figuras que, fundidas em bronze, expressariam melhor que em pintura a medida de minhas qualidades e meu conhecimento no ritmo e no arabesco das linhas (a ser desenvolvido)¹⁴.

Por outro lado, algumas das quinze estatuetas modeladas por Moreau que nos chegaram também foram feitas com propósitos semelhantes aos que estimularam Degas. Em outra nota, agora relacionada ao *Édipo*¹⁵, Moreau diz: “2. Maquete a ser feita para compreender as sombras produzidas pelo homem sobre o rochedo e pelo monstro sobre o homem. 3. Fazer o drapeado a partir do natural sobre o modelo, o manequim ou a maquete”¹⁶.

¹² LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹³ Cf. FOREST, Marie-Cécile. “Gustave Moreau et la sculpture. *L’homme aux figures de cire*”. In: *Gustave Moreau – L’homme aux figures de cire*. Paris: Somogy / Musée Gustave Moreau, 2010, p. 20.

¹⁴ 10 novembre 1874. *Il y a plusieurs projets que je médite et que, peut-être, je ne pourrai jamais mettre à execution. 1º Modeler en terre ou en cire les compositions à une ou deux figures qui, fondues en bronze, donneraient mieux qu’en peinture la mesure de mes qualités et de ma science dans le rythme et l’arabesque des lignes (à développer)*. *Idem*, pp. 21-22.

¹⁵ *Édipo e a Esfinge*, 1864, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

¹⁶ *Notes pour l’étude de l’Œdipe*. 2. *Maquette à faire pour se rendre compte des ombres portées de l’homme sur le rocher & du monstre sur l’homme*. 3. *Faire la draperie d’après nature sur le modèle, le mannequin ou la maquette* (MGM, Arch. GM 191). FOREST, *op. cit.*, p. 23.

Parecem ser, em síntese, as mesmas inquietações de Degas (ou ao menos algumas delas), as mesmas que fizeram com que os artistas italianos desenvolvessem essa prática artística ainda no século XV.

É então possível afirmar que a produção de Degas encontra semelhanças com a de Moreau e com a tradição italiana que propôs o uso de modelos plásticos auxiliares para a pintura, principalmente quando se pensa no processo de realização de suas obras. A questão central, no entanto, é que Degas não precisava se colocar diante desses modelos de cera no momento de desenhar ou pintar. Queria entendê-los, conhecê-los sob todos os ângulos e possibilidades, compreender sua estrutura corporal para que, posteriormente, tudo fosse traduzido por sua memória. Seguiu assim um conselho que Ingres lhe dera em sua juventude e que Degas gostava de lembrar: “Meu jovem, nunca de observação da natureza. Sempre de memória e segundo as gravuras dos mestres”¹⁷.

Por conta disso, pode-se dizer que Degas, não obstante sua resolução e seus esforços para se adequar ao que lhe parecia ser a tradição da grande arte europeia, apenas parcialmente aproximava-se do contexto italiano referente ao uso de modelos plásticos auxiliares. Seguiu esse método operativo com algum rigor, mas logo o abandonava, pois perdia o interesse e desviava sua atenção para voltar-se à sua própria natureza, à sua essência. Isso porque Degas ainda pertencia a outra família, a qual talvez lhe estivesse mais próxima, de modo que é fundamental aqui lembrar que ele também deve ser colocado ao lado de Ingres, de Matisse (o aluno de Moreau), de Botticelli. Subitamente, revela-se então um imenso conflito, um desejo racional de pertencer a uma determinada tradição e, ao mesmo tempo, uma necessidade irrefreável de extrapolar seus limites.

Entre 1913 e 1914, o jovem Roberto Longhi redigia um texto, resultado de um curso de história da arte ministrado em Roma, cuja temática estendia-se desde os mosaicos cristãos até as pinturas de Cézanne. Iniciava-o

¹⁷ VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 67.

afirmando que, àquela altura, todos sabiam que “a arte não é imitação da realidade, e sim uma interpretação individual desta”¹⁸. Degas, por sua vez, costumava dizer que “o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”¹⁹. Trata-se, em última instância, do debate maneirista sobre a diferença entre o retratar e o imitar, entre a imitação icástica e a fantástica, entre o representar as coisas como são e como deveriam (ou poderiam) ser²⁰. Degas sentia profundamente a distância que existe entre a estrutura formal dos objetos e sua tradução por meio das linhas de um desenho, das cores de uma pintura. Há aí uma fronteira, barreira intransponível, algo que está entre o domínio daquilo que é e daquilo que aparenta ser, daquilo que se sabe e daquilo que se sente. Mas se não há uma tradução perfeita, conclusiva e definitiva, tanto melhor, pois, assim, uma única resposta dá lugar a múltiplas possibilidades. Claro que se poderia objetar que a escultura já é também uma representação, e não a própria realidade, mas o fato é que, para os pintores adeptos dessa tradição, a escultura apresentava-se como um meio apto para fixar a natureza, incontrolável e imprevisível na maior parte do tempo.

Paul Valéry conta-nos que nos últimos anos de vida, já com a visão completamente comprometida e não mais podendo trabalhar, Degas conferia cada vez mais importância ao tato:

[...] suas mãos ainda buscavam a formas. Ele tateava os objetos; como o sentido do toque era nele cada vez mais dominante, costumava descrever usando os termos do tato; elogiava um quadro declarando: “É plano como a

¹⁸ LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 7.

¹⁹ VALÉRY, *op. cit.*, p. 159.

²⁰ Cf. DANTI, Vincenzo, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze: 1567, pp. 33, 57-60; COMANINI, Gregorio, *Il Figino, ovvero del fine della pittura... Ove quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile ovvero il diletto, si tratta dell'uso di quella nel cristianesimo, e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più diletto, il pittore ovvero il poeta*, Mantova: Francesco Osanna, 1591, p. 28; PLATÃO, *Sofista*, 235d-236d.

bela pintura”, e os gestos de sua mão figuravam essa planeza que o encantava. Alternando a palma e o dorso da mão, passava e repassava sobre um plano ideal, alisando-o e acariciando-o como se tivesse um pincel suave. Quando um de seus velhos amigos morreu, pediu para ser levado junto do cadáver e quis apalpar seu rosto²¹.

Vida e arte são aqui uma coisa só. Emoções e objetos são sentidos, criados e transformados pelas mais delicadas e potentes intenções do espírito humano, e o resultado desse processo, seja ele o mais simples ou o mais elaborado e sofisticado, é o que nos define a todos em torno da noção, tão maltratada em nossa época, de humanidade. Dito isso, passemos agora ao encontro entre Thiébault-Sisson e Degas.

²¹ VALÉRY, *op. cit.*, p. 187.

Degas escultor contado por ele mesmo²²

Foi em 1897, em Clermont-Ferrand, nos últimos dias de julho ou no início do mês de agosto. Acabara de dar uma hora. Retornando a pé de Royat, eu cruzava a praça Jaude para ir almoçar no hotel, quando, apressado, esbarrei com um homem de barba grisalha, envolvido por um espesso capote sem mangas²³ e mergulhado em devaneios tão profundos que deu um sobressalto quando lhe pedi desculpas.

– *O que faz por aqui, senhor Degas?* – exclamei eu.

– *Ah, é o senhor! O que faço? Entedio-me a valer. Já são oito dias que estou em Mont-Dore tratando de minha garganta*²⁴. *Deu-me vontade, esta manhã, de vir até aqui para distrair-me um pouco e, no entanto, não estou menos entediado que lá.*

– *Permita-me tentar distraí-lo.*

– *O senhor não vai conseguir me distrair. Sou um homem morto, ou quase, pois é a morte, para um pintor, perceber que está ficando cego.*

²² Publicado in: *Le Temps*, 11 de agosto de 1931, p. 3. Cf. THIÉBAU[LJT]-SISSON, François, *Degas sculpteur raconté par lui-même*, Paris: L'Échoppe, 1999 (edição que erroneamente reproduz o texto como se tivesse sido publicado em *Le Temps*, 23 de maio de 1921).

Na edição de 25 de maio de 1921 de *Le Temps*, p. 3, Thiébault-Sisson publicou um artigo com o título *Degas sculpteur*. Tratava-se, com efeito, de enaltecer a produção escultórica de Degas tendo em vista o resultado da fusão – naquele mesmo ano de 1921, na fundição Hébrard – de 73 ceras do artista sob a supervisão do escultor Albert Bartholomé. Este artigo 11 de agosto de 1931 aqui traduzido foi publicado no momento em que uma das 23 séries completas com as peças fundidas era adquirida para ser transferida ao museu do Louvre.

Cf. ainda *Le Temps*, 12 de julho de 1931, p. 3, em que Thiébault-Sisson publicou um texto intitulado *Degas portraitiste*. Enfim, a respeito de Degas relacionado à tradição aqui analisada, cf. MARQUES, Luiz, *Degas e o movimento*, São Paulo: MASP, 1999; MARQUES, Luiz, “Mechanism and classical tradition in Degas’s bronzes”, in: CZESTOCHOWSKI, Joseph; PINGEOT, Anne, *Degas Sculptures: Catalogue raisonné of the bronzes*, Memphis: The Torch Press and International Arts, 2002, pp. 109-116; MARQUES, Luiz, “Degas sculpteur et la Florence du Quattrocento”, *Paragone – Arte*, n. 58 (657), 2004, pp. 71-86.

²³ Um *macfarlane*.

²⁴ Degas sofria de bronquite.

E então me explicou que sua visão vinha progressivamente enfraquecendo havia já duas décadas. Os oculistas consultados não foram capazes de identificar a causa. Os óculos especiais e os remédios que lhe haviam prescrito não trouxeram melhora alguma para seu mal. Então o interrompi: *O senhor certamente ainda não almoçou, não é? O que diria de juntar-se a mim em minha refeição? O hotel em que estou hospedado é muito agradável. O proprietário é um amante das artes; colocou pinturas por toda parte, no escritório, no refeitório, na sala de estar. O senhor não será obrigado a vê-las. À parte isso, é um excelente cozinheiro.* E pus-me a exaltar uma omelete com cogumelos da qual ele me diria maravilhas.

Degas não tinha nada de *gourmand*, mas era o que entre os amantes da gastronomia se define como um *paladar refinado*, de modo que sabia apreciar o que era bom. Deixou-se convencer e então fomos, braços dados, almoçar. O proprietário do hotel, avisado de antemão, mostrou-se digno de sua reputação. A refeição foi deliciosa, e eu soube tirar proveito disso. Com os olhos inflamados de malícia, Degas desnudou a fundo alguns de seus colegas e fez-lhes críticas tão espirituosamente mordazes e justas que ri até as lágrimas²⁵. Pouco a pouco, meu riso conquistou-o e seu rosto aborrecido desabrochou. Quando deixamos a mesa, estava transformado. A vida não mais lhe parecia tão sombria. *O senhor é o melhor dos médicos, ainda que nenhum seja bom* – resmungou ele com um belo sorriso –. *Recuso-me a separar-me do senhor. É hora de retornar a Mont-Dore. Faça as malas. Eu o acompanho.*

A oferta era demasiadamente tentadora para ser recusada. Durante dois dias, vivi lado a lado com ele. Nem a alimentação, execrável, nem os rostos taciturnos dos outros pacientes, todos doentes e sem ter outro assunto para conversa que não fosse a própria saúde, nem os desconfortos causados pela cruel e fria temperatura, intensificados ainda por contínuas tempestades, nem a imobilidade à qual me via submetido,

²⁵ A respeito do convívio social de Degas, veja-se o depoimento de Valéry sobre a presença do artista nos jantares oferecidos por Henri Rouart (VALÉRY, *op. cit.*, pp. 27, 55).

sobretudo nas horas em que Degas estava ocupado com suas inalações, nada disso enfraqueceu por um instante sequer minha determinação. E fui recompensado.

Aquele homem, uma vez que se sentia à vontade, era o mais agradável dos contadores de história, e sua conversa era sempre profunda. Havia lido muito, com uma infinidade de reflexões, retendo sempre o essencial. Era grande conhecedor do século XVIII, principalmente de Voltaire, Diderot, Montesquieu e Jean-Jacques Rousseau, de quem a cada instante citava passagens. Seu conhecimento a respeito do século XIX não era menor, ainda que o estilo de seu espírito o afastasse dali. Nem as indolentes infusões de Lamartine, nem o lirismo desordenado de Byron, nem as grandiloquentes sentenças de Hugo cativavam-no. Gostava mais dos versos do *Caveau*²⁶ que dos de Auguste Barbier e das canções de Béranger²⁷ que das poesias de Verlaine. Preferia a conversação de Mallarmé a seus versos, os quais humildemente confessava não compreender, ainda que neles encontrasse alguns lampejos de genialidade. Como muitos de seus contemporâneos, era um desses espíritos *juste milieu*, de tendências voltairianas e antes de tudo submetidos ao real, desses que não aceitam a exaltação, não importa o que façam, e que em tudo são guiados pela fria razão. Ainda que Degas não tenha sido – como o objeto de seu culto, o senhor Ingres – um fanático pelo desenho, essa disposição natural por si só já explicaria a distância que sempre manteve em relação a Delacroix. *Em arte* – dizia-me – *jamais temos o direito de nos afastar do verdadeiro.*

Mas esse verdadeiro – acrescentou – *só é alcançado se não se procura, com ideias preconcebidas, a feiura a ponto de não ver nada além dela.*

²⁶ *Caveau* é uma antiga sociedade que remonta ao século XVIII, a qual havia sido retomada em 1834 e promovia banquetes durante os quais os comensais entretinham-se entoando canções. Essas canções, rimadas, eram posteriormente reunidas e publicadas.

²⁷ Trata-se de Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), célebre cantor parisiense. Fez parte de uma das fases do *Caveau*, o *Caveau moderne*, que durou entre 1806 e 1817.

Tenho o mais profundo desprezo por esses monótonos realistas que hoje em dia vemos se apoiar, em suas interpretações da vida, unicamente no lado vulgar dos indivíduos. O verdadeiro realismo não dissimula nada, mas coloca cada coisa em seu lugar; classifica, segundo sua escala de interesses, os elementos que integram sua composição; por isso mesmo, estabelece uma escolha, e se esta for judiciosa, diz-se que tem estilo. Assim fazia Chardin, que, ao tratar com admirável consciência os temas mais corriqueiros, conseguiu conferir-lhes elegância, graça e distinção.

Foi durante uma dessas conversações que Degas, por acaso, falou-me das tentativas de modelagem às quais a debilidade de sua visão o havia conduzido para serem utilizadas como meio de interpretação de suas pinturas. E quando lhe perguntei se o aprendizado desse novo ofício havia lhe custado algum sofrimento, exclamou:

– *Mas há muito tempo que conheço esse ofício! Há mais de trinta anos que o pratico; não com regularidade, é bem verdade, mas ocasionalmente, quando me apraz ou quando tenho necessidade.*

– *E como o senhor poderia necessitar disso?*

– *O senhor já leu Dickens?*

– *Certamente.*

– *E leu os biógrafos dele?*

– *Não, nenhum.*

– *Não é possível! É preciso então que eu lhe informe que todas as vezes que ele chegava, em um dos relatos com muitos figurantes nos quais ele tanto se distingue, a uma manobra difícil, todas as vezes que começava a se perder na intrincada teia de seus personagens e a não mais saber a que destino lhes entregar, ele saía desse embaraço fabricando algumas figuras rústicas que traziam os nomes de cada um deles. Quando as tinha diante de si sobre uma mesa, guarnecia-as na imaginação com as personalidades que podiam e deviam lhes convir, fazia com que*

dialogassem à maneira de Lemercier de Neuville interpretando uma comédia com seus pupazzi²⁸, e imediatamente a situação se esclarecia. O romancista retomava, mais alerta, sua tarefa e a conduzia a termo sem falimento. Adotei por instinto esse sistema. O senhor sem dúvida ignora que realizei, por volta de 1866, uma “Scène de steeplechase”²⁹, a primeira e, durante um longo período, a única que as pistas de corrida me inspiraram [Fig. 1]. Ora, se então eu conhecia muito bem “a mais nobre conquista feita pelo homem”³⁰, se frequentemente montava, se distinguia sem muito esforço um puro sangue de um cavalo ordinário, se até mesmo possuía muito bem – por ter estudado a partir desses modelos anatômicos de gesso que se encontram em todas as lojas de modeladores – a anatomia e a miologia do animal, eu desconhecia completamente o mecanismo dos seus movimentos e sabia infinitamente menos sobre o assunto do que sabe um suboficial recrutado ao qual uma longa e atenta prática permite imaginar à distância, quando fala de um animal, seus relaxamentos e suas reações.

Marey³¹ ainda não havia inventado aquele dispositivo que permite decompor os movimentos imperceptíveis ao olho, como, por exemplo, do pássaro que voa, do cavalo que galopa ou trota. Meissonier estava limitado, quando executava seus tão sinceros estudos de cavalos que lhe serviram para os quadros militares, a estacionar durante horas sua charrete em Champs-Élysées, à margem de uma via, para estudar, quando passavam, os cavaleiros montados ou os belos e fogosos

²⁸ Refere-se a Louis Lemercier de Neuville (1830-1918), criador, em 1860, do *Théâtre des pupazzi*, isto é, um teatro de marionetes cujos personagens eram caricaturas de personalidades do momento.

²⁹ Isto é, uma *Cena de corrida de cavalos com obstáculos*.

³⁰ *La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite*, frase célebre à época porque com ela Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), dava início à sua *Histoire du cheval* (ed. 1885, p. 8) – texto por sua vez já editado em *Histoire naturelle générale et particulière*, 1753, IV, p. 174.

³¹ Étienne-Jules Marey (1830-1904).

conjuntos de cavalos atrelados. E esse mau pintor não foi um dos homens mais bem informados a respeito de cavalos que conheci?



Fig. 1

Edgar Degas

“Scène de steeplechase”: o jockey caído

Pintura realizada em 1866, mas retocada em 1880, 1881 e c. 1897

Óleo sobre tela, 180 x 152 cm.

National Gallery of Art, Washington

Eu quis fazer ao menos tão bem quanto Meissonier, mas não me contentei com os esboços. De fato, não demorei a perceber que essas indicações não me levariam a lugar algum se não as utilizasse em ensaios de modelagem. Quanto mais envelheci, mais me dei conta de que para chegar, em se tratando da interpretação de um animal, a uma exatidão tão perfeita que transmita a sensação de vida é preciso recorrer às três dimensões, e isso não apenas porque a modelagem exige da parte do artista uma observação prolongada e uma faculdade de atenção mais constante, mas porque o aproximativo aí não tem lugar. O mais belo e estudado desenho fica sempre aquém da verdadeira e absoluta verdade, e por isso mesmo dá lugar ao afetado. O senhor conhece o desenho muito elogiado, e muito merecidamente por sinal, no qual Fromentin fixou o andar de um garanhão árabe a galope; compare-o com a realidade e o senhor ficará impressionado muito menos por aquilo que ele exprime do que por tudo o que lhe falta. O natural e as características verdadeiras do animal fazem falta a essa improvisação entusiasmada de um homem extremamente hábil.

O mesmo ocorre com a interpretação da forma humana, sobretudo da forma em ação. Delineie uma figura de dançarina. O senhor pode, com um pouco de habilidade, iludir por um instante, mas não chegará, por maior que seja o escrúpulo empregado em sua tradução, a produzir mais do que uma silhueta sem espessura, sem o efeito de massa, sem volumes e que carecerá de exatidão. A verdade, o senhor somente obterá com o auxílio da modelagem, porque ela exerce sobre o artista um poder que o força a não negligenciar nada daquilo que conta. É por isso que, agora que meus olhos ruins proíbem-me todo quadro, agora que me são permitidos apenas o crayon ou o pastel, sinto mais do que nunca a necessidade de traduzir minhas impressões sobre a forma em escultura. Tendo o modelo diante de meu nariz, examino-o, marcando um a um os traços em uma série de esboços, e resumo o todo em uma peça concisa, mas cuja disposição é sólida e verdadeira.

– Na verdade, o senhor é tão escultor quanto pintor, talvez até mais.

– *De forma alguma! Foi apenas para minha satisfação que modeliei em cera animais e pessoas. Não foi para descansar da pintura ou do desenho, mas para dar a minhas pinturas e meus desenhos mais expressão, mais ardor e mais vida. São exercícios para colocar-me a caminho; documentos, nada mais. Nada disso foi feito para venda. Acaso o senhor me vê aprisionando meus estudos de cavalos à maneira de Frémiet³², com aquele luxo pitoresco nos detalhes que sempre impressiona o burguês, ou então arqueando meus estudos de nu em atitudes de falsa elegância, como Carrier-Belleuse? Jamais serei surpreendido acariciando a epiderme de um torso ou me deleitando com aquelas palpitações da carne com as quais vocês, críticos, sempre enchem a boca ao falar dos senhores do Instituto³³. O que preciso é exprimir a natureza com todas as suas características, o movimento em sua exata verdade, acentuar ossos, músculos e a solidez compacta das carnações. Meu trabalho não vai além do essencial na estrutura. Quanto aos arrepios da pele, ninharias! Minhas esculturas jamais darão essa impressão de acabamento que é a finalidade no ofício do escultor, e como, depois de tudo, esses esboços jamais serão vistos, ninguém se lembrará de falar deles, nem mesmo o senhor. De hoje até minha morte, tudo isso vai acabar sendo destruído, o que será melhor para minha reputação.*

Ao se exprimir assim, Degas não suspeitava que seus esboços sobreviveriam, tomariam eles mesmos a palavra e contribuiriam para sua glória tanto quanto suas pinturas, seus pastéis e seus magníficos desenhos a crayon. No *Musée de l'Orangerie* – onde duas vitrines bastam para guardá-los, onde ocupa o centro da grande sala a única peça executada com metade do tamanho natural pelo artista, a única que expôs durante a vida, em 1880³⁴, depois de a ter concluído por ter sido

³² Emmanuel Frémiet (1824-1910), escultor que realizou diversos animais, como gorilas, orangotangos, elefantes e, naturalmente, cavalos.

³³ I.e., o *Institut de France*, órgão oficial do governo francês do qual faz parte a *Académie des Beaux-Arts*.

³⁴ Na realidade, a cera original foi apresentada na *exposição impressionista* de 1881.

desafiado, isto é, a *Bailarina de quatorze anos*³⁵ vestida como um moleque [Fig. 2] –, essas esculturas não atestam apenas a maravilhosa consciência de Degas, seu saber, sua perspicácia a respeito das características próprias de cada movimento e cada forma, mas elas são, por seu enorme desdém pelas fórmulas convencionais, de um ineditismo prodigioso em escultura.



Fig. 2
Edgar Degas
Bailarina de quatorze anos, 1865-1880 (1921-1931)
Bronze com vestuário, 98 x 35,2 x 24,5 cm.
Museu d'Orsay, Paris

³⁵ No original citada como *la Danseuse habillée*.

Veja o cavalo que salta sobre um obstáculo, aquele outro que galopa e que tem somente a pata traseira esquerda a tocar o solo. Veja as dançarinas levantando a planta dos pés, amarrando seus corpetes, cumprimentando o público ou se entregando a toda sorte de exercícios de relaxamento típicos de sua profissão. Veja aquelas mulheres que saem do banho, secando-se, alongando-se, penteando-se, e diga-me se conhece um escultor que alguma vez tenha tratado a natureza com a mesma vontade de ser verdadeiro em tudo, com a mesma sobriedade e a mesma força.

Quando, depois da morte de Degas, vi essas ceras rachadas, ressecadas e empoeiradas, nas quais a armadura de ferro perpassava em várias partes a matéria plástica, jamais teria imaginado que a fundição lhes conferiria a vivacidade e o frescor da maneira tocante que vemos no *Musée de l'Orangerie*. Para dizer a verdade, o trabalho foi realizado pelas mãos de um mestre e Adrien Hébrard³⁶, respeitando até nas ausências os acidentes devidos ao tempo, extraiu dessas pequenas criações, nessas ceras perdidas, algumas interpretações do mais fino gosto. As pátinas com as quais ele as revestiu também contribuíram bastante, pelo calor de suas tonalidades, para seu encanto. É ainda preciso que nos consideremos afortunados pelo fato de que o desinteresse dos herdeiros de Degas, que renunciaram a seus direitos de reprodução, e do fundidor, que se contentou com o custo de produção das peças, tenha permitido aos museus nacionais adquirir a série completa desses bronzes. Vamos revê-los no Louvre³⁷, onde escultores de profissão irão mais de uma vez pedir-lhes um conselho, uma lição. E ao fazerem isso, darão prova de uma sabedoria e inteligência pela qual lhes felicitarei.

THIÉBAULT-SISSON

³⁶ Adrien-Aurélien Hébrard (1865-1937), proprietário da fundição Hébrard.

³⁷ Conforme esclarecido mais acima (nota 22), uma das 23 séries *originais* em bronze, composta por 73 peças, foi destinada ao Louvre naquele ano de 1931; contudo, desde 1986 essas estatuetas estão expostas no museu d'Orsay. Vale lembrar que o MASP (São Paulo) – assim como o Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque) – também possui uma das séries completas.



Fig. 3
Le Temps, 11 de agosto de 1931, p. 3.