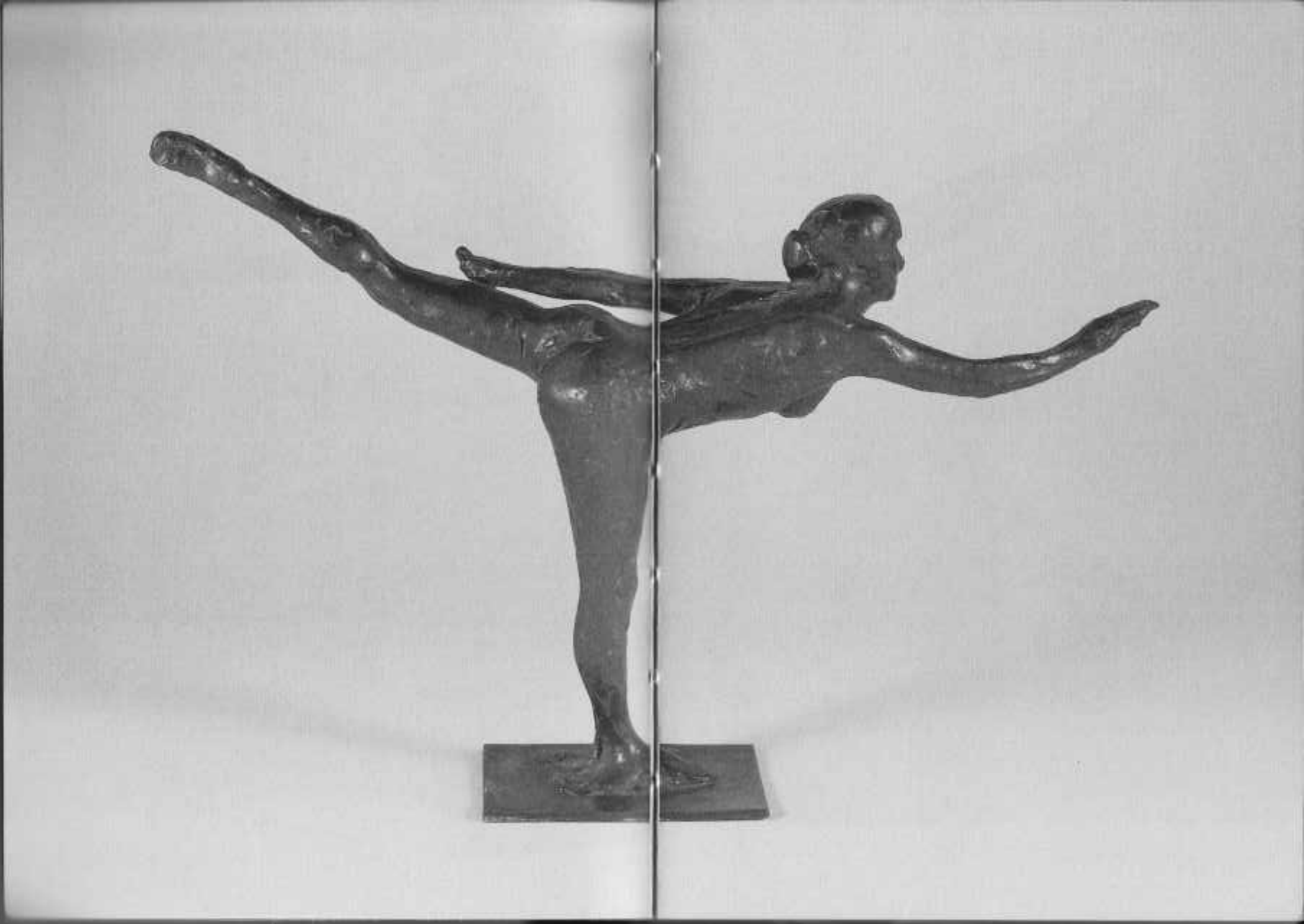
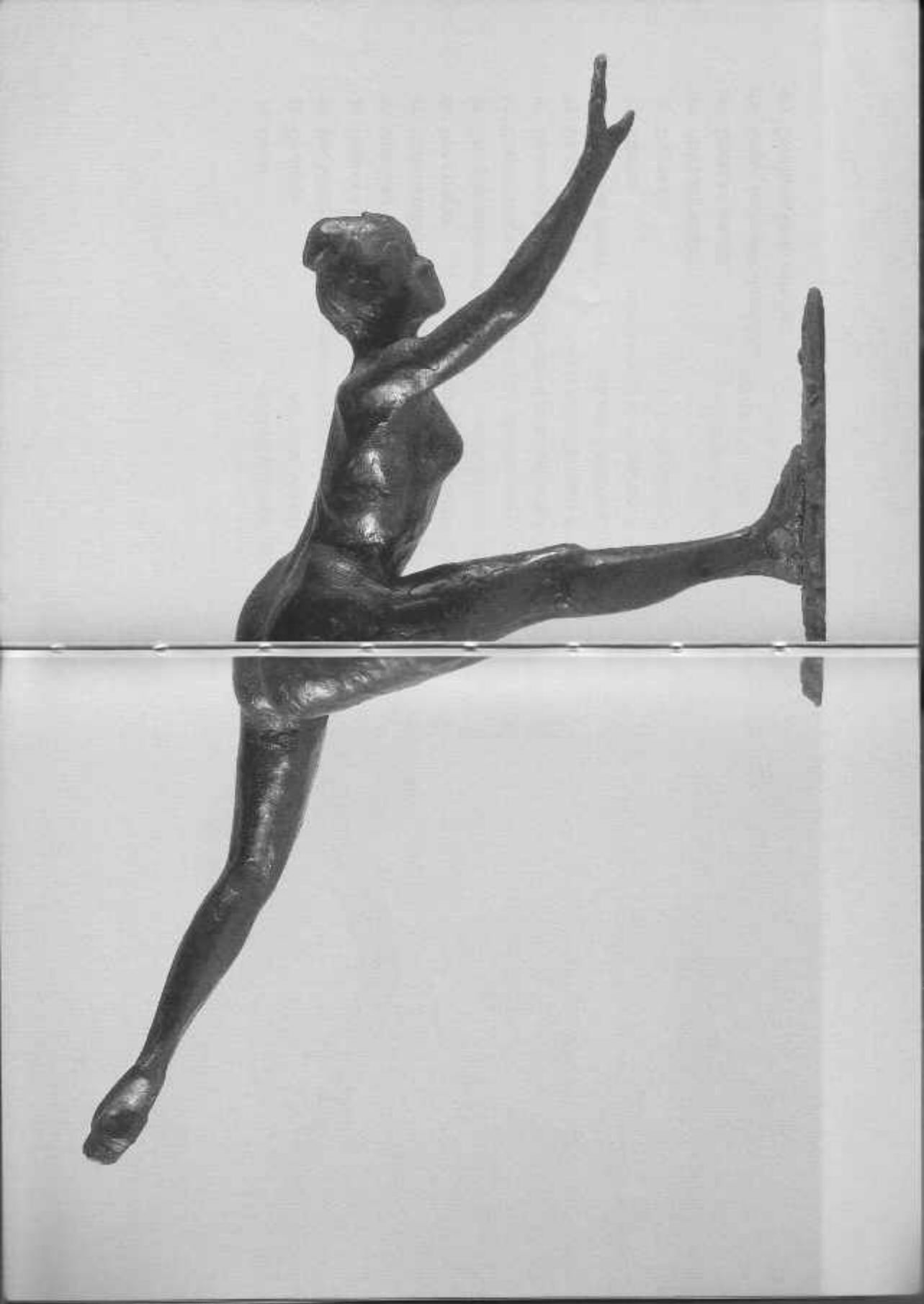
VALÉ
DEG

DESEN

PAUL RYAS DANÇA HO

tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo





Esta edição procurou observar as opções ortográficas de Paul Valéry.

DEGAS

Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas.

Acompanharei essas imagens com um pouco de texto que seja possível não ler, ou não ler de uma única vez, e que tenha com esses desenhos não mais que uma ligação frouxa e as relações menos estreitas.

Será, portanto, apenas uma espécie de monólogo, em que voltarão como quiserem minhas recordações e as diversas ideias que formei sobre um personagem singular, grande e severo artista, essencialmente voluntarioso, de uma inteligência rara, viva, fina, inquieta; que ocultava, sob o absoluto das opiniões e o rigor dos julgamentos, não sei que dúvida sobre si mesmo e que desespero de satisfazer-se, sentimentos muito amargos e muito nobres desenvolvidos por seu conhecimento incomum dos mestres, sua cobiça dos segredos que lhes atribuía, a presença perpétua em sua mente de suas per-

feições contraditórias. Ele só via na arte problemas de uma certa matemática mais sutil do que a outra, que ninguém soube tornar explícita, e de cuja existência pouquíssimas pessoas podem suspeitar. Falava sempre de *arte científica*; dizia que um quadro é o resultado de uma *série de operações*... Enquanto para o olhar ingênuo as obras parecem nascer do feliz encontro de um tema e de um talento, um artista dessa espécie profunda, talvez mais profundo do que seja sensato ser, protela o gozo, cria a dificuldade, teme os caminhos mais curtos.

Degas recusava a *facilidade* como recusava tudo o que não fosse o objeto único de seus pensamentos. Sabia apenas desejar sua própria aprovação, ou seja, contentar o mais difícil, o mais duro e o mais incorruptível dos juízes. Certamente, ninguém desprezou mais do que ele as honras, as vantagens, a fortuna e a glória que um escritor pode oferecer tão facilmente ao artista com generosa leviandade. Ria rispidamente daqueles que entregam ao sabor da opinião pública, dos poderes constituídos ou dos interesses do comércio o destino de sua obra. Como o verdadeiro crente só teme a Deus, aos olhos de quem não existem subterfúgios, escamoteamentos, combinações, colusões, atitudes nem aparências, assim ele permaneceu intacto e invariável, submisso apenas à ideia absoluta que tinha de sua arte. Não queria nada além do que achava mais difícil conseguir de si mesmo.

Voltarei a falar sobre tudo isto, sem dúvida... Aliás, nem sei muito bem o que direi mais à frente. É possível que, ao falar de *Degas*, eu vagueie um pouco pela *Dança* e pelo *Desenho*. Não

se trata de uma biografia segundo as regras; não tenho uma opinião muito boa das biografias, o que prova apenas que não fui feito para escrevê-las. De todo modo, a vida de alguém não passa de uma sequência de acasos, e de *respostas* mais ou menos exatas a acontecimentos casuais...

Aliás, o que me importa em um homem não são os *acidentes*, nem seu nascimento, nem seus amores, nem suas tristezas, nem quase nada do que é observável pode me servir. Não encontro nisso a menor clareza *real* sobre o que lhe dá seu valor e o diferencia profundamente de qualquer outro e de mim. Não estou dizendo que eu não fique muitas vezes curioso sobre esses detalhes que não nos dizem nada de concreto; *o que me interessa não é sempre o que me importa*, e todo mundo faz o mesmo. Mas deve-se tomar cuidado com o que é *divertido*.

Muitas das características de Degas que relato aqui não são de minha lembrança. Devo-as a Ernest Rouart, que o conheceu intimamente desde a infância, cresceu na admiração e no temor reverente daquele mestre extravagante, alimentou-se de seus aforismos e preceitos e levou a efeito por sua injunção imperiosa diversas experiências de pintura ou de gravura das quais apresentarei textualmente o relato cheio de humor e precisão que ele teve a gentileza de redigir para mim.

Por fim, nenhuma estética; nenhuma *crítica*, ou o menos possível.

Degas, generoso para poucas coisas, não era dócil para com a crítica e as *teorias*. Ele dizia de bom grado — e repetia no final

Comme il arrive qu'un lecteur à demi-distrait crayonne aux marges d'un ouvrage, et produise, au gré de l'absence et de la pointe, de petits êtres ou de vagues ramures en regard des masses lisibles, ainsi ferai-je, selon le caprice de l'esprit, aux environs de ces quelques études d'Edgar DEGAS.

J'accompagnerai ces images d'un peu de texte que l'on puisse ne pas lire, ou ne pas lire d'un trait; et qui n'ait avec les dessins que les plus lâches liaisons et les rapports les moins étroits.

Ceci ne sera donc qu'une manière de monologue, où reviendront comme ils viendront, mes souvenirs et

da vida — que as Musas nunca discutem entre si. Trabalham o dia inteiro, bem separadas. Ao cair da noite e depois de cumprida a tarefa, ao se encontrarem, elas dançam: *elas não falam*.

Ele era contudo grande polemista e argumentador terrível, particularmente excitável sobre assuntos de política e de desenho. Jamais cedia, alterava rapidamente a voz, lançava as palavras mais duras, cortava bruscamente. Alceste,[1] perto dele, pareceria um homem fraco e singelo. Mas, devido ao sangue napolitano que nele corria e que o fazia alcançar logo o tom mais agudo, podia-se sentir que às vezes apreciava o fato de ser intratável e conhecido por todos como tal.

Também tinha momentos encantadores.

Conheci Degas na casa do senhor Henri Rouart, por volta de 93 ou 94,[2] apresentado aos de lá por um de seus filhos, e logo amigo dos três outros.

A mansão da rue de Lisbonne estava repleta, desde a porta até o quarto mais alto, de quadros apuradamente escolhidos. Até mesmo o zelador, tomado de paixão pela arte, cobrira as paredes de sua guarita com telas às vezes boas, compradas no leilão que frequentava com a mesma assiduidade com a qual outros serviçais vão às corridas de cavalo. Quando era feliz em sua escolha, o patrão lhe comprava o quadro, que passava rapidamente da guarita para a sala de estar.

1. Personagem do *Misantropo*, de Molière [N. T.].
2. Em 1893 ou 1894 [N. T.].

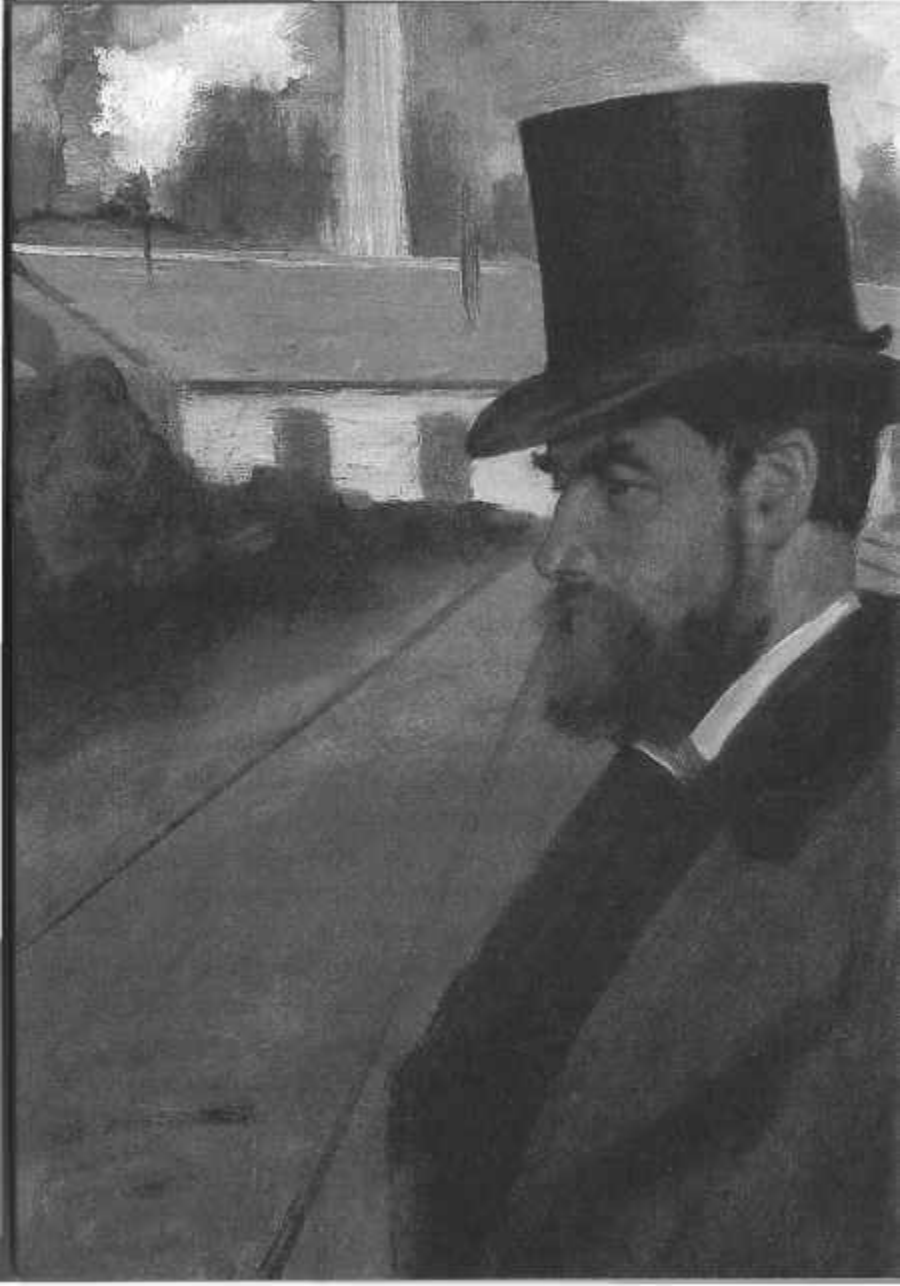
Eu admirava, venerava no senhor Rouart a plenitude de uma carreira na qual quase todas as virtudes do caráter e do espírito encontravam-se combinadas. Nem a ambição, nem a inveja, nem a vontade de aparecer o atormentavam. Amava apenas os verdadeiros valores, que era capaz de apreciar em mais de um domínio. O mesmo homem que foi um dos maiores colecionadores de sua época, que apreciou e adquiriu prematuramente as obras de pintores como Millet, Corot, Daumier, Manet — e El Greco —, devia sua fortuna a suas construções de mecânica, às invenções que ele levava da teoria pura à técnica e da técnica ao estágio industrial. O reconhecimento e afeto que guardo pelo senhor Rouart não deverão mais se manifestar aqui. Direi apenas que o coloco entre os homens que mais impressão causaram em minha mente. Suas pesquisas de metalúrgico, de mecânico e de criador de máquinas térmicas nele se conciliavam com uma paixão ardorosa pela pintura; conhecia-a como um artista e até mesmo a praticava como verdadeiro pintor. Mas sua modéstia fez com que sua obra pessoal, curiosamente precisa, permanecesse quase desconhecida e o bem exclusivo de seus filhos.

Aprecio que o mesmo homem possa conduzir diversos trabalhos e propor para si mesmo dificuldades de variadas categorias. Às vezes, quando algum problema desafiava suas lembranças matemáticas, o senhor Rouart recorria a colegas de outrora que não haviam deixado, desde a Escola Politécnica, de cultivar e aprofundar a análise. Consultava Laguerre, grande geô-

metra, um dos fundadores da teoria dos números imaginários e inventor de uma definição singular da distância. Submetia-lhe alguma equação diferencial para integrar. Mas, quando se tratava de pintura, era com Degas que conversava. Adorava e admirava Degas.

Haviam sido colegas no liceu Louis-le-Grand, haviam se perdido de vista por anos e voltado a se encontrar por um espantoso concurso de circunstâncias. Degas contava com prazer os detalhes desse reconhecimento. Em 1870, quando Paris era atacada, enquanto o senhor Rouart, dedicado duplamente a sua defesa, comandava um grupo do batalhão como ex-aluno de Metz e fabricava canhões como metalúrgico, Degas alistara-se muito simplesmente na infantaria. Enviado a Vincennes para um exercício de tiro, percebeu que não enxergava o alvo com o olho direito. Constatou-se que aquele olho estava quase perdido, o que ele atribuiu (essa história foi-me contada por ele mesmo) à umidade de um quarto no sótão onde dormiu por muito tempo. Soldado de infantaria inválido, foi transferido para a artilharia. Encontrou como capitão seu colega Henri Rouart. Nunca mais se separaram.

Todas as sextas-feiras, Degas, fiel, brilhante, insuportável, anima o jantar na casa do senhor Rouart. Dissemina o espírito, o terror, a alegria. Ataca, arremeda, sai-se com invectivas espirituosas, apologias, máximas, piadas, todos os traços da injustiça mais inteligente, do gosto mais acertado, da paixão mais estreita e, aliás, mais lúcida. Destrói escritores, o Instituto, os falsos er-



mitões, os artistas que *fazem sucesso*; cita Saint-Simon, Proudhon, Racine e as sentenças bizarras de Ingres... Parece-me que ainda o ouço. Seu anfitrião, que o adorava, escutava-o com uma indulgência admirativa, enquanto outros convivas, jovens, velhos generais, senhoras mudas, apreciavam de forma diferente os exercícios de ironia, estética ou violência do maravilhoso criador de *chistes*.

Eu observava com interesse o contraste entre aqueles dois tipos de homem de grande valor. Espanto-me às vezes com que a literatura tenha explorado tão raramente a diferença entre os intelectos, as concordâncias e as discordâncias que surgem, com poder e atividade mental iguais, entre os indivíduos.

Assim, conheci Degas na mesa do senhor Rouart. Tinha dele uma ideia formada a partir de algumas obras suas que eu vira, e de alguns *ditos* seus que se repetiam por aí. Sempre acho muito interessante comparar uma coisa ou um homem com a ideia que eu fazia deles antes de os ver. Se a ideia é precisa, seu confronto com o objeto em si pode nos ensinar algo.

Essas comparações nos dão certa medida de nossa faculdade de imaginar com base em dados incompletos. Mostram-nos novamente também toda a vaidade das biografias em particular, e da história em geral. É verdade, todavia, que uma coisa é ainda mais instrutiva: a espantosa *inexatidão provável* da observação imediata, a falsificação que é obra de nossos olhos. *Observar* é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver. Há alguns anos, uma pessoa que conheço, aliás bastante popular, tendo

ido a Berlim para fazer uma conferência, foi descrita por muitos jornais que concordaram em achar que tinha olhos negros. Seus olhos são muito claros, mas ela vem do sul da França; os jornais sabiam desse fato e enxergaram em função dele.

Eu fazia de Degas a ideia de um personagem reduzido ao rigor de um desenho duro, um espartano, um estoico, um jansenista artista. Uma espécie de brutalidade de origem intelectual era sua característica essencial. Pouco tempo antes eu tinha escrito *Monsieur Teste*,[3] e esse pequeno ensaio de um retrato imaginário, embora feito de observações e relações verificáveis, tão precisas quanto possível, não deixava de ter sido mais ou menos *influenciado* (como se diz) por *um certo Degas que eu imaginava*. A concepção de diversos monstros de inteligência e consciência de si assombrava-me com alguma frequência naquela época. As coisas vagas me irritavam, e espantava-me que em ordem nenhuma houvesse quem talvez consentisse em levar seus pensamentos até o fim...

Em minha prefiguração de Degas, nem tudo era fantástico. Como eu poderia ter previsto, o homem era mais complexo do que eu esperava.

3. *La Soirée avec Monsieur Teste* [1896] foi a primeira das inúmeras peças do ciclo *Teste*. Degas recusou a dedicatória do livro, que foi publicado pela primeira vez em *Le Centaure* [N. E.].

Mostrou-se amável comigo, como se é com alguém que não existe. Eu não valia uma paixão à primeira vista. Entendi entretanto que os jovens escritores daquele tempo não despertavam nele nenhum amor: singularmente, ele não gostava de Gide, que havia conhecido sob o mesmo teto.

Tinha mais simpatia para com os jovens pintores. Não que isso o impedisse de criticar sem piedade suas telas e suas teses, mas colocava nessas execuções sumárias uma espécie de carinho estranhamente mesclado com a ferocidade de sua ironia. Visitava suas exposições; observava o menor indício de talento; se o autor se encontrasse por perto, fazia um elogio, dava um conselho.

Reflexão:

A história das Letras e a das Artes são tão tolas quanto a História Geral. Essa tolice consiste em uma estranha falta de curiosidade por parte dos autores. Parecem desprovidos da faculdade de fazer perguntas, mesmo as mais simples. As pessoas interrogam-se pouco, por exemplo, sobre a natureza e a importância das relações que os *jovens* mantêm com os *velhos* em determinada época. A admiração, a inveja, a incompreensão, os encontros; os preceitos e os processos transmitidos, desdenhados; os julgamentos recíprocos; as negações que se respondem, os desprezos, os retornos... Tudo isso, que *seria* um dos aspectos mais vivos da *Comédia do Intelecto*, não deveria

ser deixado em silêncio. Não se conta em nenhuma *História da Literatura* que alguns *segredos* da arte dos versos foram transmitidos desde o final do século XVI até o fim do século XIX, e que seria fácil discernir, entre os poetas desse período, os que seguiram e os que ignoraram esses ensinamentos. E existe algo mais interessante do que as opiniões recíprocas de que falei?

Pouco tempo antes de sua morte, Claude Monet contou-me que, no início de sua carreira, tendo exposto algumas telas em um marchand da rue Laffitte, esse homem viu um dia parar na frente de sua vitrina um personagem e sua companheira, ambos de aspecto digno, e burgueses até quase à majestade. O senhor, em face dos Monet, não pôde se conter: entrou, fez uma cena; não concebia que fosse possível expor tamanhos horrores. "Reconheci-o facilmente", acrescentou o marchand quando encontrou Monet e lhe fez o relato. "Quem era?", perguntou Monet. "Daumier...", disse o marchand. Pouco tempo depois desse episódio, as mesmas obras ainda na mesma vitrina, e estando Monet desta vez presente, um desconhecido, por sua vez, se detém, observa longamente, franze os olhos, empurra a porta e entra. "Que linda pintura", diz, "quem fez isto?". O marchand apresenta o autor. "Ah! Senhor, que talento..." etc. Monet derrama-se em agradecimentos. Quer saber o nome de seu admirador. "Sou Descamps", diz o outro, antes de afastar-se.

DA DANÇA

Por que não falar um pouco da Dança, quando se trata do pintor das Bailarinas?

Gostaria de fazer uma ideia bastante nítida dela, e me arranjarei como puder, diante de todos.

A Dança é uma arte dos movimentos humanos, daqueles que podem ser *voluntários*.

A maior parte de nossos movimentos voluntários tem uma ação exterior como fim: alcançar um lugar ou um objeto, ou modificar alguma percepção ou sensação em um ponto determinado. São Tomás dizia muito bem: "*Primum in causando, ultimum est in causato*".

Atingido o objetivo, terminada a atividade, nosso movimento, que estava de algum modo *inscrito* na relação de nosso corpo com o objeto e com nossa intenção, cessa. Sua determinação continha sua exterminação; não se podia nem concebê-lo nem executá-lo sem a presença e o concurso da ideia de um acontecimento que fosse seu termo.

Esse tipo de movimento efetua-se sempre segundo uma lei de economia de forças, que pode ser complicada por diversas

condições, mas que não pode deixar de reger nosso dispêndio. Não se pode nem imaginar ação exterior *terminada*, sem que certo mínimo se imponha à mente. Se penso em me dirigir da Étoile ao Museu, não pensaria nunca que posso *também* realizar meu desígnio passando pelo Panthéon.

Mas há outros movimentos cuja evolução não é excitada, nem determinada, nem possível de ser causada e concluída por nenhum objeto localizado. Nenhuma *coisa* que, alcançada, traga a resolução desses atos. Cessam apenas mediante alguma intervenção alheia a sua causa, sua figura, sua espécie; e, em vez de estarem submetidos a condições de economia, parecem, ao contrário, ter a própria dissipação por objeto.

Os saltos, por exemplo, e as cambalhotas de uma criança, ou de um cão, *a caminhada pela caminhada, o nado pelo nado*, são atividades que têm como fim apenas modificar nosso sentimento de energia, criar certo estado desse sentimento.

Os atos dessa classe podem e devem multiplicar-se, até que uma circunstância completamente diversa de uma modificação exterior, que eles tiverem produzido, intervenha. Essa circunstância será *uma qualquer* em relação a eles: *cansaço*, por exemplo, ou *convenção*.

Esses movimentos, que têm neles mesmos seu fim, e que têm como fim criar um *estado*, nascem da necessidade de serem realizados, ou de uma ocasião que os excite, mas esses impulsos não determinam nenhuma direção no espaço. Podem ser desordenados. O animal, farto da imobilidade imposta, evade-se,

bufa, fugindo de uma sensação e não de uma coisa; *extravasa-se* em galope e travessuras. Um homem, em quem a alegria, ou a raiva, ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das ideias, libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece, no espaço que percorre sem ver, ao aguilhão dessa potência superabundante...

Mas existe uma forma notável desse dispêndio de nossas forças, que consiste em ordenar ou organizar nossos movimentos de dissipação.

Dissemos que, nesse gênero de movimento, o Espaço era apenas o lugar dos atos: *ele não contém seu objeto*. É o Tempo, agora, que desempenha o papel mais importante...

Esse Tempo é o tempo orgânico tal como é encontrado no regime de todas as funções alternativas fundamentais da vida. Cada uma delas efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um deles engendrasse o impulso do seguinte. A partir desse modelo, nossos membros podem executar uma sequência de *figuras* que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado de *dança* está criado. Uma análise mais sutil aí veria sem dúvida um fenômeno neuromuscular análogo à *ressonância*, que ocupa um lugar tão importante na física; mas que eu saiba essa análise não foi feita...

O Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém apreendeu até agora seu mecanismo, nem mostrou sua *necessidade*.

Nada é mais misterioso do que essa percepção tão simples de enunciar: *a igualdade de duração*, ou de intervalos de *tempo*. Como podemos estimar que ruídos se sucedem em intervalos *iguais*, soar batidas igualmente distantes? E o que significa até mesmo essa *igualdade* afirmada por nossos sentidos?

Ora, a Dança engendra toda uma plástica: o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar.

Dos mesmos membros compondo, decompondo e recompondo suas figuras, ou de movimentos respondendo-se em intervalos iguais ou harmônicos, forma-se um *ornamento da duração*, assim como da repetição de motivos no espaço, ou de suas simetrias, forma-se o *ornamento da extensão*.

Esses dois modos, por vezes, transformam-se um no outro. Veem-se, nos balés, instantes de imobilização do conjunto, durante os quais o agrupamento dos dançarinos propõe aos olhares um cenário fixo, mas não durável, um sistema de corpos vivos repentinamente congelados em suas atitudes, que oferece uma imagem singular de instabilidade. Os sujeitos estão como que presos em poses bastante distantes daquelas que a mecânica e as forças humanas permitem manter... ou imaginar outra coisa.

Daí resulta esta maravilhosa impressão: que no Universo da Dança o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa im-

posta e forçada, estado de passagem e quase de violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, o *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer. Mas, no Universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda a energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo *sobre-excitado*.

Assim, o que é *provável* em um desses Universos é, no outro, um *acaso* dos mais raros.

Essas observações são bastante fecundas em analogias.

Um estado que não pode se prolongar, que nos põe *fora* ou *longe* de nós mesmos, e no qual, contudo, o *instável* nos mantém, enquanto o *estável* só figura por acidente, nos dá a ideia de uma outra existência perfeitamente capaz dos momentos que na nossa são mais raros, inteiramente composta pelos *valores-limites* de nossas faculdades. Penso no que se chama vulgarmente de *inspiração*...

Existe algo mais improvável do que um discurso que seduz, que encanta o espírito a cada admissão das imagens e ideias que desperta, enquanto a sequência dos signos sonoros e das articulações que o produzem aos ouvidos impõe-se, impõe, suporta e prolonga o valor emotivo da Linguagem?

Mallarmé disse que a bailarina não é uma mulher que dança, pois ela não é uma mulher, e não dança.

Essa observação profunda não é somente profunda: é verdadeira; e não é somente verdadeira, isto é, fortalecida cada vez mais com a reflexão, mas é também verificável, e eu a vi verificada.

A mais livre, a mais flexível, a mais voluptuosa das danças possíveis apareceu-me numa tela onde se mostravam grandes Medusas: não eram mulheres e não dançavam.

Não são mulheres, mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante, coroas hialinas, longas correias vivas percorridas por ondas rápidas, franjas e pregas que dobram, desdobram; ao mesmo tempo que se viram, se deformam, desaparecem, tão fluidas quanto o fluido maciço que as comprime, esposa, sustenta por todos os lados, dá-lhes lugar à menor inflexão e as substitui em sua forma. Lá, na plenitude incompressível da água que não parece opor nenhuma resistência, essas criaturas dispõem do ideal da mobilidade, lá se distendem, lá recolhem sua radiante simetria. Não há solo, não há sólidos para essas bailarinas absolutas; não há palcos; mas um meio onde é possível apoiar-se por todos os pontos que cedem na direção em que se quiser. Não há sólidos, tampouco, em seus corpos de cristal elástico, não há ossos, não há articulações, ligações invariáveis, segmentos que se possam contar...

Jamais bailarina humana, mulher inflamada, embriagada de movimento, do veneno de suas forças excedidas, da presença ardente de olhares carregados de desejo, expressou a oferenda imperiosa do sexo, o apelo mímico da necessidade de

prostituição, como aquela grande Medusa, que, por espasmos ondulatórios de sua torrente de saias engrinaldadas, que ela arregaça repetidas vezes com uma estranha e impudica insistência, transforma-se em sonho de Eros; e, subitamente, rejeitando todos seus folhos vibráteis, seus vestidos de lábios recortados, vira-se ao avesso e se expõe, furiosamente aberta.

Mas imediatamente se recompõe, freme e se propaga em seu espaço, e sobe como balão à região luminosa proibida onde reinam o astro e o ar mortal.

RUE VICTOR-MASSÉ, 37

Degas agradava e desagradava. Ele possuía e afetava o pior caráter do mundo, com dias encantadores que ninguém sabia prever. Era divertido nesses momentos; seduzia com um misto de piada, chiste e familiaridade, no qual entrava algo do aprendiz dos ateliês de outrora, e não sei que ingrediente vindo de Nápoles.

Acontecia-me de bater à sua porta muito ansioso com a recepção. Ele abria com desconfiança. Reconhecia-me. Era um dia bom. Ele me recebia em um cômodo comprido, sob o telhado, com ampla face envidraçada (com vidros pouco lavados) onde a luz e a poeira estavam felizes. Lá amontoavam-se o lavatório, a banheira de zinco fosco, os robes sem frescor, a bailarina de cera com tutu de gaze verdadeira, em sua gaiola de vidro, e os cavaletes carregados de criaturas feitas a carvão, perfis, torsos segurando um pente em torno de sua espessa cabeleira esticada pela outra mão. Ao longo da vidraça vagamente varrida pelo sol, corria uma mesinha estreita, toda amontoada com caixas, frascos, lápis, pedaços de pastéis, pontas e coisas sem nome que sempre podem servir...

Ocorre-me por vezes de achar que o trabalho do artista é um tipo muito antigo de trabalho; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou artesão de uma espécie em vias de extinção, que fabrica fechado em seu quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa potes quebrados, sucata doméstica, objetos condenados... Talvez essa condição esteja mudando, e vejamos opor-se ao aspecto dessas ferramentas improvisadas e do ser singular que se acomoda nelas o quadro do laboratório pictórico de um homem rigorosamente vestido de branco, com luvas de borracha, obedecendo a um horário muito preciso, armado de aparelhos e instrumentos estritamente especializados: cada qual com seu lugar e uma oportunidade exata de uso?... Até aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários; mas não garanto nada.

Esse ateliê sem luxo ocupava o terceiro andar da casa em que Degas morava quando o conheci, na rue Victor-Massé. No primeiro andar, instalara o seu *Museu*, composto por alguns quadros que havia adquirido com seus tostões ou por meio de troca. No segundo, seu apartamento. Havia pendurado as obras que preferia, suas ou de outros: um Corot grande e muito bonito, carvões de Ingres, e certo estudo de bailarina que toda vez despertava minha inveja. Ele não a havia exatamente desenhado e sim verdadeiramente construído e articu-

lado como a uma marionete: um braço e uma perna dobrados em ponta, o corpo rígido, uma vontade implacável no desenho, alguns detalhes em vermelho aqui e acolá. Eu pensava, ao olhar aquela obra, em um desenho de Holbein que está em Basel,[4] e que representa uma *mão*. Suponham que se faça uma mão de madeira, como aquela que se ajusta ao punho de um maneta, e que um artista a tenha desenhado antes de estar acabada, com os dedos já reunidos e meio dobrados, mas ainda não refinados, de modo que as falanges sejam outros tantos dedos alongados, com uma *seção quadrada*. Assim é a mão de Basel. Perguntei-me se esse curioso estudo não tivera, no pensamento de Holbein, o significado de um exercício *contra* a flexibilidade e a rotundidade do desenho.

Alguns pintores de nosso tempo parecem ter entendido a necessidade de *construções* desse tipo; mas confundiram o exercício e a obra, e tomaram como fim o que deveria ser apenas um meio. Nada mais *moderno*.

Terminar uma obra consiste em fazer desaparecer tudo o que mostra ou sugere sua fabricação. O artista deve apenas, segundo essa condição ultrapassada, revelar-se por seu estilo, e deve manter seu esforço até que o trabalho tenha apagado as marcas do trabalho. Mas, como a preocupação com a pessoa e com o instante supera pouco a pouco a preocupação com a obra em si e com a duração, a condição de acabamento passou

4. *Estudo de mãos*, 1520, Kunstmuseum, Basel [N. E.].

a parecer não só inútil e incômoda, como até mesmo contrária à *verdade*, à *sensibilidade* e à manifestação do *gênio*. A personalidade tornou-se essencial, até mesmo para o público. O esboço igualou-se ao quadro. Nada mais distante dos gostos ou, se quiserem, das manias de Degas.

Naquele apartamento do segundo andar encontrava-se uma sala de jantar onde comi relativamente mal muitas vezes. Degas temia a obstrução e a inflamação intestinais. A vitela sem nenhum tempero e o macarrão cozido em água pura que a velha Zoé nos servia, muito devagar, eram de uma insipidez rigorosa. Era preciso consumir depois um certo doce de laranja de Dundee que eu não conseguia aguentar, acabei suportando, e creio não detestar mais *por causa da recordação*. Quando acontece que eu prove, hoje, esse purê penetrado de pequenas fibras cor de cenoura, volto a me ver sentado na frente de um homem velho horrivelmente solitário, entregue a pensamentos lúgubres, privado, pelo estado de sua visão, do trabalho que foi toda a sua vida. Ele me oferece um cigarro, duro como um lápis, que rolo entre as mãos para torná-lo fumável; e essa ação, todas as vezes, chama sua atenção. Zoé traz o café, encosta sua grande barriga na mesa e conversa. Fala muito bem; parece que foi professora primária; os enormes óculos redondos que usa dão um aspecto bastante erudito ao rosto largo, honesto e sempre sério.

Zoé cuida da casa, assistida por uma moça que se chama Argentine. Uma noite, Argentine corre assustada em nossa dire-

ção, gritando que sua tia está morrendo. Degas parece perder a cabeça. Eu voo até a cozinha, deito a doente no chão, dispenso-lhe alguns *cuidados* ao acaso; o mal-estar passa e assistimos à ressurreição de Zoé. Degas fica encantado, cheio de reconhecimento: ele viu um milagre. Quanto a mim, fico espantado com a carência das noções mais simples e das práticas mais elementares em um homem tão inteligente, e aliás *nutrido com as letras clássicas*. Em muitos pontos ele tinha ideias de camponesa.

A instrução que se dispensava por volta de 1850 nos colégios devia ser tão absurda, embora mais *forte*, quanto a que se dá hoje. Nenhum dos premiados do Concurso Geral[5] teria sido capaz de mostrar no céu as estrelas de que fala Virgílio; e esses fabricantes de versos latinos ignoram radicalmente que existe uma música do verso francês. Nem a limpeza, nem as menores noções de higiene, nem a arte de se portar, nem mesmo a pronúncia de nossa língua apareciam nos programas desse ensino inacreditável, de cujas concepções o corpo, os sentidos, o céu, as artes e a vida social eram cuidadosamente excluídos...

O quarto de Degas repetia a mesma negligência do resto, pois tudo, naquela habitação, lembrava a ideia de um homem que não faz mais questão de nada a não ser da vida, e porque dela se faz questão apesar de tudo e apesar de si. Havia lá algum móvel estilo Império ou Luís Felipe. Uma escova de dentes ressecada em um copo, com as cerdas meio tingidas de um cor-

5. Exame nacional de fim de curso secundário [N. T.].

-de-rosa morto, lembrava-me aquela que se vê no *nécessaire* de Napoleão, no Museu Carnavalet ou em algum outro.

Uma noite em que ia trocar de camisa para jantar fora, Degas me fez entrar naquele quarto com ele. Pôs-se inteiramente nu na minha frente e vestiu-se, sem o menor pudor. Entro no ateliê. Lá, vestido como um pobre, de chinelos, com as calças largas e nunca fechadas, circula Degas. Uma porta aberta deixa ver claramente no fundo os lugares mais secretos.

Penso que esse homem foi elegante, que seus modos, quando quer, têm a distinção mais natural, que passava suas noites nos bastidores da Ópera, que frequentava a pesagem de Longchamp, que foi o observador mais sensível da forma humana, o mais cruel amante das linhas e das atitudes das mulheres, um conhecedor sofisticado das belezas dos cavalos mais finos, o desenhista mais inteligente, o mais reflexivo, o mais exigente, o mais insistente do mundo... Ele também foi o homem de espírito, o conviva cujas palavras resumem, em um ato soberano de abuso da justiça, algumas verdades bem escolhidas — e matam...

Ei-lo, velhote nervoso, quase sempre sombrio, por vezes sinistro e tristemente distraído, com recargas repentinas de furor ou de espírito, impulsos ou impaciências infantis, caprichos...

Às vezes, volta a si: tem iluminações, momentos de uma delicadeza comovente.

Mas *hoje* é um dia bom. Ele canta para mim em italiano uma cavatina de Cimarosa.

Coisa pouco comum entre os artistas, Degas era um *homem de bom gosto*. Declarava sê-lo e era.

Apesar de nascido em pleno "Romantismo", de lhe ter sido preciso, perto de sua maturidade, tomar parte no movimento "naturalista", ter relações com Duranty, Zola, Goncourt, Duret..., expor com os primeiros "impressionistas", não deixava de ser um desses *connaisseurs* muito agradáveis, obstinada, voluptuosamente estreitos, impiedosos para com as novidades que

são apenas novas, alimentados por Racine e pela música antiga, amantes das citações e "clássicos" até à ferocidade, à extravagância, às discussões, os quais infelizmente são uma raça extinta.

Será que ele se tornou esse personagem ao envelhecer, ele que, apesar de seu culto por Ingres, havia admirado apaixonadamente Delacroix?

Acontece, com a idade, que o homem, insensivelmente, espelhe-se nos velhos que observava em sua juventude e que achava ridículos ou insuportáveis. Às vezes lhes adota os modos, torna-se mais solene, mais cortês, mais imperioso, às vezes mais galante — ou até assanhado —, do que foi na época de sua juventude.

Ele me faz lembrar de pessoas muito idosas, que eu via, há muito tempo na província, e que não se vestiam mais como haviam se vestido durante a maior parte de sua existência, mas à moda dos velhos de sua juventude. Certo marquês acabou usando coletes cor de lua e monóculo *quadrado*.

Degas, homem de bom gosto, estava nesse ponto mais atrasado do que muitos de sua idade, ao passo que, em função da verdadeira ousadia e precisão de seu espírito, estava, por outro lado, avançado em relação a muitos artistas, seus contemporâneos. Foi um dos primeiros a entender o que a fotografia poderia ensinar ao pintor, e o que o pintor deveria evitar tomar emprestado dela.

Sua obra talvez tenha sofrido com a notável quantidade e a diversidade de seus apetites artísticos bem como com a intensidade de sua atenção sobre os pontos mais elevados, mas os mais opostos, de seu trabalho.

Todas as artes observadas por muito tempo aprofundam-se em problemas insolúveis. O olhar prolongado gera uma infinidade de dificuldades, e essa geração de obstáculos imaginários, desejos incompatíveis, escrúpulos e arrependimentos, é proporcional, ou então muito mais do que proporcional, à inteligência e aos conhecimentos que se possuem. Como escolher entre o partido de Rafael e o dos Venezianos, sacrificar Mozart a Wagner, Shakespeare a Racine? Esses problemas não têm nada de trágico para o amador nem para o crítico. Para o artista são tormentos da consciência renovados a cada observação que ele faz sobre o que acabou de realizar.

Degas encontra-se preso entre os preceitos de Ingres e os estranhos encantamentos de Delacroix, e, enquanto hesita, a arte de sua época decide explorar o espetáculo da vida moderna. As composições e o grande estilo envelhecem a olhos vistos junto à opinião pública. A paisagem invade as paredes que os Gregos, os Turcos, os Cavaleiros e os Cupidos abandonam. Destrói a noção de *tema*, reduz em poucos anos toda a parte intelectual da arte a uns poucos debates sobre a *matéria* e a cor das sombras. O cérebro torna-se pura retina, e não se trata mais de procurar expressar com o pincel os sentimentos de alguns velhotes diante de uma bela Susana, ou a nobre resistência de um grande médico a quem oferecem milhões.

Por volta da mesma época, a erudição e a exploração do mundo trazem novos elementos de prazer e dúvida. Muitos modos de ver inéditos ou esquecidos são afirmados. O gosto

pelos "primitivos" declara-se: Gregos da época áurea, Italianos, Flamengos, Franceses... Por outro lado, as miniaturas da Pérsia, e principalmente as estampas do Japão, vêm fazer-se admirar e estudar pelos artistas, enquanto Goya e Theotocopoulos[6] entram na moda ou voltam a ela. Por fim, a *chapa sensível*.

Esse é o problema para Degas, que nada desconhece, aproveita e portanto sofre com tudo.

Ele admira e inveja a segurança de Manet, cujo olho e mão são certezas, que vê infalivelmente aquilo que, no modelo, dar-lhe-á a oportunidade de mostrar toda a sua força, de executar o máximo. Há em Manet um poder decisivo, uma espécie de instinto estratégico da ação pictórica. Em suas melhores telas, ele alcança a *poesia*, ou seja, o ápice da arte, por meio daquilo que me permitirão chamar de... *a ressonância da execução*.

— Mas como falar de pintura?

6. Domenikos Theotocopoulos, nome do pintor El Greco [N. E.].

DEGAS E A REVOLUÇÃO

Em 28 de julho de 1904, Degas me conta a seguinte recordação:

Tinha uns quatro ou cinco anos. Sua mãe, certo dia, levou-o para visitar a senhora Le Bas, viúva do famoso convencional, amigo de Robespierre, que se matou com um tiro de pistola, no dia 9 de termidor. O filho da senhora Le Bas, Philippe, era um erudito eminente. Havia sido preceptor dos tios de Degas.

A velha senhora morava na rue de Tournon. Degas lembrava-se da cor *vermelha* do piso de cerâmica encerada que cobria o apartamento.

Terminada a visita, enquanto a senhora Degas, segurando o filho pela mão, retirava-se, acompanhada até a porta pela senhora Le Bas, viu nas paredes do corredor de entrada os retratos de Robespierre, Saint-Just, Couthon...

— Como — exclamou —, a senhora ainda conserva as cabeças desses monstros...

— Cale-se, Célestine, eles eram santos...

No mesmo dia 28 de julho de 1904, Degas, animado com as recordações, falou-me sobre seu avô, que conheceu e cujo retrato fez em Nápoles (ou Roma?) em 18...

Esse avô especulava com trigo durante a Revolução. Um dia, em 1793, quando estava fazendo seus negócios na Bolsa de Grãos, então instalada no Palais-Royal, um amigo passou às suas costas e murmurou: "Caia fora!... Fuja!... Estão atrás de você na sua casa...".

Ele não perde tempo, toma emprestados todos os *assignats*[7] que consegue encontrar na praça, sai imediatamente de Paris, esgota dois cavalos, chega a Bordeaux, embarca em um navio que estava de saída. O navio chega a Marselha. Esse navio, segundo o relato de Degas (que evito interromper), carrega pedra-pomes em Marselha, o que me parece inverossímil... Talvez fosse buscar enxofre na Sicília.

O senhor Degas chega por fim a Nápoles, onde se estabelece. Era um homem tão capaz e tão honesto que é encarregado, dois anos depois de sua chegada, de criar o Grande Livro da Dívida Pública da República Partenopeia, invenção recente de Cambon. Desposa uma senhorita nobre de Gênova, uma Frappa, e constitui família.

Degas conservara relações familiares em Nápoles para onde ia às vezes. Numa dessas viagens, contudo, foi vítima de um roubo no trem. Afirmava que lhe haviam dado uma injeção, enquanto dormia, e inoculado alguma substância narcótica poderosa, e que roubaram sua carteira aproveitando aquele sono reforçado.

7. Papel-moeda emitido na França durante a Revolução de 1790 [N. T.].

Também guardava de Nápoles impressões e lembranças que gostava de recordar. Falava napolitano com a volubilidade e o sotaque mais autênticos, cantarolava às vezes alguns fragmentos de canções populares como se canta lá em cada esquina.

Havia, no relato de Degas que acabo de contar, um detalhe de alguma importância.

Aquele avô ameaçado com a forca, e que fugiu tão sagazmente do mercado de grãos, havia sido inscrito na lista dos suspeitos de terem sido noivos de uma das famosas "Jovens Virgens de Verdun",[8] dentre as quais muitas pagaram com a vida a recepção que fizeram, em 1792, para o exército prussiano, que, por sua vez, invadia a França para restabelecer a monarquia. Haviam recebido com flores e bandeiras brancas as tropas estrangeiras, inimigas para uns, aliadas e libertadoras para outros.

Eu tinha me esquecido de tudo isso quando, por acaso, alguns anos depois de minha conversa com Degas, abri, perto do Odéon, não sei que livro de história. Versava sobre a Revolução. Prestes a fechá-lo de novo, o nome de Mallarmé chamou minha atenção. Li que, em 1793, o convencional Mallarmé havia sido encarregado pelo Comitê de Salvação Pública de instruir o caso de Verdun, de perseguir não apenas as pessoas diretamente implicadas naquela demonstração de conivência com o inimigo, mas também

8. Mulheres e filhas dos notáveis imperialistas de Verdun que, em 1792, ofereceram flores e bombons de amêndoa ao rei. Após a tomada da cidade pelos revolucionários, em 1794, essas "virgens" foram guilhotinadas [N. E.].

(como é costume em todas as perseguições políticas bem entendidas) todas aquelas que, de perto ou de longe, lhe diziam respeito.

Aquele Mallarmé, eu sabia, era da família do poeta, ancestral direto ou não.

Demorei-me com prazer no pensamento delicioso de um Mallarmé preocupado em mandar cortar a cabeça de um Degas, e as relações entre Edgar Degas e Stéphane Mallarmé voltaram à minha memória.

Essas relações não eram, nem poderiam ser, muito simples. Nada se parecia menos com o caráter *deliberadamente duro*, e direto até à brutalidade, de Degas do que o caráter *deliberado* de Mallarmé. Mallarmé vivia para certo pensamento: uma obra imaginária absoluta, meta suprema, justificativa de sua existência, fim único e único pretexto do universo, habitava-o. Ele havia transformado, reconstruído sua vida exterior, sua atitude para com os outros e com as circunstâncias, com vistas à preservação e à edificação sempre mais precisa da ideia essencial, pura, sublime, à qual remetia todos os valores. É provável que os homens e as obras *valessem* a seus olhos e se classificassem segundo o sentimento mais ou menos definido que neles encontrava daquela *verdade* que havia descoberto. Ou seja, ele devia abolir mentalmente, guilhotinar idealmente muitos seres: isso o levava a se apresentar para todos com uma graça, uma paciência, uma cortesia verdadeiramente *raras*, a abrir sua porta a todos, a responder nos termos mais elegantes, e sempre os mais novos em seu estilo, a todas as cartas... Surpreendia devido a sua prodigiosa

civilidade refinada e a seu sistema de gentilezas universais, com os quais eu ficava ingenuamente chocado, mas com os quais ele criara para si uma *esfera de proteção* impenetrável, em que a maravilha de seu orgulho permanecia perfeitamente sua, tesouro da intimidade daquele homem com sua própria estranheza.

Nada se parecia menos com a intransigência definitiva de Degas, com seus julgamentos expressos em chistes implacáveis, com as execuções sumárias e sarcásticas a que jamais se recusava, com seu amargor sempre sensível, com suas terríveis variações de humor, com suas raivas, do que o estilo equilibrado, ameno, delicado, deliciosamente irônico de Mallarmé.

Creio que Mallarmé, de alguma forma, temia bastante aquela personalidade tão diferente da sua.

Quanto a Degas, ele falava de forma muito amável de Mallarmé, mas principalmente do homem. A obra parecia-lhe fruto de uma doce demência que teria atacado a mente de um poeta maravilhosamente talentoso. Esses erros de julgamento não são raros entre artistas. É facilmente concebível que eles fossem feitos para não se entender. Aliás, os relatos de Mallarmé ofereciam grandes oportunidades para os zombadores e os piadistas de toda estirpe. A opinião de Degas era totalmente conforme, nesse ponto, com a dos frequentadores do Grenier de Goncourt,[9]

9. Círculo literário criado em 1885 no segundo andar da mansão dos irmãos Goncourt, onde se reunia a nata da literatura da época, dando origem à Academia Goncourt e ao prêmio literário de mesmo nome [N.E.].

onde Mallarmé ia de vez em quando. Aqueles escritores o achavam encantador, e maravilhava-os que um homem de uma inteligência tão refinada e que se expressava com uma pureza, uma precisão, uma arte de dizer e sugerir incomparáveis, pudesse produzir monstros de obscuridade e de complicação quando escrevia, e acima de tudo resolver enfrentar o público cujos favores e a clientela eles mesmos buscavam tão avidamente. Aquela pequena sociedade de grandes autores, sedentos por *tiragens* importantes e furiosamente invejosos uns dos outros, ficaria muito espantada se alguém previsse que não demoraria meio século para que baixasse ao extremo a autoridade de suas doutrinas, o renome e a venda de seus romances, enquanto a obra pequena e *absconsa*, independente da moda e do número, desenvolveria nas mentes mais atentas todos os poderes da perfeição devido a suas virtudes formais tão longa e rigorosamente elaboradas.

Certo dia, enquanto conversavam no Grenier, Zola disse a Mallarmé que, para ele, a m... valia o mesmo que o diamante. "Sim", disse Mallarmé, "mas o diamante... é mais raro".

Degas não se privava de fazer diversos ataques dos quais a poesia de Mallarmé era o objeto:

> Vítima lamentável a seu destino oferecida...

Contava, por exemplo, que, um dia, Mallarmé leu um soneto para alguns discípulos e estes, em sua admiração, quiseram

parafrasear o poema, explicando-o cada um a seu modo: uns viam um pôr de sol, outros o triunfo da aurora; Mallarmé lhes disse: "Nada disso... Trata-se da minha cômoda".

Parece que Degas chegou a contar essa história na frente de seu herói, que dizem ter sorrido ao ouvi-la, mas com um sorriso meio forçado.

Acrescento que a própria anedota me parece pouco verossímil. Mallarmé, que eu saiba, nunca lia seus versos na frente de testemunhas. Na verdade, leu para mim o "Lance de dados" em 1897; mas foi a sós, e a extraordinária novidade da obra pareceu-lhe, sem dúvida, justificar uma experiência direta de seu efeito.

Por fim, houve entre Degas e Mallarmé conflitos singulares dos quais o caráter indócil do primeiro era a causa invariável.

Mallarmé teve a ideia de fazer com que o Estado comprasse um Degas. Consegue obter de seu amigo Roujon, na época diretor da Escola de Belas-Artes, a decisão que desejava e voa para a casa de Degas.

Degas, a quem a simples menção do nome "Belas-Artes" lançava a extremos de furor, entra em uma crise de raiva confusa, vomita injúrias e anátemas, vai de um lado a outro no ateliê como um leão bravo em sua jaula.

"Os cavaletes pareciam um joguete entre suas mãos", dizia Mallarmé.

E acrescentava, segundo o relato que me fez a senhora Ernest Rouart,[10] "que ele mesmo teria gostado de alimentar um verdadeiro sentimento de cólera, bem conduzido, regulado com sensatez, e não aquela raiva discordante e grosseira".

Houve outras discussões entre eles.

Como essas relações entremeadas de tempestades eram minhas conhecidas, a descoberta que fiz casualmente do papel desempenhado pelo convencional Mallarmé na fuga para Nápoles do avô de Degas e, por conseguinte, na geração de nosso pintor, divertiu-me amiúde.

10. A senhora Ernest Rouart é Julie Manet, filha de Berthe Morisot e sobrinha do pintor Édouard Manet [N. E.].

Aquele Mallarmé (François-Auguste), nascido em Lorraine por volta de 1756, foi deputado pela Meurthe na Assembleia Legislativa, depois convencional e a favor da pena de morte para o rei Luís XVI. No dia 9 de nivoso do ano II, o Comitê de Salvação Pública enviou-o para os departamentos da Meuse e Moselle, em missão muito especial "para a execução das medidas de salvação pública e para o estabelecimento do governo revolucionário". Foi assim que ele conheceu o caso de Verdun, precisou perseguir, segundo todos os rigores das leis, os causadores de distúrbios, os quais mandou para o tribunal revolucionário. Trinta e cinco cabeças caíram. Foi substituído, em Lorraine, pelo representante Charles Delacroix, que não é ninguém menos do que o pai, nominal, sem dúvida, de Eugène Delacroix.

François-Auguste Mallarmé foi nomeado por Napoleão subprefeito de Avesnes em 1814; havia usado sua fortuna para transportar grupos de partidários na época da invasão. A Restauração baniu-o como regicida, e ele morreu em 1835.

Encontrei todos esses detalhes sobre seu papel e sobre ele, no *Ensaio sobre a Revolução em Verdun*, obra muito interessante de Edmond Pionnier (1905).

OPINIÕES

Degas não admitia discussão quando se tratava de Ingres. A quem lhe dissesse que o grande homem desenhava figuras de zinco, ele replicava: "Talvez!... Mas então ele faz zincos geniais".

Um dia, Henri Rouart permitiu-se criticar a frieza da *Apoteose de Homero* e observar que todos aqueles deuses já congelados em suas nobres atitudes respiravam em uma atmosfera glacial.

— Como assim! — exclamou Degas. — Mas é admirável!... Uma atmosfera de empíreo preenche a tela...

Ele esqueceu que o empíreo é um lugar onde há fogo.

Recordava sempre que tinha oportunidade os apotegmas do Mestre de Montauban:[11]

"O desenho não se encontra fora do traço, está dentro dele..."

"Deve-se perseguir o modelado como uma mosca que corre sobre uma folha de papel."

"Os músculos são meus amigos, mas esqueci seus nomes."

Degas conheceu bem Gustave Moreau, cujo retrato fizera.

11. Refere-se a Ingres, nascido em Montauban [N. E.].

É levantado em meio a muito sangue. Degas lava seu rosto. Corre depois para buscar a senhora Ingres na rue de l'Isle. Oferece-lhe o braço e acompanha-a a pé até o número 10 do quai Voltaire.

Lá, encontram Ingres, que estava descendo, ainda todo emocionado. No dia seguinte, Degas vai buscar notícias suas. A senhora Ingres recebe-o de forma muito graciosa e mostra-lhe um quadro.

Algum tempo depois, o senhor de Valpinçon pede-lhe que volte à casa de Ingres em seu nome, e que peça a tela emprestada de volta.

Ingres responde que já a devolvera para seu proprietário. Mas Degas, desta vez, quer falar por si. Pensa: Preciso absolutamente conversar com ele. Inicia timidamente a conversa e termina declarando: "Eu pinto; estou começando, e meu pai, que é homem de bom gosto e conhecedor, acha que meu caso não é desesperado...".

Ingres lhe diz: "Faça linhas... Muitas linhas, ora de memória, ora de observação da natureza".

Degas, outro dia, contou-me essa mesma visita com uma variante bastante importante.

Ele teria voltado para a casa de Ingres, conforme foi descrito acima, mas na companhia de Valpinçon, e carregando uma pasta debaixo do braço. Ingres teria folheado os estudos contidos na pasta e a teria fechado, dizendo: "É bom! Meu jovem, nunca de observação da natureza. Sempre de memória e segundo as gravuras dos mestres".

Pode-se meditar sobre esses dois textos. Não lembro se Degas os comentou na minha frente.

Degas fez uma terceira visita ao ateliê de Ingres. Foi ver alguns quadros que o mestre tinha exposto. Ingres mostrava suas obras a um senhor (Degas dizia: a um idiota) que, ao passar na frente de um quadro chamado *Homero no banho turco*, exclamou: "Ah! Este aqui, senhor, é a graça e a volúpia... e algo mais...".

Ingres respondeu: "Senhor, tenho vários pincéis".

VER E TRAÇAR

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a*.

Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos *visto* realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar; guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela.

Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se *querer* para *ver* e essa *visão deliberada* tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente.

Não posso tornar precisa minha percepção de uma coisa sem desenhá-la *virtualmente*, e não posso desenhar essa coisa sem uma atenção voluntária *que transforme de forma notável o*

que antes eu acreditara perceber e conhecer bem. Descubro que não conhecia o que conhecia: o nariz de minha melhor amiga...

(Há alguma analogia entre isso e o que ocorre quando queremos especificar nosso *pensamento* com uma expressão mais deliberada. Não é mais o mesmo pensamento.)

A vontade continuada é essencial ao desenho, pois o desenho exige a colaboração de aparelhos independentes que estão sempre pedindo para resgatar os automatismos que lhe são próprios. O olho quer vagar; a mão arredondar, tomar a tangente. Para garantir a liberdade do desenho, pela qual poderá realizar-se a vontade do desenhista, é preciso se desvencilhar das liberdades locais. É uma questão de governo... Para deixar a mão livre *no sentido do olho*, é preciso suprimir sua liberdade *no sentido dos músculos*; em particular, amaciá-la para traçar em qualquer direção, o que ela não gosta de fazer. Giotto traçava um círculo puro com pincel, e nos dois sentidos.

A independência dos aparelhos diversos, suas distensões e tendências próprias, suas *facilidades*, são opostas à execução completamente voluntária. Daí resulta que o desenho, quando tende a representar um objeto do modo mais fiel possível, requer o estado mais *desperto*: nada é mais incompatível com o sonho, já que essa atenção deve interromper a cada instante o curso natural dos atos, evitar as seduções da curva que se pronuncia...

Ingres dizia que o lápis deve ter sobre o papel a mesma delicadeza da mosca que vaga sobre uma vidraça (não são exatamente estes os termos dele, que esqueci).

Algumas vezes faço esse raciocínio sobre o desenho de imitação. As formas que a visão nos entrega em estado de contorno são produzidas pela percepção dos deslocamentos de nossos olhos conjugados que conservam a visão *nítida*. Esse movimento *conservativo* é *linha*.

Ver as linhas e traçá-las. Se nossos olhos comandassem mecanicamente um *estilo* de traçar, bastaria olhar um objeto, isto é, seguir com o olhar as fronteiras das regiões diversamente coloridas, para desenhá-lo exata e involuntariamente. Desenharíamos, do mesmo modo, o intervalo de dois corpos, que, para a retina, existe tão nitidamente quanto um objeto.

Mas o comando da mão pelo olhar é bastante indireto. Muitas etapas intervêm: entre elas, a memória. Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há transformação de um traçado visual em traçado manual. Mas essa operação é suspensa na duração de persistência daquilo que chamei "elemento instantâneo de lembrança". Nosso desenho se fará por porções, por segmentos, e é aqui que surgem nossas grandes chances de erro. Ocorrerá com facilidade que esses segmentos sucessivos não estejam na mesma escala, e que se unam de forma inexata uns aos outros.

Direi portanto, como um paradoxo, que no pior desenho dessa espécie cada um dos segmentos está em conformidade com o modelo, que todas as partes do retrato infiel são boas,

sendo o *todo* detestável. *Direi mesmo que é bastante improvável que cada porção possa ser inexata* (supondo a atenção do artista), pois seria preciso uma invenção contínua para fazer sempre um traço diferente daquele desenhado pelo sistema dos olhos. Mas a *soma* é tão facilmente *não-conforme* quanto cada um de seus elementos é facilmente, e quase necessariamente, *conforme*...

O artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização.

TRABALHO E DESCONFIANÇA

Todas as obras de Degas são sérias.

Por mais divertido, por mais alegre que ele às vezes tenha parecido, seu lápis, seu pastel, seu pincel nunca se abandonam. A vontade domina. Seu traço nunca está suficientemente perto do que ele quer. Não alcança nem a eloquência, nem a poesia da pintura; busca apenas a verdade no estilo e o estilo na verdade. Sua arte se compara à dos moralistas: uma prosa das mais límpidas que encerra ou articula com intensidade uma observação nova e verdadeira.

Ainda que se dedique às dançarinas, captura-as mais do que as seduz. Define-as.

Como um escritor que, desejando alcançar a precisão última de sua forma, multiplica os rascunhos, rasura, avança recomeçando inúmeras vezes, e nunca admite que tenha alcançado o estado *póstumo* de sua obra, tal é Degas: retoma indefinidamente seu desenho, aprofunda-o, ajusta-o, envolve-o, de folha em folha, de cópia em cópia.

Retorna às vezes a essas espécies de rascunhos; neles adiciona cores, mistura o pastel ao carvão: as saias são ama-

relas em um, violetas no outro. Mas a linha, os atos, a prosa encontram-se por baixo; essenciais e separáveis, utilizáveis em outras combinações, Degas é da família dos artistas abstratos que distinguem a forma da cor ou da *matéria*. Creio que ele deve ter receado aventurar-se na tela e entregar-se à delícia da execução.

Era um excelente cavaleiro que desconfiava dos cavalos.

CAVALO, DANÇA E FOTOGRAFIA

O cavalo anda nas pontas dos cascos. Quatro unhas o carregam. Nenhum animal se parece tanto com uma primeira bailarina, uma estrela do corpo de balé, quanto um puro-sangue em perfeito equilíbrio, que a mão de quem o monta parece manter suspenso, e que avança em passos curtos em pleno sol. Degas pintou-o com um verso; dizia dele:

> Nervosamente nu em seu vestido de seda

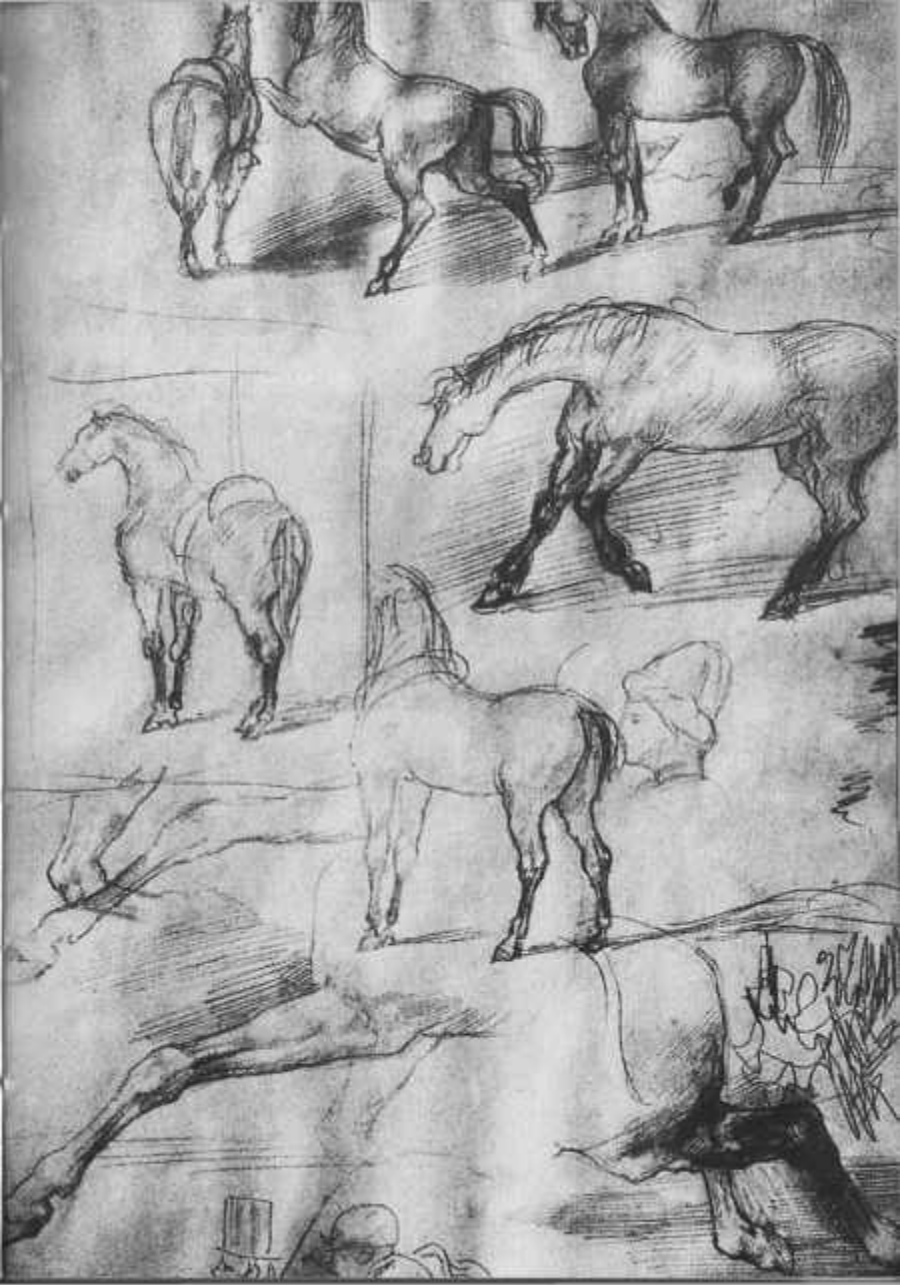
em um soneto muito bem feito no qual divertiu-se e procurou concentrar todos os aspectos e funções do cavalo de corrida: treinamento, velocidade, apostas e fraudes, beleza, elegância suprema.

Degas foi um dos primeiros a estudar as verdadeiras figuras do nobre animal em movimento por meio dos instantâneos do grande Muybridge. De resto, amava e apreciava a fotografia, em uma época em que os artistas a desdenhavam ou não ousavam confessar que a utilizavam. Possuía algumas muito belas: guardo com todo cuidado certa *ampliação* que me deu.

Nela se podem ver, junto a um grande espelho, Mallarmé apoiado a uma parede e, à sua frente, Renoir sentado numa poltrona. No espelho, como um fantasma, Degas e o aparelho, e adivinha-se a presença da senhora e da senhorita Mallarmé. Nove lâmpadas de querosene, um terrível quarto de hora de imobilidade para os retratados, foram as condições para essa espécie de obra-prima. Possuo aqui o mais belo retrato de Mallarmé que já vi, fora a admirável litografia de Whistler, cuja execução foi outro suplício para o modelo, suportado com toda a boa vontade do mundo: ao longo de inúmeras sessões, ele teve de posar quase colado a um aquecedor, ardendo sem ousar queixar-se. O resultado valeu o martírio. Nada mais delicado, mais *espiritualmente* parecido do que esse retrato.

As fotos de Muybridge tornavam manifestos os erros que todos os escultores e pintores cometeram quando representaram as diversas posições do cavalo.

Viu-se então como o olho é inventivo, ou melhor, como a percepção elabora tudo o que nos entrega como resultado impessoal e certeiro da observação. Toda uma série de operações misteriosas entre o estado de *manchas* e o estado de *coisas* ou *objetos* intervém, coordena como pode dados brutos incoerentes, resolve contradições, introduz julgamentos formados desde a primeira infância, impõe-nos continuidades, relações, modos de transformação que agrupamos sob os nomes de *espaço*, *tempo*, *matéria* ou *movimento*. Imaginava-se então o animal em ação como se acreditava vê-lo; e talvez,



se examinássemos com bastante sutileza as representações de outrora, encontraríamos a *lei* das falsificações inconscientes que permitiam desenhar momentos do voo dos pássaros ou dos galopes do cavalo, como se pudéssemos tê-los observado sem pressa: mas esses momentos interpolados são imaginários. Atribuíam-se àqueles objetos móveis e rápidos figuras *prováveis*, e seria interessante por meio da comparação de documentos procurar verificar essa espécie de *criação*, com a qual o entendimento preenche as lacunas do registro pelos sentidos.

No que tange ao voo dos pássaros, aproveito a oportunidade para dizer que a fotografia instantânea corroborou as imagens que dele haviam dado Leonardo da Vinci em seus croquis e os japoneses em suas estampas; um talvez pela reflexão, os outros talvez pela sensibilidade e paciência na observação.

Degas encontrava no cavalo de corrida um tema raro, que satisfazia às condições que sua natureza e sua época impunham às escolhas. Onde encontrar algo puro na realidade moderna? Ora, o realismo e o estilo, a elegância e o rigor viam-se combinados no ser luxuosamente puro do animal de raça. Aliás, nada poderia seduzir mais um artista tão refinado, tão difícil e amante de preparações longas, de seleções sutis e do fino trabalho de adestramento, do que essa obra-prima anglo-árabe. Degas amava e conhecia o cavalo de sela a ponto de reconhecer os méritos de artistas muito distantes dele quando encontrava o cavalo bem estudado em sua obra. Um dia, na casa de Durand-Ruel, ele me reteve durante muito

tempo na frente de uma estatueta de Meissonier, um Napoleão equestre em bronze, de cerca de trinta centímetros de altura, e detalhou para mim as belezas, ou melhor, as exatidões que reconhecia naquela pequena obra. Canelas, quartelas, boletos, postura, garupa... Tive de escutar toda uma análise crítica e finalmente elogiosa. Louvou igualmente o cavalo da Joana d'Arc de Paul Dubois, que se encontra em frente à igreja de Saint-Augustin. Esqueceu de falar da heroína, cuja armadura é tão exata.

DO SOLO E DO INFORME

Degas é um dos raros pintores que deram ao *solo* sua importância.

Ele tem assoalhos admiráveis.

Às vezes, retrata uma dançarina de certa altura, e toda a forma se projeta sobre o plano do palco, como a visão de um caranguejo na praia. Esse partido lhe dá vistas novas e combinações interessantes.

O solo é um dos fatores essenciais da visão das coisas. De sua natureza depende em grande parte a luz refletida. A partir do momento em que o pintor considera a cor não mais como qualidade local que age por si própria e em contraste com as cores vizinhas, mas como efeito local de todas as emissões e reflexos que ocorrem no espaço, e que se permutam entre todos os corpos que este contém; a partir do momento em que se esforça em perceber essa sutil repercussão, em utilizá-la para dar à sua obra certa unidade totalmente diferente da unidade da composição, sua concepção da *forma* se altera. No limite, ele chega ao impressionismo.

Degas, embora tenha conhecido muito bem e visto desenvolver-se a seu redor essa *maneira de ver*, nunca lhe sacrificou

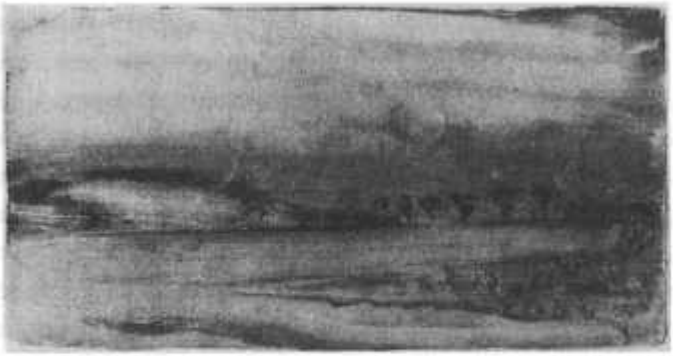
o culto do contorno em si, a que sua natureza e educação o tinham destinado.

A paisagem, que estimulou nos artistas as interpretações sucessivas que engendraram "o impressionismo", jamais o seduziu. As raras que fez executou em seu ateliê e totalmente de memória. Eram para ele diversões não isentas de alguma malícia com respeito aos fanáticos pela pintura ao ar livre. Eram curiosamente arbitrárias: mas as que serviram de fundo para seus cavaleiros e para diversos outros temas são, ao contrário, realizadas com a precisão que ele apreciava.

Diz-se que fez estudos de rochedos entre quatro paredes, usando como modelos amontoados de fragmentos de carvão, emprestados de seu forno. Ele teria despejado o balde sobre uma mesa e se aplicado a desenhar cuidadosamente o local assim criado pelo acaso que seu ato havia provocado. Nenhum objeto de referência no desenho permitia imaginar que aqueles blocos empilhados eram apenas pedaços de carvão do tamanho de um punho.

Se isso for verdade, essa ideia me parece bastante *vincista*. Ela me faz pensar também em certas reflexões a que eu me entregava, há muito tempo, e que talvez não estejam infinitamente distantes daquelas que minha lembrança de Degas me sugere.

Eu pensava às vezes no *informe*. Há coisas — manchas, massas, contornos, volumes — que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu



todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm *formas*, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... Assim como uma sequência de notas tocadas ao acaso não é uma melodia, tampouco uma poça, uma rocha, uma nuvem, um fragmento de litoral são formas redutíveis. Não quero insistir nessas considerações: elas levam demasiado longe. Retorno ao desenho. Suponhamos que quiséssemos desenhar uma dessas coisas informes, mas em que se pudesse todavia reconhecer certa solidariedade entre suas partes. Jogo sobre uma mesa um lenço que amassei. Esse objeto não se assemelha a nada.

A princípio, ele é para o olho uma desordem de dobras. Posso mexer em um de seus cantos sem desalinhar o outro. Meu problema, entretanto, é fazer ver, por meio do meu desenho, um pedaço de tecido de determinada espécie, maciez e espessura, e constituindo uma peça única. Trata-se, portanto, de tornar *inteligível* certa estrutura de um objeto que não tem nenhuma estrutura determinada, e do qual não há clichê nem lembrança que permita dirigir o trabalho, como se faz quando se desenha uma figura de árvore, de homem ou de animal divididos em porções bem conhecidas. É nesse ponto que o artista pode exercer sua inteligência, e que o olho deve encontrar, por seu movimento sobre o que vê, os caminhos do lápis sobre o papel, como um cego deve, apalpando-a, acumular os elementos de contato de uma forma, e adquirir ponto por ponto o conhecimento e a unidade de um sólido muito regular.

Esse exercício pelo informe ensina, entre outras coisas, a não confundir o que se acredita ver com o que se vê. Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos, e as impressões do olho são para nós signos, e não *presenças singulares*, anteriores a todos os arranjos, resumos, escorços, substituições imediatas que a educação elementar nos inculcou.

Assim como o pensador tenta se defender das *palavras* e das expressões prontas que dispensam os espíritos de se surpreender com tudo e tornam possível a vida prática, do mesmo modo o artista pode, pelo estudo das coisas informes, isto é, de forma *singular*, tentar encontrar sua própria singularidade e

o estado primitivo e original da coordenação de seu olho, de sua mão, dos objetos e de seu querer.

No grande artista, a sensibilidade e a técnica possuem 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 realiza, o querer e o poder, a ideia e o ato, até o ponto de resolução em que se interrompe esse excesso de unidade composta, em que o ser excepcional que tinha se constituído a partir de nossos sentidos, nossas forças, nossos ideais, nossos tesouros adquiridos, se desloque, se desfaça, nos abandone a nosso comércio de *minutos sem valor* em troca de *percepções sem futuro*, deixando atrás algum *fragmento* que só pode ter sido obtido em um *tempo*, ou em um mundo, ou sob uma *pressão*, ou graças a uma *temperatura* da alma bastante diversos daqueles que contêm ou produzem o *Seja o que for*...

Digo *um fragmento*, pois há poucas chances de que essas uniões muito breves nos entreguem *toda* uma obra de alguma extensão.

Nesse ponto intervêm o saber, a duração, as retomadas, os julgamentos. É preciso uma boa cabeça para explorar os acasos felizes, dominar os achados, e *terminar*.

Alguns se perguntam se o pintor tem necessidade de saber outra coisa além de *ver* e se servir de sua técnica.

Dizem, por exemplo: Muitos maus pintores conheceram a anatomia que muitos bons pintores ignoraram. Logo, nada de anatomia.

O mesmo raciocínio para a ciência da perspectiva.

Digo-lhes que seria preciso conhecer tudo; mas, de preferência, saber utilizar o que se conhece.

Vê-se de modo completamente diverso um objeto cuja estrutura se conhece. Não se trata de mostrar músculos sob a pele, mas de pensar um pouco no que está embaixo dela. Isso leva a um questionário profundo. Não vejo senão vantagens nisso.

Mas eis uma observação que faço: quanto mais se afasta a época em que perspectiva e anatomia não eram negligenciadas, mais a pintura se restringe ao trabalho de observação do modelo, menos ela inventa, compõe e *cria*.

O abandono da anatomia e da perspectiva foi simplesmente o abandono da ação do espírito na pintura em favor apenas do divertimento instantâneo do olho.

A pintura europeia perdeu nesse momento algo de sua vontade de poder...

E, por conseguinte, de sua liberdade.

Quem se lançaria hoje na empreitada de um Michelangelo ou de um Tintoretto, isto é, numa invenção que brinca com os problemas de execução, que enfrenta os grupos, os escorços, os movimentos, as arquiteturas, os atributos e naturezas-mortas, a ação, a expressão e o cenário, com uma temeridade e um prazer extraordinários?

Duas maçãs numa compoteira, uma academia com triângulo preto nos exaurem.

DO NU

A moda, os novos jogos, teorias diversas, curas maravilhosas, a simplificação dos costumes que compensa a complicação da materialidade da vida, o enfraquecimento de todos os empecilhos das convenções (e o diabo, sem dúvida) abrandaram singularmente o antigo rigor do estatuto da Nudez.

Na praia com nus incontáveis, talvez esteja preparando-se uma Sociedade totalmente nova. As pessoas ainda não se tratam com intimidade; ainda existem certas formalidades, assim como ainda existem certas *partes* escondidas; mas ouvir: "Bom dia, senhor", "Bom dia, senhora", entre um senhor nu e uma senhora nua começa por chocar.

Há poucos anos ainda, o médico, o pintor e o frequentador de bordéis eram os únicos mortais que conheciam o nu, cada qual segundo sua atividade. Os amantes usavam-no em alguma medida; mas um homem que bebe não é necessariamente um verdadeiro apreciador e conhecedor de vinhos. A embriaguez nada tem a ver com o conhecimento.

O Nu era coisa sagrada, ou seja, impura. Era permitido às estátuas, por vezes com algumas reservas. Pessoas sérias que sen-

tiam horror por ele o admiravam no mármore. Todos sentiam confusamente que nem o Estado, nem a Justiça, nem o Ensino, nem os Cultos, nada de sério poderia *funcionar* se a verdade fosse toda visível. É preciso haver roupas para o juiz, o padre, o mestre, pois sua nudez arruinaria o que deve haver de impecável e inumano em um personagem que representa uma abstração.

Em suma, o Nu tinha apenas dois significados na mente: ora era sinônimo do Belo; e ora do Obsceno.

Mas, para os pintores de figuras, ele era o objeto mais importante. O que foi o amor para os contistas e os poetas, foi o Nu para os artistas da forma; e, assim como, para os primeiros, o amor oferecia uma diversidade infinita de formas para exercer seus talentos, desde a representação mais livre dos seres e dos atos até a análise mais abstrata dos sentimentos e dos pensamentos; do mesmo modo, desde o corpo ideal até a nudez mais real, os pintores encontraram no Nu o pretexto por excelência.

Sente-se claramente que, quando Ticiano dispõe uma Vênus da mais pura carne, molemente congregada sobre a púrpura na plenitude de sua perfeição de deusa e coisa pintada, *pintar* foi acariciar, juntar duas volúpias num ato sublime, onde o domínio de si mesmo e de sua técnica, o domínio da Bela Mulher com todos os sentidos, se fundem.

O carvão de Ingres persegue a graça até a monstruosidade: nunca as costas são macias e longas o bastante, nem o colo flexível o bastante, e as coxas lisas o bastante, e todas as curvas do corpo condutoras o bastante do olhar que as envolve e toca

mais do que as vê. A *Odalisca* está mais próxima do plesiossauro, faz sonhar com o que uma seleção bem dirigida teria feito com uma raça de mulheres especializada há séculos no prazer, como o cavalo inglês o é na corrida.

Rembrandt sabe que a carne é lama que a luz transforma em ouro. Suporta e aceita o que vê: as mulheres são o que são. Encontra apenas obesas ou descarnadas. Até mesmo as poucas mulheres belas que pintou o são devido a não sei que emanação de vida mais do que à forma. Não teme as barrigas caídas, os membros grossos, as mãos vermelhas e pesadas, os rostos muito vulgares. Mas aqueles traseiros, aquelas panças, aquelas tetas, aquelas massas carnudas, feiosas e serviçais que ele traz da cozinha para o leito dos deuses e dos reis ele os impregna ou os toca com um sol que é só dele, mescla como ninguém o real, o mistério, o bestial e o divino, a *técnica* mais sutil e a mais poderosa, e o sentimento mais profundo, o mais solitário que a pintura jamais expressou.

Degas, durante toda a sua vida, procurou no Nu, observado em todos os seus aspectos, em uma quantidade incrível de poses, e até em plena ação, o sistema único das linhas que *formula* determinado momento de um corpo com a maior precisão, mas também com a maior generalidade possível. A graça ou a poesia aparente não são seus objetos. Suas obras não cantam. É preciso deixar algum rastro aleatório no trabalho para que alguns encantos ajam, exaltem, dominem a palheta e a mão... Mas ele,

essencialmente voluntarioso, jamais satisfeito na primeira vez, com a mente terrivelmente armada para a crítica e alimentada em demasia com os maiores mestres, nunca se abandona à volúpia natural. Eu gosto desse rigor. Existem seres que não têm a sensação de agir, de ter realizado o que quer que seja se não o tiverem feito contra eles mesmos. Talvez seja esse o segredo dos homens verdadeiramente virtuosos.

No Louvre, um dia, eu percorria com Degas a Grande Galeria. Paramos em frente a uma importante tela de Rousseau que representa magnificamente uma alameda de carvalhos enormes.

Depois de um tempo de admiração, observei com que consciência e paciência o pintor, sem perder nada do grande efeito da massa de folhagem, executara o detalhe infinito ou produzira a ilusão suficiente desse detalhe a ponto de fazer pensar em um labor infinito.

— É soberbo — eu digo —, mas deve ser tedioso fazer todas essas folhas... Deve ser até muito chato...

— Cale-se — diz Degas —, se não fosse chato, não seria divertido.

O fato é que ninguém mais se *diverte* dessa forma laboriosa, e eu só traduzira ingenuamente a repugnância cada vez maior dos homens por todo trabalho de aspecto monótono ou que deve ser realizado com atos pouco diferentes e longamente repetidos. A máquina exterminou a paciência.

Uma obra era, para Degas, o resultado de uma quantidade indefinida de estudos e, depois, de uma *série de operações*. Acredito que ele pensava que uma obra nunca pode ser considerada

terminada, e que ele não concebia que um artista pudesse rever um de seus quadros depois de algum tempo sem sentir a necessidade de retomá-lo e de pôr de novo a mão. Acontecia de ele retrabalhar telas há muito tempo penduradas nas paredes da casa de seus amigos, levá-las para seu antro, de onde elas raramente voltavam. Alguns, de cuja casa era frequentador, chegavam a esconder o que tinham dele.

Haveria muito para se filosofar sobre essas questões. Dois problemas, em particular, surgem neste ponto. Para determinado artista, o que representa seu trabalho? Paixão? Diversão? Meio ou fim? Para uns, domina sua vida; para outros, confunde-se com ela. Dependendo dessas naturezas, uns passam facilmente de uma obra a outra, rasgam ou vendem, e começam algo totalmente diferente; alguns, ao contrário, lutam, atacam, corrigem e acorrentam-se: não conseguem largar o jogo, sair do círculo de seus ganhos e perdas: são jogadores que dobram sua aposta de duração e vontade.

O outro problema surge do primeiro. O que pensa (ou pensava), de si, determinado artista?

Que ideia tinha sobre o que para nós é sua *maestria*, um Velázquez, um Poussin, um dos Doze Deuses do Olimpo dos Museus? Meu problema é insolúvel. Se o tivessem apresentado a eles e se eles o tivessem respondido, poderíamos suspeitar da resposta, mesmo a mais sincera, pois a questão vai mais longe, ou mais além, de toda *sinceridade*. A ideia que fazemos de nós mesmos e que desempenha um papel essencial numa

carreira fundada totalmente nas forças que sentimos ter não se desenvolve nem se expressa claramente para a consciência. Varia, aliás, como essas forças, que se exaltam, se extenuam, renascem por tão pouco.

Por mais insolúvel que seja, esse problema parece-me real e útil de ser apresentado.

POLÍTICA DE DEGAS

Degas tinha suas ideias políticas. Elas eram simples, peremptórias, essencialmente parisienses. Achava que Rochefort tinha um *bom senso* milagroso. Quando veio Drumont, pedia para que lhe lessem seu artigo todos os dias. Tornou-se fanático durante o caso Dreyfus. Roía as unhas. Ao menor indício, adivinhava, estourava, interrompia bruscamente: "Adeus, senhor..." e virava para sempre as costas ao adversário. Amigos muito antigos e muito íntimos foram dessa forma *cortados* por ele, sem apelação, sem recurso.

A política *à Degas* era necessariamente nobre, violenta, impossível como ele.

Conhecera outrora Clemenceau nos bastidores da Ópera, frequentada por esse personagem curiosamente egoísta, jacobino absoluto, aristocrata dos mais esnobes, zombador universal, sem amigos, com exceção de Monet, mas que contava com pessoas fiéis a ele, um homem duro, que gostava de ser temido, capaz de amar um povo, de forçá-lo à redenção, um homem de prazer, de orgulho, de perigo. Ele adorava a França e desprezava os franceses...

Era a época em que pesavam sobre o Parlamento, sobre os ministros, sobre a imprensa, suspeitas indefinidamente renovadas de corrupção, colusão, venalidade ou acordos ilícitos. Nomes passavam de boca em boca; e, de bolso em bolso, listas. Tudo se tornava possível, era acreditado, indelével nas mentes. Quanto mais cético se era, mais crédulo a respeito dos piores rumores. Os escritores e artistas, que observavam essa confusão de longe, dispunham dela segundo sua natureza, faziam *chistes* terríveis, elaboravam seus desprezos, destilavam sentimentos populares, uma essência de anarquia pura e autocracia perfeita.

Degas, o homem mais desdenhoso dos sufrágios que há no mundo, o mais ignorante dos debates, o mais insensível aos encantos do lucro, julgava o poder com grande estilo, como se as verdadeiras condições do poder pudessem algum dia permitir que ele fosse exercido com toda pureza.

Como tantos outros, era ludibriado pela história e pelos historiadores que afirmam que a política é uma arte e uma ciência, o que ela só pode passar por ser nos livros, mediante artifícios de perspectiva, divisões arbitrárias e muitas convenções, algumas das quais parecem as do teatro, e outras as do jogo de xadrez. É verdade que essa ilusão reage sobre a realidade e produz efeitos sensíveis, geralmente desastrosos.

Assim, Degas podia imaginar um homem de Estado ideal, apaixonadamente puro, e mantendo, para realizar sua obra, frente às pessoas e às circunstâncias, a mesma liberdade corajosa e o mesmo rigor de *princípios* que ele próprio mantinha em sua arte.

Uma noite em que lhe aconteceu estar próximo de Clemenceau, ambos sentados no mesmo banco, no *foyer* da Dança, iniciou uma conversa... Contou-me essa conversa, ou melhor, esse monólogo, uns quinze anos depois.

Desenvolveu sua concepção elevada e pueril. Que, se estivesse no poder, a grandeza do cargo dominaria tudo a seus olhos, que levaria uma vida ascética, manteria uma habitação modesta, voltaria todas as noites, do ministério para seu apartamento no quinto andar... Etc.

— E Clemenceau — perguntei —, o que respondeu?

— Dirigiu-me um olhar... de um desprezo!...

Outra vez, novamente encontrando Clemenceau na Ópera, disse-lhe que fora naquele mesmo dia à Câmara: "Não consegui, durante toda a sessão", falou, "desviar os olhos da portinha que há do lado. Imaginava sempre que o camponês do Danúbio iria entrar por lá...".

— Ora, senhor Degas — respondeu Clemenceau —, não o teríamos deixado falar...

MÍMICA

Havia em Degas uma curiosa sensibilidade para a *mímica*. Aliás, as bailarinas e passadeiras que retratou, ele as apreendeu em atitudes profissionais significativas, o que permitiu que renovasse a visão dos corpos e que analisasse inúmeras poses com as quais os pintores jamais se haviam ocupado antes dele. Deixou de lado as belas mulheres languidamente recostadas, as deleitáveis Vênus e Odaliscas; não procurou mostrar sobre o leito alguma obscena e soberana Olímpia, brutal como um fato. A carne, fosse ela dourada, fosse ela branca, ou carmim, não parecia incitá-lo a que a pintasse. Mas trabalhou para reconstruir o animal feminino especializado, escravo da dança, ou da goma, ou da rua; e esses corpos, mais ou menos deformados, aos quais pede que adotem estados muito instáveis de sua estrutura articulada (como amarrar uma sapatilha, pressionar com as duas mãos o ferro sobre a roupa), fazem pensar que todo o sistema mecânico de um ser vivo pode *se contorcer* como um rosto.

Se eu estivesse fazendo crítica de arte, creio decerto que arriscaria uma hipótese de tripla raiz. Tentaria explicar esse *modo mímico de ver* em Degas pela coexistência de três condi-

ções. Há primeiro o sangue napolitano do qual falei: a mímica pertence a Nápoles, onde não existe palavra sem gesto, relato sem imitação, pessoa sem sua multidão de personagens, sempre possíveis e sempre de prontidão.

Observaria depois que o problema de Degas, ou seja, o partido que teve de adotar na idade das decisões de um artista, na presença das tendência da época, das escolas e dos estilos rivais, ele o resolveu adotando as fórmulas simplificadoras do "realismo". Abandonou Semíramis e as fabricações do gênero nobre para dedicar-se a olhar para o que se vê.

Mas ele possuía demasiada cultura e inteligência para decidir ser apenas um observador sem escolha e um executor puramente revolucionário que pretendesse abolir tudo o que existiu e tudo substituir por si mesmo. Degas levou para seus estudos do real a preocupação que faz os "clássicos". Esta é a minha terceira condição.

Um desejo apaixonado pela linha única que determina uma figura, mas essa figura encontrada na vida, na rua, na Ópera, na modista, e até em outros lugares; mas também figura surpreendida em sua atitude mais singular, em determinado instante, nunca sem ação, sempre expressiva — tudo isso resume para mim, bem ou mal, Degas. Ele tentou e ousou tentar combinar o instantâneo e o trabalho infinito no ateliê, encerrar sua impressão no estudo profundo; e o imediato, na duração da vontade refletida.

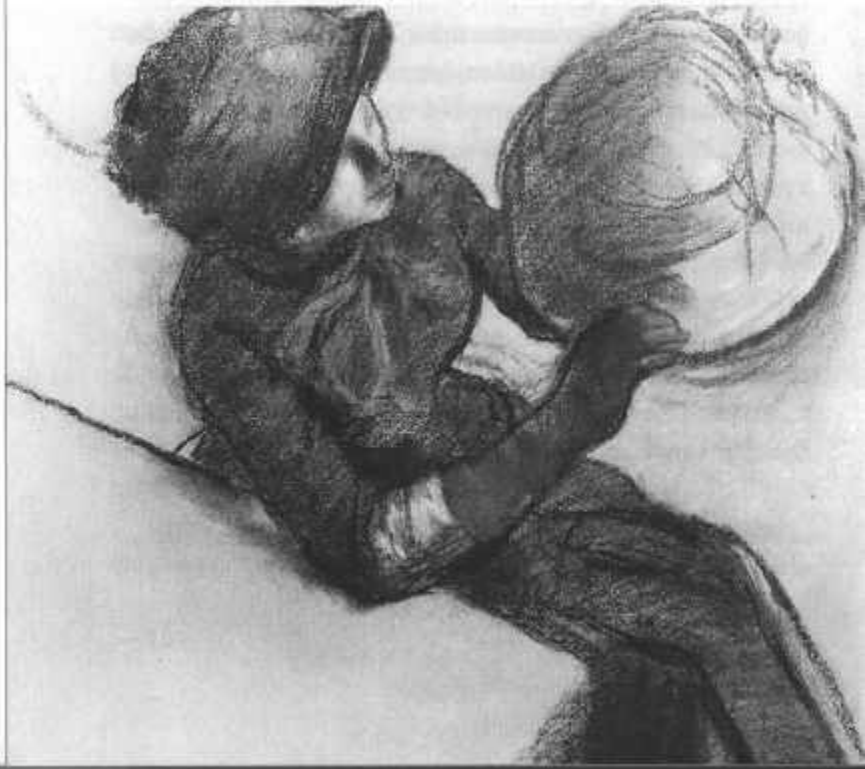
Quanto à sensibilidade mímica sobre a qual falava, tentarei dar um exemplo.

Degas, cada vez mais solitário e melancólico, sem saber o que fazer de suas noites, imaginara passá-las, durante os dias quentes, nas imperiais[12] dos bondes ou dos ônibus. Ele subia; deixava-se levar até o fim da linha, e, do ponto final, ser reconduzido de volta para perto de sua casa. Contou-me, certa vez, uma observação que fizera no dia anterior, em sua imperial. Trata-se de uma dessas observações que retratam principalmente o observador. Assim, ele dizia que uma mulher viera sentar-se não longe dele; percebeu o cuidado que ela tinha em estar bem sentada e bem arrumada. Passou as mãos sobre o vestido, alisou-o, ajeitou-se e empertigou-se para melhor esposar a curva da banqueta; esticou as luvas em suas mãos, abotoou-as com cuidado, passou a língua sobre os lábios, que mordiscou um pouco, mexeu-se em sua roupa para sentir-se à vontade e fresca nos panos mornos. Por fim, estendeu o véu, após ter beliscado levemente a ponta do nariz, colocou um cacho no lugar certo com dedo veloz e, não sem ter verificado com uma olhadela o conteúdo de sua bolsa, pareceu concluir aquela série de operações adotando as feições de uma pessoa que encerrou seu trabalho, ou que, tendo feito tudo o que se pode fazer de humano antes de iniciar algo, está com o espírito tranquilo e entrega-se às mãos de Deus.

O bonde estremecia e começava a andar. A senhora, definitivamente instalada, permaneceu quase cinquenta segundos

12. Compartimento aberto na parte superior ou traseira dos ônibus, carruagens ou outros veículos públicos [N. E.].

em toda perfeição de seu ser. Mas ao fim desse tempo, que deve ter-lhe parecido eterno, Degas (que com gestos imitava perfeitamente o que estou descrevendo a duras penas) a viu insatisfeita: ela se ergueu, ajeitou o pescoço em seu colarinho, enrugou um pouco as narinas, ensaiou uma careta; depois, retomou suas retificações de atitude e de ajuste, o vestido, as luvas, o nariz, o véu... Todo um trabalho *muito pessoal*, seguido de novo estado de equilíbrio aparentemente estável, mas que durou apenas um momento.



Degas, por sua vez, recomeçava sua pantomima. Estava encantado. Mesclava-se à sua satisfação certa misoginia. Falei há pouco de animal feminino: receio ter-me expressado corretamente. Huysmans não escreveu que ele pintava as bailarinas com horror? Huysmans exagerava; mas, fora algumas pessoas muito raras, nas quais encontrava toda a graça e todo o espírito que aquele homem refinado poderia desejar, Degas sem dúvida julgava o sexo segundo seus modelos comuns considerados nas atitudes de que falei. Não aplicava nenhuma boa vontade em torná-las mais belas.

Não sei qual foi sua história sentimental: nossos julgamentos sobre as mulheres ressentem-se muitas vezes de nossas experiências.

É preciso ser uma espécie de sábio para culpar apenas a si mesmo quando as questões desse gênero só nos deixam desgostos, amargor e às vezes coisa pior. Mas o caráter de Degas me faz pensar que sua vida passada tinha pouca relação com seu modo de reduzir a mulher ao que dela fazia em suas obras. Seu olhar negro não via nada cor-de-rosa.

DIGRESSÃO

Não conheço arte que possa envolver mais *inteligência* do que o desenho. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do *traço*, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de *ler* e *pronunciar dentro de si* uma forma antes de *escrevê-la*; ou então de a invenção dominar o momento, de a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela a possui.

Quem não mede o intelecto e a vontade de Leonardo ou de Rembrandt após uma análise de seus desenhos? Quem não percebe que um deve ser colocado entre os maiores filósofos, o outro, entre os moralistas e místicos mais *interiores*?

Creio que, se tradições ou práticas escolares não nos impedissem de enxergar *o que é* e não reunissem os tipos de espírito segundo seus modos de expressão, em vez de reuni-los pelo que têm a expressar, uma *História Única das Coisas do Espírito* substituiria as histórias da Filosofia, da Arte, da Literatura e das Ciências.

Em uma história analógica dessa espécie, Degas estaria situado entre Beyle e Mérimée. Nem o gosto pela música italiana, o horror pelas especulações de tipo alemão, a divisão do desejo entre a diversidade *romântica* e a simplicidade clássica, os julgamentos cortantes, radicais, exterminadores, ou as manias faltam-lhe para que possa aparecer ao lado de Stendhal. Seu desenho trata os corpos tão amorosa e duramente quanto Stendhal trata o caráter e as motivações das pessoas. Ambos admiravam Rafael, e o *belo ideal* tinha em ambos seu papel de pedra de toque absoluta.

OUTRA DIGRESSÃO

Paira sobre a arte moderna uma suspeita de ignorância ou de impotência que as mais estranhas *pesquisas* estimulam mais do que dissipam.

A invenção desapareceu. A composição foi reduzida ao arranjo.

É mais simples apresentar de maneira bem-sucedida uma vitrina de sedas ou um buquê do que organizar uma cena com personagens em que uma quantidade semelhante de *harmonia* deve coincidir com as formas impostas e a expressão. Tal *festa para o olhar* é *também* uma *batalha*...

Hoje, quase nada é feito sem modelo. Quase tudo é feito sem estudos; ou melhor, quase tudo não passa de estudos, e, mais ainda, estudos inutilizáveis! Um bom estudo deve ser mais profundo do que qualquer quadro, e permanecer na sombra do ateliê. Não deveria jamais estar à venda, jamais em Museus.

Como chegamos a esse ponto de relaxamento?

Primeiro, a ideia de *hierarquia* entre obras e entre gêneros se esgotou. Se duas ameixas sobre um prato *valem* tanto quanto uma Descida da Cruz ou uma Batalha de Arbelles, e

podem *valer* infinitamente mais; se um croqui de x vale *infinitamente* mais do que uma imensa tela de y — ou seja, se o resultado vale mais do que o problema —, esses julgamentos, embora inevitáveis, reduzem contudo pouco a pouco o *peso* dos elementos de apreciação que não sejam puramente *subjetivos*. ("O Academicismo" não passa, no fundo, de uma conservação, mais ou menos consciente, dos *critérios*, mais ou menos ilusórios, de julgamentos *objetivos*: anatomia, perspectiva, semelhanças, visão comum das cores etc.)

Consequência: aumento do número de maus pintores, pois a depreciação de meus famosos critérios *objetivos* tem como primeiro efeito suprimir todas as *dificuldades* (ao menos as convencionais) da arte. Ninguém se *diverte* mais estudando cuidadosamente e com reflexões que podem levar muito longe (Leonardo), um tecido jogado sobre uma cadeira, uma folha, uma mão... nem buscando nesse confronto com o objeto, sem pressa e sem utilidade imediata, certa ciência de si mesmo, da manobra combinada de seu intelecto, de seu desejo, de sua visão e de sua mão sobre uma *coisa dada*... e com o público ausente. (Este último ponto é capital: deve-se tentar espantar apenas a si mesmo.)

Outra recompensa:

A literatura tornou-se todo-poderosa, criadora ou destruidora de reputações. *O valor ou a estima destinados a uma obra de pintura depende* (durante certo tempo) *do talento do escritor que a exalta ou critica*. Não existe coisa informe, tolice colorida, anamorfose arbitrária que não se possa impor à atenção e até à

admiração, por via descritiva ou explicativa, com base na constatação (vinte vezes verificada no século XIX) de um retorno da opinião pública que eleva ao nível de obra-prima a obra incompreendida e ridicularizada em um primeiro momento, e que multiplica por mil seu preço de venda inicial.

Foi assim que a infeliz Pintura viu-se presa dos métodos rápidos e poderosos da Política e da Bolsa.

Adquirimos esse curioso hábito de considerar medíocre todo artista que não começa chocando e sendo suficientemente injuriado ou ridicularizado. Aquele que não nos choca ou não nos faz erguer os ombros é imperceptível. Conclui-se que é preciso chocar e dedicar-se a isto. Um bom estudo da arte moderna deveria evidenciar as soluções encontradas de cinco em cinco anos para o *problema do choque*, há dois ou três quartos de século...

Vejo em tudo isso o perigo da facilidade, e acredito que a ideia da arte está cada vez menos unida à do desenvolvimento mais completo de uma pessoa e, por aí, de algumas outras.

DEGAS E O SONETO

Por volta do fim do século XIX, o *soneto*, pouco estimado, mal executado pelos Românticos, voltou à moda. Foram feitos muitos sonetos admiráveis, e grande quantidade de inúteis. Foi preciso primeiro voltar ao rigor das regras, coisa de que se encarregaram os Parnasianos. Depois, Verlaine, Mallarmé e alguns outros introduziram nessa figura antiga e estrita efeitos de uma graça ou de uma concentração incríveis.

Nada, em literatura, é mais próprio do que o soneto para opor a vontade à veleidade, para fazer sentir a diferença da intenção e dos impulsos em relação à obra acabada; e, principalmente, para obrigar a mente a considerar o *fundo* e a *forma* como condições iguais entre si. Explico-me: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em *ideias*, paradoxo aparente e princípio profundo em que a análise matemática tirou algum partido de seu poder prodigioso.

Grandes poetas desdenharam ou depreciaram o soneto, o que não diminui nem o valor do soneto nem os méritos desses poetas. Basta responder a esse desprezo ou às zombarias de diversos líricos inimigos dos limites que Michelangelo e Shakespeare, que

não eram espíritos pequenos, rimaram com todas as regras os quartetos e tercetos que se reúnem nessa forma canônica.

Michelangelo, que escreveu:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in se non circonscriva

[Não vem ao excelente artista ideia alguma
Que um único mármore em si não contenha],

poderia ter prescrito nos mesmos termos as relações entre o soneto e um poeta completo.

Mas o que o soneto vem fazer aqui?

É porque Degas deixou uns vinte deles notáveis. Não sei como essa fantasia passou por sua mente. Teria ele sido tentado pelas proezas de Heredia, e talvez pelo que ouvia dizer sobre o trabalho e o tempo desmedido que um bom soneto exige? Ele prezava apenas o que custa; o trabalho em si o estimulava. O trabalho do poeta, quando consiste em buscar por aproximações sucessivas um texto que satisfaça a condições bastante precisas, deve ter parecido comparável ao trabalho do desenhista tal como ele o concebia. Mas talvez ele tenha feito seus primeiros versos por brincadeira ou por paródia.

Havia nele, aliás, um homem de letras que se manifestava claramente nos *chistes* que fazia, e nas citações de Racine ou de Saint-Simon que lhe vinham com alguma frequência.

Tendo-se iniciado nos sonetos, consultava Heredia ou Mallarmé, submetia-lhes suas dificuldades, seus casos de consciência, os conflitos do poema com o poeta.

Contou-me um dia que, jantando na casa de Berthe Morisot com Mallarmé, queixou-se da extrema dificuldade que sentia na composição poética: "Que trabalho!", exclamou, "perdi todo o meu dia em um maldito soneto sem avançar um passo... E contudo, não são as ideias que faltam... Estou repleto delas... Tenho ideias demais...".

E Mallarmé, com sua doce profundidade: "Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos... *É com palavras*".

Era o único *segredo*. Não se deve crer que se possa entender sua substância sem alguma meditação.

Degas dizendo que o desenho era *o modo de ver a forma*, Mallarmé ensinando que *os versos são feitos de palavras*, resumiam, cada um em sua arte, o que só se pode entender de forma plena e útil "se já o encontramos".

A maioria dos sonetos de Degas fala dos objetos favoritos, de seu lápis ou de seu pincel: bailarinas, cavalos puro-sangue, impressões da Ópera ou do hipódromo. Essa única circunstância já lhes daria um interesse particular, pois os poetas profissionais nunca pensaram em explorar o turfe nem a cena, se esses poemas não fossem por si de excelente e original qualidade.

A combinação entre certa *falta de jeito* e o sentimento muito claro (e que devíamos esperar de um artista dessa espécie refinada) dos recursos da linguagem trabalhada, faz a graça dessas

pequenas peças muito concisas, plenas de traços inesperados, em que se encontram humor, sátira, versos deliciosos, uma mistura estranha e rara, combinando Racine com chistes, modos parnasianos adaptados a certa vivacidade irregular e às vezes um excelente Boileau...

Não tenho dúvidas de que o amador que soube penar sobre sua obra e por aí pressentir nas resistências e nas desobediências do *trabalho* o próprio mistério ou a essência de nossa arte teria sido, se tivesse se dedicado, um poeta dos mais notáveis, do tipo dos de 1860-1890.

Os obstáculos são os sinais ambíguos frente aos quais uns se desesperam, outros entendem que há algo a entender.

Mas existem os que nem mesmo os percebem...

DEGAS, LOUCO PELO DESENHO...

Degas, louco pelo desenho, ansioso personagem da tragicomédia da Arte Moderna, dividido contra si mesmo, de um lado, atormentado por uma preocupação aguda com a *verdade*, ávido das novidades mais ou menos felizes que estavam sendo introduzidas na visão das coisas, bem como nos procedimentos da pintura; de outro, possuído por um gênio rigorosamente clássico cujas condições de elegância, simplicidade e estilo ele passou a vida a analisar — Degas oferecia-me todos os traços do artista puro, incrivelmente ignorante de tudo o que, na vida, não pode figurar numa obra nem a servir diretamente, e, com isso, muitas vezes infantil por tanta ingenuidade, mas às vezes até à profundidade...

O trabalho, o Desenho tinham se tornado nele uma paixão, uma disciplina, o objeto de uma mística e uma ética que se bastavam por si mesmas, uma preocupação soberana que abolia todos os outros assuntos, uma oportunidade para problemas perpétuos e precisos que o livrava de quaisquer outras curiosidades. Degas era e queria ser um especialista, em um gênero que pode se alçar a uma espécie de universalidade.

Aos *setenta anos* de idade, disse a Ernest Rouart:

— É preciso ter uma ideia elevada, não do que se faz, *mas do que se poderá fazer um dia*; sem o quê não vale a pena trabalhar.

Aos setenta anos...

Eis aí o verdadeiro orgulho, antídoto de toda vaidade. Como o jogador perseguido por combinações de partidas, assombrado à noite pelo espectro do tabuleiro de xadrez ou do feltro onde as cartas são lançadas, obcecado por imagens táticas e soluções mais vivas que reais, tal é o artista essencialmente artista.

Um homem que não é possuído por uma *presença* dessa intensidade é um homem inabitado: um terreno baldio.

O amor, sem dúvida, e a ambição, assim como a sede do lucro, povoam poderosamente uma vida. Mas a existência de um objetivo positivo, a certeza de estar próximo ou distante, de ter alcançado ou não, que tal objetivo comporta, faz dessas paixões paixões *finitas*. Inversamente, o desejo de criar alguma obra em que apareça mais potência ou perfeição do que encontramos em nós mesmos afasta indefinidamente de nós esse objeto, que escapa e se opõe a cada um de nossos instantes. Cada um de nossos progressos o embeleza e o afasta.

A ideia de possuir inteiramente a prática de uma arte, de conquistar a liberdade de fazer uso de seus meios com tanta segurança e leveza quanto de nossos sentidos e membros em seus usos comuns é daquelas ideias que arrancam de certos homens uma constância, um esforço, exercícios e tormentos infinitos.

Um grande geômetra me dizia que seria preciso viver duas vidas: uma para ter a posse do instrumento matemático, a outra, para utilizá-lo.

Flaubert, Mallarmé, em gêneros e segundo modos muito diferentes, são exemplares literários da dedicação total de uma vida à exigência total imaginária, que eles emprestavam à arte da pena.

Não há nada mais admirável do que a virtude e a paixão de Baucher, dedicado ao cavalo, louco por equitação e adestramento, até o minuto de sua morte, mais bela que a de Sócrates, quando usa seu derradeiro suspiro para dar um último conselho a seu discípulo favorito: "A rédea é tão bonita..." e, pegando sua mão, ensinando-o a posicioná-la como achava que se devia fazer: "Fico feliz", diz, "de lhe dar mais isto antes de morrer".

Por vezes essas grandes paixões do espírito levam a alma ao desdém das obras exteriores, negligenciadas em favor do acúmulo das capacidades para produzi-las. Essa avareza é paradoxal; mas ela se explica seja por certa profundidade do desejo, seja pelo amor por resultados dos quais se tem ciúme e dos quais também se teme que o vulgar caçoe ou ridicularize...

Uma das mais belas cenas (a se imaginar) da Comédia do Espírito é esse grande e singular *ataque* que Michelangelo teria dirigido a Leonardo reprovando-lhe violentamente por perder-se em pesquisas e curiosidades infinitas em vez de criar e multiplicar as obras, *provas de seu valor*. O Homem da Santa Ceia poderia ter respondido coisas estranhas e profundas ao Homem do Juízo Final... Eles não tinham absolutamente

a mesma ideia sobre a arte. Talvez Leonardo visse nas obras um *meio* — ou de preferência uma maneira de especular pelos atos — uma espécie de Filosofia necessariamente superior àquela que se limita a combinações formadas por termos não definidos e desprovidas de sanções positivas.

Mas essa cena é sem dúvida inventada, o que, aliás, nada altera de seu interesse e portanto de sua *existência*. Não sei o que é a *verdade histórica*; tudo o que não existe mais é falso.

CONTINUAÇÃO DO ANTERIOR

É possível que o Desenho seja a mais obsedante tentação do espírito... É realmente do espírito que se deve falar?

As coisas nos olham. O mundo visível é um excitante perpétuo: tudo desperta ou alimenta o instinto de se apropriar da figura ou do modelado da coisa *que o olhar constrói*.

Ou então o desejo de formar mais minuciosamente a imagem esboçada na mente faz pegar o lápis, e eis que tem início uma estranha partida, às vezes furiosamente conduzida, na qual esse desejo, o acaso, as recordações, a ciência e as facilidades desiguais que se encontram na mão, na ideia e no instrumento se combinam, realizam trocas cujos traços, sombras, formas, aparências de seres e de lugares — a obra, enfim — são os efeitos mais ou menos felizes, mais ou menos previstos...

Ocorre que esse desenho de invenção inebrie o executante, torne-se uma ação furiosa que devora a si própria, alimenta-se, acelera-se, exaspera-se consigo mesma, um movimento de arrebatamento que se precipita para seu gozo, para a posse do que se quer *ver*.

Toda a arbitrariedade do espírito, assim como todo o vazio do espaço a cobrir, são atacados, invadidos, ocupados por uma necessidade cada vez mais precisa e exigente.

É uma maravilha o pouco que é preciso *de espírito* à *alma* para que ela restitua tudo o que espera e comprometa todas as potências de suas reservas *para ser ela mesma*, que ela sente muito bem que não é, enquanto não for muito diferente de seu estado mais ordinário. Ela não quer se reduzir a ser aquilo que é com mais frequência.

Algumas gotas de tinta e uma folha de papel, matéria que permite a adição e coordenação de instantes e atos, bastam para isto...

MORAL DA HISTÓRIA

Em todos os gêneros, o homem verdadeiramente *bom* é aquele que mais sente que nada é dado, que é preciso tudo construir, tudo comprar; e que treme quando não sente a existência de obstáculos; que os cria...

Nele, a forma é uma decisão motivada.

PECADO DE INVEJA

Degas tinha *palavras* muito duras, e impunha a injustiça pela justeza das avaliações.

Uma noite, em que brilhava com todos os seus fogos cruéis, senti-me ardendo de alguma inveja.

(Entretanto, ele às vezes me chamava de *O Anjo*. Eu nunca soube o que queria dizer com isso.)

Não pude deixar de dizer-lhe:

— Vocês, pintores, passam o dia inteiro em seus cavaletes; mas toda uma parte de seu tempo se organiza entre o olho e a mão, e deixa sua mente completamente livre, fora desse *curto-circuito*. Vocês misturam suas tintas e solventes, cozinham os tons, cobrem, esfregam... Ora, durante esse lazer intelectual, a Malícia está trabalhando! Ela escolhe, reúne, afia, com vistas aos encontros da noite. Chega o crepúsculo; a paleta está limpa... Cuidado com as tiradas impiedosas mergulhadas em veneno puro por um pintor que sabe que vai jantar fora...

À mesa, o escritor maravilhado os escuta, mudo. Todo o seu espírito ficou no papel. Restam-lhe apenas restos...

ALGUNS "CHISTES" E DIVERSAS TIRADAS

Um dia, nas corridas de cavalo, encontrando-se perto de Detaille, este lhe tomou emprestado o binóculo. Quando Detaille virou-se para devolver o objeto, Degas lhe disse: "Parece um Meissonier, não acha?". Choque do outro, que não respondeu nada, naturalmente.

Ele ainda dizia de Meissonier, que era tão pequeno quanto sua pintura, e estava em voga na época: "É o gigante dos anões!".

Um dia em que estava em um café com pintores *pompiers*[13] que conhecia mais ou menos, pois tinha relações em todos os grupos, um deles lhe disse:

— Vamos lá! Você acha mesmo que Corot desenha bem uma árvore?

13. Termo usado pejorativamente para a arte acadêmica francesa, em particular a pintura histórica pretensiosa, do final do século XIX. Diz-se que a expressão (*pompier* é "bombeiro" em francês) tem como origem o fato de o modelo, nas sessões de nu, posar com um capacete de bombeiro em substituição aos capacetes das estátuas gregas [N.E.].

— Vou causar espanto — disse Degas —, ele desenha ainda muito melhor uma pessoa!

— Deixe para lá — disse o terceiro —, ele ainda vai soltar uma de suas loucuras.

Para voltar às suas ideias gerais sobre pintura, Degas sempre dizia que a Arte é uma convenção, que a palavra arte implica a noção de artifício.

Por outro lado, para expressar que a arte, por mais abstrata que fosse, precisava voltar de vez em quando às impressões diretas recebidas da natureza, ele acomodava à sua moda a fábula de Anteu:

Hércules, tendo vencido o gigante, em vez de sufocá-lo de imediato, diminuiu a pressão do aperto dizendo-lhe: "Revive, Anteu!", e deixou que ele pisasse de novo no chão.

Dizia também: "A pintura não é muito difícil quando não se tem conhecimento... Mas, quando se tem... ah! então!... É completamente diferente!".

Gostava muito de citar ditos de Ingres sobre pintura e desenho; sua concisão lhe agradava bastante, e ele os opunha às frases às vezes por demais rebuscadas e com pretensões literárias escritas por Delacroix, referentes às Artes, à Estética, à Filosofia etc.

Severo para consigo mesmo, contava com algum prazer o que um crítico dissera sobre ele em uma resenha de uma exposição: "Incerteza constante nas proporções".

Segundo ele, nada retratava melhor seu estado de espírito enquanto trabalhava e penava com uma obra.

Mais uma sobre o desenho, que era sua preocupação constante:

"Não se deve confundir o desenho e a distribuição dos elementos, coisas totalmente diferentes." Segundo ele, o grande mérito de Ingres havia sido sua reação usando o arabesco da forma em oposição ao desenho feito unicamente de proporções, em prática na época na escola de David.

Depois de uma apresentação de Fausto!... O camarim do cabotino (Faure) estava cheio de admiradores que se extasiavam com seu talento: "Admirável, sublime, incomparável!" etc.

— E tão simples!!! — ecoa uma voz do fundo do cômodo. Era Degas.

Faure, virando-se furioso: "Esta você me paga, meu caro!'

E, de fato, ele o fez pagar com mil aborrecimentos, enviando o oficial de cobrança para os quadros que não havia entregado em tempo etc...

Degas contava de modo divertido e muito vivo algumas lembranças de sua primeira juventude, por exemplo, essa cena entre seus pais durante o almoço.

Sua mãe, irritada com certas palavras de seu pai, começa a bater nervosamente com os dedos na beirada da mesa, dizendo: "Auguste! Auguste!".

O pai fica quieto e, uma vez terminada a refeição, sai pela

porta, coloca um casaco sobre os ombros, e se esgueira sem barulho pelas escadas.

Contava também um passeio que fez na Touraine com seu cachorro (ainda não tinha horror a esses animais). Estava muito quente, o cão, sufocado pelo calor, começa a resfolegar. Degas, assustado, procura um veterinário e mostra-lhe o pobre animal. O homem mergulha simplesmente seu lenço na água, derrama-a sobre o focinho do animal, que volta a si. Degas, agradecendo, pergunta quanto lhe deve. O veterinário responde: "O que o senhor pensaria de mim se, por ter colocado um pouco de água em um lenço e tê-lo esfregado no nariz de seu cão, *eu pretendesse ser por vós remunerado?*".

Degas repetia essa frase com encantamento, apresentando-a como exemplo notável do elegante modo de falar da região da Touraine.

Quando Degas foi a Nova Orleans, após a guerra de 70,[14] sentiu-se um pouco desenraizado naquela América em que, entretanto, deveria encontrar uma parte de sua família.

Contava que depois da primeira noite passada naquela cidade, ao chegar do Norte (Nova York), foi acordado de manhã por pedreiros que trabalhavam na casa vizinha: Ei! Auguste! "Era a França!", dizia Degas, e aquele grito inopinado, ouvido tão longe de sua terra, emocionara-o profundamente.

14. Guerra franco-prussiana [1870-71] [N. E.].

Era muito patriota, até mesmo chauvinista: Halévy criticou-o bastante por isso, principalmente durante o caso Dreyfus.

Quando falava da batalha de Taillebourg,[15] que admirava muito, dizia, entre outras coisas: "O azul do casaco de São Luís é a França!!!".

Léon Brunschvicg contou-me que, quando jovem estudante de filosofia, encontrou Degas, na rue de Douai, na casa de Ludovic Halévy, e foi apresentado a ele.

Degas, quando soube que estava falando com um metafísico, puxou-o para perto de uma janela, e disse-lhe vivamente: "Vejamos, meu jovem. Você poderia me explicar esse Spinoza em cinco minutos?".

Creio que essa pergunta surpreendente dá o que pensar. Talvez não fosse totalmente antifilosófico, nem desprovido de consequências interessantes, dividir todos os conhecimentos em duas classes, os que podem ser explicados em cinco minutos e os outros...

Brunschvicg não me contou o que respondeu a Degas junto àquela janela fatal; mas se eu estivesse em seu lugar, teria pedido a Degas que me explicasse, em cinco minutos, A PINTURA.

Sobre as corridas de cavalo, eis uma história que ele gostava de contar:

15. Quadro de Delacroix *A batalha de Taillebourg vencida por São Luís*, 1837, Galeria das Batalhas, Versalhes [N. E.].

Ele havia tomado o trem para ir a um hipódromo de subúrbio, onde tinha a intenção de desenhar pernas de cavalo. Em seu compartimento, encontravam-se diversos indivíduos de aspecto meio suspeito que começaram a jogar cartas e, naturalmente, convidaram-no a participar do jogo. Degas recusou, dizendo que não jogava. "O que o senhor vai fazer nas corridas de cavalo, se não joga?", retrucaram com um ar ameaçador. Degas, que não estava se sentindo bem com o aspecto que as coisas iam tomando, disse-lhes, apostando com audácia, e estampando um sorriso cheio de subentendidos inquietantes: "Vocês ficariam muito espantados se eu contasse o que venho fazer aqui!". Os outros, achando que ele era da polícia, não disseram uma palavra, e escaparam rapidamente na primeira parada.

OUTROS "CHISTES"

Sobre um artista cuja austeridade (estética) parecia-lhe combinar com as condições mundanas e políticas do *sucesso*, Degas dizia:

— Mais um desses ermitões que sabem o horário dos trens.

Sobre outro que, por volta de 1885, fazia o público dos Salões aceitar e experimentar um modernismo bem temperado e de segunda ou terceira mão: "Ele anda com nossas próprias pernas".

Degas conversava de bom grado com suas modelos.

Estas desempenhavam, no universo da pintura, um papel que ia além de oferecer suas formas para a análise do olhar. Algumas, como insetos em um jardim, esvoaçam de flor em flor, fecundam e fazem, ao acaso, cruzamentos de espécies, levando de ateliê para ateliê conversas e julgamentos, semeando na orelha de um a piada ouvida no ateliê do outro.

Uma delas conta um dia a Degas que Bouguereau, invejoso do banquete que seria oferecido a Puvis de Chavannes, exclamara furiosamente: "Mas alguém fez um banquete para Rafael?..."

Degas não deixou escapar a caricatura.

Degas tinha um fraco por Forain.

Forain dizia "seu D'gas", como Degas dizia "senhor Ingres". Lançavam um ao outro *zombarias* terríveis.

Quando Forain construiu para si uma mansão, mandou instalar um telefone, na época ainda pouco comum. Quis usá-lo primeiro para impressionar Degas. Convida-o para jantar e pede a um amigo que telefone na hora da refeição. Após trocar algumas palavras, Forain volta à mesa... Degas lhe diz: "É isso o telefone?... Tocam o sinete, e você acorre".

REFLEXÕES SOBRE A PAISAGEM E MUITAS OUTRAS COISAS

A paisagem foi inicialmente um fundo campestre sobre o qual acontecia alguma coisa. Creio que os Holandeses foram os primeiros a se interessar pela paisagem em si mesma, ou pelas belas vacas que nelas expunham.

Entre os Italianos e entre nós, ela adquire a importância de um cenário. Poussin e Claude Lorrain a ordenam e compõem de forma magnífica. O local canta: ele é para a *natureza* o que a ópera é para a vida comum. Usam-se a árvore, o bosque, águas, montes e fábricas com uma liberdade totalmente ornamental ou teatral. Todavia, fazem-se *estudos* muito exatos e perfeitamente comparáveis àqueles que se farão um século depois. Chega-se ao extremo da fantasia.

A carreira da paisagem imaginária completa-se nos papéis de parede e nas *toiles de Jouy*.[16] A *verdade* entra em ação.

16. Tecido originário da cidade de Jouy-en-Josas, na França, onde, na Maison Oberkampt, fundada em 1760, foram feitas as primeiras telas de linho ou algodão, estampadas com paisagens campestres inspiradas na pintura da época. O termo passou a designar esse tipo de estampa [N. E.].

Surgem *paisagistas* muito importantes que, de início, mantêm a preocupação de compor suas obras; escolhem, eliminam, ajustam; mas, aos poucos, entram em um corpo a corpo com a *natureza em si*.

Trabalham cada vez menos no ateliê; cada vez mais nos campos. Lutam contra a própria solidez ou fluidez das coisas; alguns atacam a luz, querem captar a hora, o instante; substituir as formas finitas por um invólucro de reflexos, de elementos do espectro sutilmente dosados.

Outros, ao contrário, constroem o que veem.

Foi assim que o interesse da paisagem se deslocou progressivamente. De acessório de uma ação, mais ou menos comandado por ela, tornou-se lugar de maravilhas, sítio de devaneio, prazer dos olhos distraídos... Depois, a impressão vence: *Matéria* ou *Luz* dominam.

Observa-se então que o domínio da pintura foi invadido em poucos anos pelas imagens de um mundo sem homens. O mar, a floresta, os campos em estado desértico satisfazem a maioria dos olhos. Seguem-se muitas consequências notáveis.

Sendo a árvore e os terrenos muito menos familiares para nós do que os animais, a arbitrariedade aumenta na arte, as simplificações, mesmo grosseiras, tornam-se habituais. Ficaríamos chocados se uma perna ou um braço fossem figurados como se faz com um ramo de árvore. Distinguimos muito mal entre o possível e o impossível em termos de formas minerais ou vegetais. A paisagem oferece portanto muitas *facilidades*. Todos começaram a pintar.

Outro reflexo: a figura humana, outrora objeto de um tratamento especial — a ponto de a anatomia ter sido introduzida, desde Leonardo, entre os conhecimentos necessários a um artista —, viu-se assimilada a um objeto qualquer: o brilho, a textura da pele fazem desdenhar a modulação das formas; toda expressão desaparece dos rostos, toda intenção está ausente deles. *E o retrato entra em decadência.*

Por fim, *o desenvolvimento da paisagem parece claramente coincidir com uma diminuição singularmente marcada da parte intelectual da arte.*

O pintor já não tem mais tanto o que raciocinar. Não que não possamos encontrar muitos que especulam sobre a estética e a técnica de sua profissão: mas creio que pouquíssimos calculam *determinada obra* que desejam fazer. Nada os obriga a isso, visto que tudo se restringe à paisagem ou à *natureza-morta*, que, por sua vez, foram reduzidas a um divertimento de *interesse local*. Não é mais a época em que um artista não achava que estava perdendo seu tempo ao meditar, por exemplo, sobre os movimentos ou as atitudes próprias às mulheres, aos velhos, às crianças, *escrevendo* suas observações antes de fixá-las em sua mente. Não estou dizendo que não seja possível passar sem elas. Estou dizendo que a *grande arte* não dispensa inutilidades dessa espécie, e estou dizendo que existe uma *grande arte*. Voltarei talvez a falar sobre isso mais adiante.

Tudo o que acabo de expor na ordem da pintura encontra na ordem das Letras uma maravilhosa similitude: a invasão da Literatura pela *descrição* foi paralela à da Pintura pela *paisagem*; possui o mesmo sentido que esta e a mesma consequência.

Em ambos os casos, o sucesso deveu-se à intervenção de grandes artistas, e levou identicamente a certa "capitis diminutio".

Uma *descrição* compõe-se de frases que se podem, em geral, *permutar*: posso descrever este quarto com uma série de proposições cuja ordem é mais ou menos indiferente. O olhar vaga como quer. Nada mais natural, nada mais *verdadeiro*, do que essa vadiagem, pois... *a verdade é o acaso*...

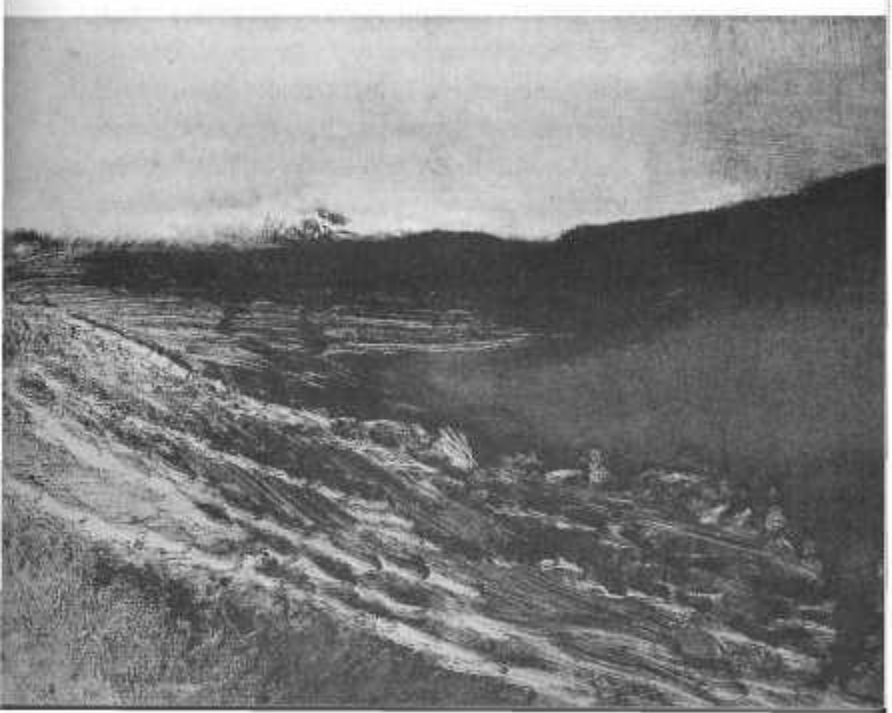
Mas, se essa latitude, e o hábito de facilidade que comporta, chega a ser dominante nas obras, pouco a pouco desencoraja os escritores a usar suas faculdades abstratas, assim como reduz no leitor a necessidade da mínima atenção, para *seduzi-lo* somente com os *efeitos instantâneos*, com a *retórica do choque*...

Esse modo de criar, legítimo em princípio e ao qual se devem tantas belas coisas, leva, como o abuso da paisagem, *à diminuição da parte intelectual da arte*.

Aqui, mais de um irá exclamar que pouco importa! Quanto a mim, creio que importa de fato que a obra de arte seja a obra de um *homem completo*.

Mas, como é possível que se atribuísse outrora tamanha importância ao que hoje é considerado tão naturalmente como irrelevante? Um amador, um conhecedor da arte do tempo de Júlio II ou de Luís XIV ficaria muito espantado se lhe contassem

que quase tudo o que ele considerava essencial na pintura é hoje não somente negligenciado como está radicalmente ausente das preocupações do pintor e das exigências do público. Até mesmo que, quanto mais esse público é *refinado*, mais ele é *avançado*, ou seja distante dos antigos ideais dos quais estou falando. Mas é do *homem total* que estamos nos distanciando assim. O homem completo está morrendo.



ARTE MODERNA E GRANDE ARTE

A arte moderna tende a explorar quase exclusivamente a sensibilidade *sensorial*, em prejuízo da sensibilidade geral ou afetiva, e de nossas faculdades de construção, de adição das durações e de transformações pela mente. Sabe maravilhosamente bem despertar a atenção e usa todos os modos para estimulá-la: intensidades, contrastes, enigmas, surpresas. Captura, por vezes, pela sutileza de seus meios ou pela audácia da execução, algumas presas muito preciosas: estados muito complexos ou muito efêmeros, valores *irracionais*, sensações em estado nascente, ressonâncias, *correspondências*, pressentimentos de uma profundidade instável... Mas nós pagamos essas vantagens.

Quer se trate de política, economia, modos de viver, divertimentos, movimento, observo que o modo de ser da modernidade é exatamente o de uma *intoxicação*. Precisamos *aumentar a dose*, ou *trocar de veneno*. Essa é a lei.

Cada vez mais *adiante*, cada vez mais *intenso*, cada vez *maior*, cada vez mais *rápido*, e sempre mais *novo*, essas são as exigências, que correspondem necessariamente a certo endurecimento da sensibilidade. Precisamos, para sentir que es-

tamos vivos, de uma intensidade cada vez maior dos agentes físicos e de diversão perpétua... Todo o papel que era desempenhado, na arte de outrora, pelas considerações de *duração* foi praticamente abolido. Creio que ninguém faz nada hoje para ser apreciado daqui a duzentos anos. O céu, o inferno e a posteridade perderam muito na opinião pública. Aliás, não temos mais tempo de prever e aprender...

O que chamo de "Grande Arte" é simplesmente a arte que exige que *todas as faculdades* de um homem sejam utilizadas nela, e cujas obras sejam tais que *todas as faculdades* de outro sejam invocadas e se interessem por entendê-las...

O que há de mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista, pressionado por uma necessidade, tão forte e tão insistente quanto a necessidade de fazer amor? Nada mais belo do que a vontade extrema, a sensibilidade extrema e a ciência (a verdadeira, aquela que criamos, ou recriamos para nós), juntas, e obtendo, por alguma duração, essa *troca* entre o fim e os meios, o acaso e a escolha, a substância e o acidente, a previsão e a oportunidade, a matéria e a forma, a potência e a resistência, que, semelhante à ardente, à estranha, à estreita luta dos sexos, compõe todas essas energias da vida humana, exacerba-as uma com a outra, e *cria*.

ESCORÇO DA PINTURA

Se determinada pintura convém a uma época, a época seguinte vê nessa conveniência uma convenção.

O *tempo* (que suporta tudo em matéria de explicações) faz parecer convencional o que parecia natureza e necessidade.

O *Demônio da mudança-pela-mudança* é o verdadeiro pai de muitas coisas...

Ele nos lança do *belo* para o *verdadeiro*, do *verdadeiro* para o *puro*, do *puro* para o *absurdo*, do *absurdo* para o *tedioso*.

Ele canta de século em século sua grande ária da *Invocação à Natureza*, pelo menos uma vez a cada cem anos. Mas *nunca é a mesma Natureza*.

Isso sempre causa alguma impressão. Mas, assim que ele vê alguma multidão a sua volta, eis que se esquiva, se transforma e vem murmurar dentro do grupo. Sopra aqui e ali nos ouvidos que a Natureza, também, é uma convenção. Começa opondo *impressionismo* e *realismo*. Sugere que não há *objetos*, que é preciso proibir-se a expressar mais do que as propriedades da retina... Tudo começa a vibrar.

Mal a luz foi laboriosamente reconstituída nas telas, ele de

imediato se queixa de que ela devora as formas, que nada há neste mundo cromático além de fantasmas, de folhagens borboleteantes, de poças secas, de sombras de construções, e aliás, poucos seres vivos. Então, de não sei que reserva, tão profunda que as mais velhas velharias que dela saem surgem como novidades, ele tira uma *esfera*, um *cone* e um *cilindro*; e finalmente um *cubo*, que deixava para a melhor parte.

Ele propõe tudo *construir* com esses sólidos, ou brinquedos de crianças geômetras. O universo do pintor torna-se passível de expressão em poliedros e corpos redondos. Não há seio, coxa, bochecha, cavalo ou vaca que não se possa construir com esses elementos duros. Disso resultam nus terríveis. O amor, sem dúvida, foge desses blocos cujos ângulos o assustam.

É com isso que contava esse Demônio que, sorrateiramente, se volta para o Guido e para o Albano[17]: as Graças e as Ninfas, as ternas Madonas em leite de amêndoa, as Vênus suavemente palpáveis, que acreditávamos distantes, no infinito, parecem já surgir no horizonte do possível da pintura.

17. Referência aos pintores italianos Guido Reni e Francesco Albano [N. E.].

ROMANTISMO

Há coexistências maravilhosas, que podemos comparar com acordes dissonantes, ainda enriquecidos por saborosas diferenças de timbre.

Degas *e* Renoir; Monet *e* Cézanne; como existia Verlaine *e* Mallarmé...

A riqueza daquela época em Paris!... A quantidade de invenções em pintura e poesia entre 1860 e 1890!... Vimos o fim daquele belo concerto de homens e de ideias. Direi meu sentimento?

Aquele período de trinta anos parecerá mais feliz e mais importante do que aquele que, de 1825 a 1855, compreende o famoso romantismo.

É que quase todos os "Românticos" estavam envenenados por lendas e pela história, que eram para eles tão indiferentes no fundo, quanto eram excitantes ou sedutoras por fora. Os maiores dentre eles arrastam armaduras, caparazões, rosários e narguilés, todo um vão material de teatro e carnaval, e uma coleção de ídolos, de almas absurdas e ingenuamente excessivas, que atribuíam a si mesmos e aqueciam como podiam.

Um verdadeiro Romântico é acima de tudo um ator. A simulação, o exagero (que é simulação pela intensidade da expressão), a facilidade, em que caem todos os que visam apenas produzir sensações imediatas, são os vícios desse momento das artes.

É notável que as pessoas dentre aquelas cuja glória, um século quase transcorrido, não extenuou, sejam também as mesmas nas quais a vontade de trabalho, a paixão pelo *ofício* em si, o desejo de adquirir uma ciência de seus meios cada vez mais sólida e sutil não tenham sido virtudes negligenciadas nem sacrificadas aos erros de seu tempo. Hugo, Delacroix, são testemunhos disso. *Quanto mais caminham, mais sabem, e sabem que sabem.*

Os versos feitos por Hugo aos setenta anos soterram todos aqueles que ele fizera no resto de sua vida.

Em outros, ao contrário, o melhor pertence aos primeiros tempos. É também fruto do primeiro impulso.

O DESENHO NÃO É A FORMA...

Degas gostava de falar sobre pintura e não suportava que se falasse sobre ela.

Não suportava isso nem um pouco da parte dos homens de letras. Tinha como questão de honra impor-lhes silêncio. Mantinha de reserva para eles não lembro mais que aforismo de Proudhon sobre a "gente de letras"...

Como eu não escrevesse, e ele repetisse com muita frequência o tal aforismo, eu não ficava chocado. Ao contrário, divertia-me fazendo-o enfurecer-se com facilidade.

Dizia-lhe: "Mas, afinal, o que você entende por *Desenho*?".

Ele respondia com seu célebre axioma: "O Desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma".

Nesse ponto desabava a tempestade.

Eu murmurava: "Não entendo", num tom que sugeria claramente que a expressão parecia-me vã e insignificante.

Imediatamente ele gritava. Eu o ouvia berrar que eu não entendia nada, que me metia em coisas que não eram da minha alçada...

Ambos tínhamos *razão*. A expressão tem o sentido que se

lhe queira dar, e é verdade que eu não tinha nenhum conhecimento para discuti-la.

Eu intuía bastante bem o sentido do que ele queria dizer. Degas opunha o que chamava de "pôr no lugar", ou seja, a representação fidedigna dos objetos, ao que chamava de "desenho", ou seja, a alteração particular que o modo de ver e executar de um artista impõe a essa representação exata, aquela que o uso da câmara clara daria, por exemplo.

Esse tipo de *erro pessoal* faz com que o trabalho de representar as coisas com o traço e as sombras possa ser uma *arte*.

A câmara clara, que tomo para *definir o "pôr no lugar"*, permitiria começar o trabalho por um ponto qualquer, até mesmo não olhar para o conjunto, não procurar relações entre as linhas ou as superfícies; não agir sobre a coisa *vista* para transformá-la em coisa *vivida*, em ação de *alguém*.

Ora, existem desenhistas, cujo mérito não se deve negar, que possuem a precisão, a igualdade e a verdade da câmara clara. Possuem igualmente sua frieza, e quanto mais próximos estiverem da perfeição de seu trabalho, menos poderemos diferenciar sua obra da de outro. Acontece o contrário com os *artistas*. O valor do artista está em certas *desigualdades* de mesmo sentido ou de mesma tendência, que revelam ao mesmo tempo, em uma figura, uma cena ou uma paisagem, a *facilidade*, as *vontades*, as *exigências*, o poder de transposição e de reconstituição de *alguém*. Nada disso pode ser encon-

trado nas *coisas*; e não haverá nunca o mesmo em dois indivíduos diferentes.

O "modo de ver" do qual falava Degas deve portanto ser entendido de forma ampla e incluir: *modo de ser, poder, saber, querer...*

Ele repetia muitas vezes esta frase que encontrara, creio, em Zola, e Zola em Bacon, e que define a Arte: *Homo additus naturae*. Resta apenas atribuir um sentido a cada um desses termos...

RECORDAÇÕES DE BERTHE MORISOT SOBRE DEGAS

Eis algumas observações de Degas, feitas à mesa de Berthe Morisot e anotadas por ela em uma caderneta[18].

> Degas disse que o estudo da natureza era insignificante, já que a pintura é uma arte de convenção, e que valia infinitamente mais a pena aprender a desenhar segundo Holbein; que o próprio Édouard,[19] embora se orgulhasse de copiar servilmente a natureza, era o pintor mais amaneirado do mundo, pois nunca dava uma pincelada sem pensar nos mestres, não fazia unhas nas mãos, por exemplo, porque Frans Hals não as desenhava. [*Parece-me que Degas comete um erro aqui. Hals desenha unhas, até mesmo em Descartes.*][20]

> (Durante um jantar, com Mallarmé): A Arte é o falso! e ele explica como um artista só é um artista em poucos momentos,

18. Informação da senhora Ernest Rouart.
19. Édouard Manet.
20. Quadro de Frans Hals, *Retrato de René Descartes*, c. 1649, Musée du Louvre, Paris [N. E.].

por um esforço de vontade. Os objetos têm o mesmo aspecto para todos...

Degas disse: "o alaranjado colore, o verde neutraliza, o violeta cria sombra".

Degas aconselhara a Charpentier que fizesse, na época da passagem do ano, uma edição do *Bonheur des Dames* acompanhada de amostras de tecidos e passamanarias. Mas Charpentier não entendeu. Ele (Degas) professa pelo caráter tão humano da jovem vendedora de loja a mais viva admiração. Segundo ele, Zola só criou a Obra para provar a grande superioridade do homem de letras sobre o artista; o infeliz pintor morre por causa de sua tentativa de nu na vida real.

Encontrando-se um dia em uma das extremidades de uma mesa em que Goncourt, Zola e Daudet falavam de seus assuntos, Degas permanecia silencioso. "Ora bem!", disse-lhe Daudet, "o senhor está nos desprezando!". "Desprezo-os como pintor", respondeu.

Degas lembra de um chiste de Édouard Manet ao lhe apresentar P. Alexis:

— Ele faz cafés de observação direta!

A LINGUAGEM DAS ARTES

Degas defendia a linguagem de sua arte.

Essa linguagem, como a de qualquer arte, não é um modelo de precisão: basta para os artistas que eles se entendam o suficiente para não se entenderem. O mesmo acontece com os filósofos.

Degas apreciava o jargão dos pintores, devido a certo gosto pelos arcanos. Via na pintura uma disciplina toda especial, mistérios, um esoterismo técnico; e não lhe desagradava que um vocabulário — do qual a prática, suas necessidades e as reflexões que ela engendra são as únicas a oferecer a chave — afastasse o profano e, de forma singular, o indiscreto das *Letras*...

Nada mais tradicional do que esconder o que se sabe precioso. Meu eminente colega das Inscrições, Alexandre Moret, conta-nos que, no Egito, "todo ofício ou função podia ser secreto fora de seus próprios membros".

De início, só vejo vantagens nesse ciúme que se opõe ao desejo que todos têm de falar sobre tudo. Ninguém se pergunta, quando uma opinião vem a seus lábios à primeira vista do que quer que seja: "Se eu tivesse praticado extensamente nessa ordem, refletido vinte anos sobre isso, estudado as obras que

tratam disso, eu teria o mesmo sentimento? Eu julgaria este livro, este quadro, esta política, como estou fazendo, à primeira impressão, no instante imediato? Quanto vale minha rapidez?".

Mas, para que uma linguagem particular e algo velada sirva apenas para um bom uso, seria preciso que se limitasse a designar o que pertence apenas e precisamente ao próprio exercício da arte. Não é o que acontece. A linguagem do país das Artes é turvada com toda uma metafísica que se mescla de maneira muito íntima às puras noções da prática. Enquanto estas são claras e estáveis por si mesmas, e designam propriedades ou procedimentos sensíveis e comunicáveis, a parte metafísica deriva do sentimento, de diversas *aproximações* imemoriais, da moda e da contra-moda, e gera um tipo de debate que nada pode resolver. Existem muitas palavras como que encarregadas da transmissão do vago, de época para época...

Reconhecemos, ao contrário, os problemas reais por esse caráter segundo o qual alguma experiência os termina, ou, ao menos, pode terminá-los. E reconhecemos as noções úteis pelo seguinte: elas permitem expressar esses problemas reais com toda precisão.

O que há de mais belo e mais positivo do que a linguagem da marinha ou a da grande arte da caça? Esta, por exemplo, contém apenas palavras que designam o que se pode *ver* e *fazer* em termos de caça, tudo o que é necessário para nomear exatamente os conhecimentos de um animal de caça, os rastros e vestígios que

deixa para trás, até permitir a descrição de seus odores, que devem ser farejados e levados no fundo do chapéu ou no pavilhão da trompa. Mas não há nada nesse nobre vocabulário, assim como tampouco no dos marinheiros, que convide insensivelmente o espírito para a mais remota metafísica, pois trata-se apenas, nessas artes, de atingir a execução mais rápida e segura, nas circunstâncias mais diversas. Sabe-se o que se quer.

Tais linguagens tendem a expressar exatamente o menor detalhe, enquanto a das grandes artes sempre puxa para incertezas eternas e ambiguidades invencíveis. Discute-se ainda como se, até o presente momento, ninguém tivesse nunca pintado, desenhado ou escrito. O *estilo*, a *forma*, a *Natureza*, a *Vida* e outros nomes de possibilidades de erro vêm brincar com as mentes e formar adiante delas uma infinidade de combinações vãs e estimulantes, enquanto não se pode entender nem ler nada de preciso sobre o que é. Nunca vi nada de certo e ordenado sobre o desenho, por exemplo, que é antes de mais nada uma arte complexa, cuja análise óptica e motora não foi realizada, nem mesmo iniciada, a meu conhecimento.

Se tivesse existido, a célebre expressão de Degas, "o modo de ver a forma", teria sido completamente diferente: teria explicado o que ele queria dizer, e não o sentido que cada um pode atribuir-lhe.

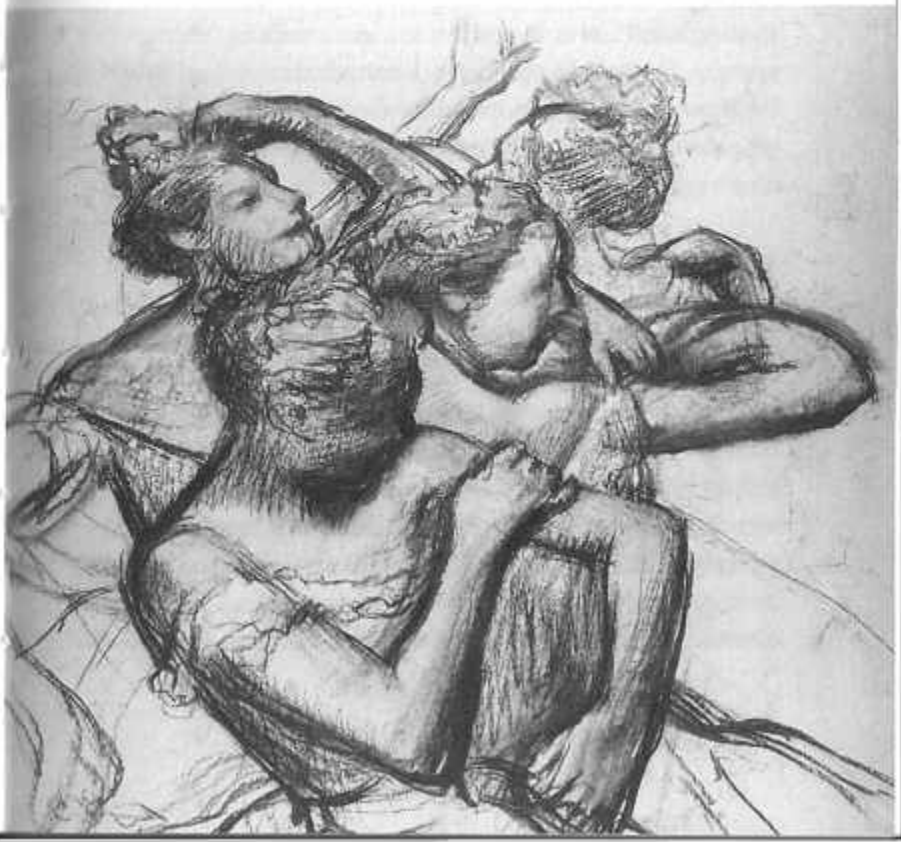
Mas eis a pior consequência da *impureza* da linguagem das grandes artes: ela leva a não se saber mais o que se quer. Nada mais espantoso do que certos comentários ou progra-

mas de artistas, carregados de filosofia, de considerações às vezes matemáticas e frequentemente ingênuas, invocadas com vistas a preparar para o entendimento de suas obras e a dispor o público para suportar sua visão. Mas, ao contrário, a *visão*, nas artes, deve por si só introduzir a fruição e, se houver alguma ideia a sugerir, conduzir a ela por suas percepções. Um pintor deveria sempre pensar em pintar para alguém que não tivesse a faculdade da linguagem articulada... Não devemos esquecer que uma coisa muito bela nos deixa *mudos* de admiração...

Aí está o que se deve querer produzir, e que não deve ser confundido com o mutismo do estupor. Este é o grande negócio de muitos modernos. Ele não discerne os tipos de surpresa. Existe uma surpresa, renovada a cada olhar, e que se faz tanto mais indefinível e sensível quanto mais profundamente se examina e se familiariza com a obra. É a boa surpresa. Quanto à outra, resulta apenas do choque que rompe uma convenção ou um hábito e se reduz a esse choque. Basta, para *ampliar* o choque, resolver mudar de convenção ou de hábito.

Voltando à questão tão interessante da linguagem especializada, não posso deixar de lembrar o leitor, já que ficou entendido que me aproximarei nestas páginas de tudo o que tiver vontade de me aproximar, que os povos primitivos ou selvagens, entre os quais as faculdades de observação estão para as nossas assim como o olfato do cão está para o do homem, desenvolvem seu vocabulário segundo a quantidade

de nuanças que percebem no estado das coisas ou dos seres. O falecido cientista sueco Nordenskjöld, que explorou, há três ou quatro anos, a região do Panamá, conta que os índios cunas, que habitam aquele país, possuem nomes para a diversidade das dobras das folhas segundo a hora e o vento, e que possuem nada menos do que *quatorze verbos* para designar os quatorze movimentos da cabeça do jacaré.



Será que os pintores possuem tantos termos para todos os modos de segurar e manejar o pincel, ou então para todos os modos de intervenção do olho em seu trabalho? Tenho dúvidas; mas não duvido que se espantem e até mesmo riam às gargalhadas dessa observação que fiz tão ingênua quanto pude.

QUESTÕES DE ÉPOCAS

Degas desprezava aqueles a quem chamava de "pensadores".

Os reformadores, os racionalistas, os homens "de justiça e verdade", os abstratores, os críticos de arte... Essas pessoas tão sérias lhe exacerbavam a vivacidade, a elegância, o desejo de não ser enganado, toda a sua natureza, que unia um sentimento quase trágico sobre a dificuldade e o rigor de sua arte a certa traquinagem e uma tendência perversa de perceber o ridículo e a tolice dos ideais alheios.

Não longe dos "pensadores" (era preciso ouvi-lo articular essa palavra pesada e triste), ele colocava de bom grado os "arquitetos"... Colocava-os no "último degrau da sociedade"...

Atribuía aos pensadores e aos arquitetos os maiores males que atingem nossa época. Vimos aliás naquele tempo (por volta de 1890) pronunciar-se em algumas mentes distintas um sentimento de reação contra a modernidade e seus teóricos. Surgiu um positivismo empírico que, longe de partir como o outro de uma *tabula rasa*, invocou a experiência, não a dos laboratórios, mas, mais pura e simplesmente, a dos séculos. Voltou-se a falar das catedrais, de Poussin e de Racine. Houve uma paixão pelo artesão

da Idade Média, e alguns pintores ou escultores vestiram-se como ele. O nome *tradição* foi pronunciado. Alguns foram levados por seu zelo pelo passado até ao pé dos altares que haviam tanto negligenciado desde a infância; muitos, até o claustro. Outros permaneceram pagãos, colhendo na tradição apenas o que lhes agradava. Vários que conheci, de alma inteiramente anarquista, colocavam Luís XIV acima de tudo.

Esqueciam que uma tradição só existe para ser inconsciente e que não suporta ser interrompida. Uma continuidade insensível faz parte de sua essência. "Retomar, reatar uma tradição" é uma expressão de simulação. A coroação de Carlos X pareceu necessariamente mais cômica do que augusta. Quando uma tradição se propõe na mente como tal, passa a ser apenas um modo de ser ou de agir que se coloca entre outros, e que está exposto à crítica de seu valor próprio como os outros. Acontece que se deva proceder a tais exames, e que se seja obrigado à delicada análise que distinguirá para nós, no que resta de um passado, o que merece ser respeitado do que exige ser deixado de lado. Não é sempre muito fácil separar a *sujeira* da *pátina*...

É muito natural que os artistas de hoje olhem para outros tempos que imaginam melhores. O futuro lhes promete apenas coisas funestas. Sua época de ouro foi a dos grandes caprichos pessoais e da confiança na duração, quer se trate da duração de um regime, de uma família, de uma crença ou da fama.

Mas, *não há mais ninguém*... Não há mais monarcas, grandes bispos, senhores todo-poderosos que tenham o poder de

mandar construir palácios, jardins, igrejas, túmulos, joias ou móveis, monumentos de orgulho, arrependimento ou prazer, tão preciosos, tão originais... pois não há mais originais, homens voluntariosos que só prestam contas a si mesmos. Restam apenas as massas; mandatários e comissões. Percebo de fato, aqui e ali, dois ou três *homens capazes de arrastar* povos,

mas eles só podem querer o que conseguem sugerir ou intimar que a multidão queira.

Os *tipos* são cada vez mais raros; os homens bizarros e singulares desaparecem; são trancados, aliás, mal são percebidos, nos asilos atuais onde os psiquiatras fazem deles belos livros.

Alguns bilionários da América tentaram brincar de Médici, mas às cegas, ou seja: *bem aconselhados*!...

Agiam, aliás, movidos pelo efeito, dos jornais, dos museus, do bem público...

Não pelo prazer.

Esta é a questão: a volúpia está morrendo. Ninguém mais sabe fruir. Alcançamos a intensidade, a enormidade, a velocidade, as ações indiretas sobre os centros nervosos pelo caminho mais curto.

A arte, e até o amor, devem ceder frente a novas formas de dissipação do tempo livre e da superabundância vital; e essas formas serão o que puderem ser...

RECORDAÇÕES DE ERNEST ROUART

Eis algumas recordações muito preciosas que me são trazidas por Ernest Rouart. A mente experimental e as incertezas de nosso pintor aparecem nelas da forma mais viva e mais divertida. Esse relato pode nos levar a fazer a seguinte pergunta: Um artista medíocre não seria preferível, como mestre, a um grande artista? Devemos confessar que, em muitos casos, os medíocres possuem mais certezas do que os grandes; e isso é quase uma definição.

Degas não se contentava muito facilmente, e raro achava que uma pintura estivesse no ponto. Não que procurasse, em outras obras além das suas de juventude, essa execução minuciosa, esse acabamento, que outros puderam achar excessivos, mas que contudo fizeram-no criar quadros notáveis e muitas vezes obras-primas.

Para ficar satisfeito, aquilo de que precisava é que sua obra fosse completa, não na perfeição dos detalhes, mas na impressão de conjunto que ela daria; na construção, antes de tudo, e na coordenação dos elementos diversos que a compunham, ou

seja, nas relações corretas das linhas do desenho, dos valores e das cores entre si.

Atribuía um valor imenso à composição, ao arabesco geral das linhas, depois ao aspecto da forma e do modelado, ao acento do desenho, como ele dizia. Nunca achava que tivesse ido longe o bastante na expressão vigorosa de uma forma.

Num dia em que se encontrava comigo em uma exposição na qual figurava um de seus pastéis, um nu que datava de vários anos, disse-me após tê-lo examinado cuidadosamente: "Está frouxo! falta acento!". E apesar de tudo quanto pude dizer para defender aquele nu, que realmente era uma bela coisa, ele não quis demover-se de sua opinião.

Quando encontrava uma de suas obras, mais ou menos antiga, sempre tinha vontade de colocá-la de volta no cavalete e retocá-la.

Foi assim que, revendo constantemente na casa de meu pai um pastel maravilhoso que este havia adquirido e do qual gostava muito, Degas foi tomado de sua habitual e imperiosa necessidade de retocar o quadro.

Voltava ao assunto incessantemente e, cansado, meu pai acabou deixando que ele levasse o objeto. Nunca mais o vimos.

Meu pai sempre pedia notícias de seu querido pastel; Degas respondia de forma a alongar o prazo, mas acabou tendo de confessar seu crime: tinha demolido totalmente a obra entregue a ele para um simples retoque.

Desespero de meu pai, que nunca se consolou por ter deixado destruir um objeto que tanto amava.

Foi então que Degas, para compensar aquela perda, levou-lhe um dia as famosas *Bailarinas na barra*.

O cômico da coisa foi que, desde então, durante longos anos, ouvimos Degas, ao passar em frente àquelas bailarinas, dizer a meu pai: "Decididamente, esse regador é idiota, preciso absolutamente retirá-lo!".

Creio que tinha razão, e que a supressão daquele utensílio só poderia melhorar o efeito do quadro. Mas meu pai, instruído pela experiência, jamais consentiu em deixar que ele fizesse essa nova tentativa.

Comentou-se até que a tela estava presa na parede com um cadeado para que Degas não pudesse levá-la.

Isso é pura fantasia.

A necessidade de retomar uma coisa que considerava incompleta jamais o abandonou e, em sua casa, inúmeras eram as telas que tinha a intenção de retocar, não as achando dignas de deixar seu ateliê no estado em que se encontravam.

É por isso que temia tanto um leilão em massa de seu ateliê, e é por isso que esse leilão foi uma traição.

Outro exemplo dessa mania, eu diria dessa consciência artística, muitas vezes fatal, reconheço, nos é dado pela aventura do importante quadro chamado *O balé da Fonte*.

Nele se vê a senhorita Fiocre, bailarina, com seu figurino, os pés descalços, à beira de uma lagoa, na qual, perto dela, um cavalo bebe água. A composição é encantadora e imprevista, mas...

Degas enviara esse quadro para o Salão, não lembro mais

em que ano. No dia do *vernissage* (na época não era uma palavra à toa),[21] ele olhava com muita ansiedade para sua tela, não achando que fizesse um efeito muito bom. Ainda fresca (trabalhara nela até o dia anterior), estava evidentemente cheia de verniz, e parecia opaca.

Vendo então o vendedor de tintas que passava com seu pincel e seu pote de verniz: "Vamos! Vá em frente! Passe uma camada nela!". A obra ganhou com essa operação? Não sei... Em todo caso, ao voltar para o ateliê, certamente não agradou a seu autor, que mandou retirar o verniz para retrabalhá-la. Desastre! Ao retirar o verniz, retirava-se naturalmente metade da tinta! Para não destruir tudo, foi preciso deixar o trabalho inacabado. A tela permaneceu tal e qual em um canto do ateliê durante anos.

Somente muito depois (entre 92 e 95), Degas, voltando a encontrar esse quadro, pensou em trabalhá-lo novamente.

Chamou um restaurador (ainda não era amigo de Chialiva), que, bem ou mal, retirou o que restava de verniz, e deu as indicações necessárias para executar os retoques e consertar os danos causados. Degas ficou apenas meio satisfeito com o resultado.

Quando mandou-me copiar o Mantegna do Louvre, *A Sabedoria vence os Vícios*, tinha então ideias novas sobre o conhe-

21. *Vernissage* (envernizagem): o termo vem da aplicação de verniz que os pintores davam aos seus quadros na ocasião da inauguração da exposição, como última etapa antes da finalização das pinturas. Passou a significar a abertura de uma mostra artística [N. E.].

cimento dos antigos, e pretendia fazer com que eu executasse essa cópia segundo uma técnica imaginada por ele e que lembrava muito mais a dos Venezianos do que a de Mantegna.

Em suma, queria experimentar em diversas combinações os procedimentos que havia imaginado em sua mente fértil, mas das quais não tinha muita certeza quanto a sua realização material.

Percebi-o claramente durante a execução.

Diz-me primeiro: "Você vai me preparar isso em verde. Deixaremos secar durante meses ao ar livre. Ticiano esperava talvez um ano antes de retomar um quadro! Depois, sobre essa preparação bem seca, vamos fazer uma veladura com vermelho, e teremos a tonalidade desejada".

Esboço meu quadro em terra verde, Degas vem me ver no Louvre: "Mas isso não é verde! Isso é cinza! Faça-me isso em verde-maçã!...".

Pego então as cores mais vivas para encontrar um verde que lhe convenha. Os visitantes do Louvre me acham louco. "Como? O senhor vê este quadro dessa cor?", "Claro, não percebe que ele é todo verde?"

Por fim, o esboço é terminado com muita dificuldade. A composição é complicada e a distribuição de todas aquelas figuras me dera muito trabalho.

Enquanto isso, Degas me dizia: "Mas você está demorando para acabar, comecei uma cópia em casa, quase terminei o desenho, venha ver".

Vou até seu ateliê, e ele me mostra então uma tela que estava esboçando com pastel, em *camaïeu*,[22] a partir de uma fotografia. Na minha frente, cheio de ardor, fez alguns acentos em seu desenho. Aliás, deixou-o naquele estado.

Essa tela foi ao seu leilão com a atribuição: "Escola francesa". Voltei a encontrá-la após a guerra com um marchand que pagara duzentos francos por ela. (Naquela época, eu estava mobilizado em Chalons, e não pude acompanhar o leilão.) O marchand reconhecera a obra de Degas, e, naturalmente, me fez pagar sensivelmente mais caro. (Tal como está, é para mim uma preciosa recordação.)

Uma vez terminado meu esboço, o quadro foi transportado para a rue de Lisbonne para secar no pátio. Após três meses, foi levado de novo para o Louvre, e marcamos um encontro a fim de começar a aplicar a veladura.

Chego no dia combinado e, durante todo o dia, espero Degas, que não aparece.

Não sabendo o que ele queria exatamente que eu fizesse, não toquei na tela. No dia seguinte, volto para o Louvre para esperá-lo novamente.

Por fim, eis que ele chega, caminhando com um passo apressado, patinando sobre as tábuas do Louvre, e balançando, como um pássaro a suas asas, as largas mangas de seu *macfarlane*.

22. Em várias tonalidades de uma só cor [N. E.].

— Como! Você não fez nada!

— Mas eu o esperava...

Algum resmungo de sua parte e, da minha, um silêncio um pouco embaraçado. Em suma, ele queria que eu começasse a sofrer em minha tela, enquanto ele viria mais tarde dar algumas indicações magistrais.

Mas, como eu não tinha feito nada, era preciso pôr mãos à obra.

Pegamos um belo vermelho que espalhamos em veladura sobre o verde da preparação a fim de obter os tons de carne.

Não funciona muito bem. Acrescentamos terra de Siena, continuamos a tentar ainda por algum tempo. Finalmente, ele me deixa, dizendo:

— Você vai colocar todos esses tons (os azuis, os vermelhos, os amarelos), muito levemente, como na aquarela, para deixar aparecer o que está embaixo, vai ficar muito bom.

Lutei como pude sobre aquela tela infeliz, e devo confessar que o resultado não foi brilhante. O excesso de veículo utilizado para a execução fez a tinta amarelar terrivelmente.

A cópia de Carpaccio que eu fizera antes de forma menos sistemática me parece melhor.

É preciso dizer que o original, como técnica, aproxima-se muito do que Degas tinha em mente. O Mantegna, pintado com tinta a base de ovo, tem uma técnica completamente diferente, e creio que meu caro mestre cometeu um erro querendo que eu o pintasse à maneira veneziana, ou, ao menos, de uma maneira que acreditava ser assim.

Afinal, apesar de tudo, essas diversas tentativas não me foram inúteis, e creio ter aprendido muito.

No fim de sua vida, ele tinha se enamorado mais da cor, e do efeito que se podia tirar dela. Tinha então sobre o colorido e seu uso no quadro teorias que me expunha com gentileza, mas que nem sempre eram fáceis de entender, e principalmente de explicar ao discípulo que o escutava boquiaberto (a parte de baixo em *camaïeu*, as veladuras etc...).

Foi nessa época que executou esses pastéis tão ricos, e tão brilhantes de cor. Infelizmente sua visão, enfraquecendo cada vez mais, não permitiu que realizasse as grandes telas que esboçava então e que permaneceram inacabadas.

Sua admiração pela cor e pela técnica dos antigos levava-o com frequência a fazer pesquisas nesse sentido e a desenvolver teorias e sistemas sobre a execução natural da pintura, sobre a técnica, como ele dizia.

Essas ideias eram tão claras em sua mente quanto ele pretendia? Eu não ousaria afirmá-lo, embora ele se inscrevesse de bom grado ao oposto da afirmação de Boileau: "O que se concebe bem se enuncia claramente..." Esse era um de seus lemas, mas voltava sempre a ele, dizendo que nada está mais errado.

Em todo caso, quando me fez fazer uma cópia de Mantegna para experimentar suas novas ideias, vi claramente, durante a execução, que ele não estava, uma vez em campo, tão certo do que fazia quanto parecia ao falar. Nada mais natural, aliás, nem mais humano. É lutando sobre a tela que um artista como

ele consegue conciliar a teoria e a prática. Mas, para o aluno, é outra história!

Ele era muito criativo, não só quanto à concepção de suas obras, como também no que tocava a sua execução, aos meios de realizá-las. Essa faculdade, unida à habilidade de suas mãos e ao gosto pela bricolagem, contribuiu em grande parte para o apreço que sentia pela gravura, com a qual se divertia muito. Nela também ele imaginara alguns procedimentos dos quais teria certamente tirado um partido extraordinário se o tivessem incentivado nesse caminho (do ponto de vista financeiro, é claro).

— Se Rembrandt tivesse conhecido a litografia — gostava de dizer — Deus sabe o que teria feito com ela.

As duas grandes ideias de Degas, no que toca às relações entre o Estado e as Belas-Artes eram:

— Primeiro, vincular o orçamento das Belas-Artes à Assistência Pública em vez de encher as praças públicas e os museus de província com encomendas feitas aos artistas.

— Depois, fazer a Escola Politécnica participar do Prêmio de Roma.[23]

23. Prix de Rome: concurso instituído em 1666 pela Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris para selecionar os estudantes que passariam um período de 3 a 5 anos na Académie de France em Roma. Ao longo do século XIX foi o acontecimento mais importante da vida artística francesa. Degas foi um dos artistas inscritos que não obtiveram o prêmio [N. E.].

Na casa de meu pai, ele sempre fazia troça da Escola Politécnica, tanto quanto podia, apesar dos muitos colegas da Escola que lá se encontravam (artilheiros, sapadores etc...).

E minha mãe dizia-lhe baixinho (ainda éramos crianças): "Por favor, não fale muito mal da Escola Politécnica na frente de meus filhos".

A maneira como voltou a encontrar Bonnat, que perdera de vista havia muito tempo, é bastante divertida.

Indo para Cauterets fazer uma cura de águas, encontrou-se na imperial do ônibus ao lado de um senhor que o conhecia. Era Bonnat. Foi então que este lhe disse: "Degas, que fim levou o retrato que você fez de mim algum tempo atrás? Gostaria de tê-lo...".

"Ainda está em meu ateliê, vou dá-lo com muito prazer." Após um momento de hesitação, Bonnat arriscou: "Mas você não gosta do que eu faço!" (ele pensava sem dúvida em propor-lhe algo em troca). Degas, muito chateado, disse-lhe: "Ah! Bonnat, o que você quer, atiramos cada qual por seu lado". E a coisa ficou por aí.

Mas a promessa de Degas não se realizou espontaneamente. Foi preciso que meu pai, a pedido de Bonnat, pedisse o retrato, e ainda com alguma insistência. Degas resolveu levá-lo um dia para a rue de Lisbonne. Quis até mesmo que meu pai ficasse com o retrato para si. Meu pai não fez nada disso, naturalmente.

CREPÚSCULO E FIM

Naquele dia 25 de setembro de 1917, eu soube da morte de Degas.

Há anos não o víamos mais, após alguns outros anos durante os quais o encontrávamos sempre mais selvagem, mais absoluto e insuportável.

Terá tido consciência de que estávamos em guerra? O sinistro e longo crepúsculo de sua vida se encerra, antes que se percebam os sinais do fim da imensa e vã batalha.

Morre tendo vivido demais, pois morre depois de sua luz. O começo de sua lenta diminuição foi marcado pelo enfraquecimento mais pronunciado da visão. O trabalho, pouco a pouco, tornou-se impossível para ele, e sua razão de viver esvaiu-se antes de sua vida. Uma das últimas obras que fez foi seu retrato com barba branca, arrepiada e curta, e com boné. Mostrava-o e dizia: "Pareço um cachorro".

Mas suas mãos ainda buscavam 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 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 rosto.

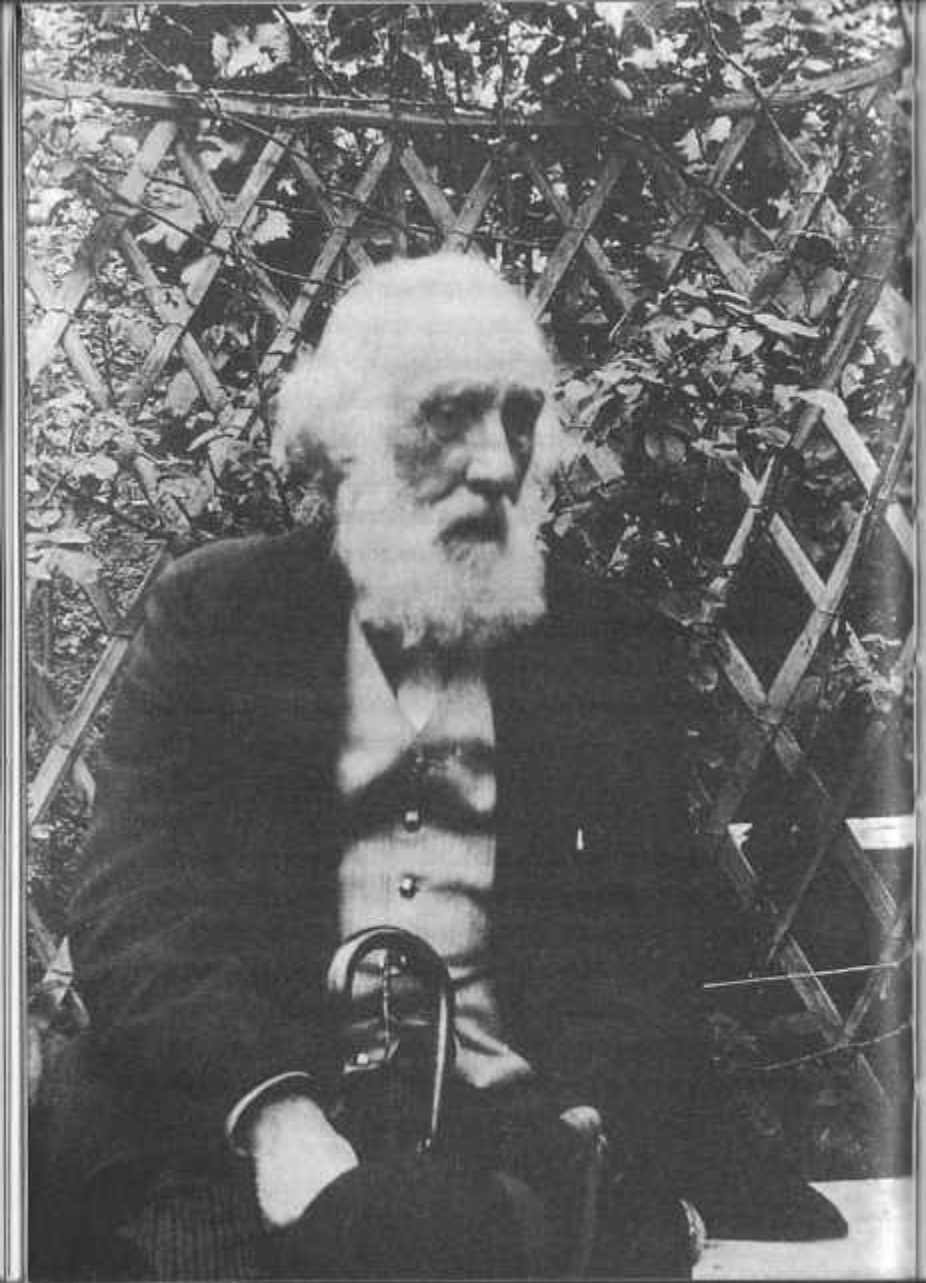
Os olhos perdidos, que tinham trabalhado tanto; a mente entre a ausência e o desespero; as manias e repetições multiplicadas; silêncios terríveis que terminam com um horrível "só penso na morte", nada mais triste do que a degradação de tão nobre existência pela idade. Um assustador *tête-à-tête* ocupa-o, substitui nele a viva diversidade das ideias, dos desejos, dos projetos do grande artista.

Não se pode deixar de pensar que essa decadência miserável, esse abandono de si mesmo por parte do velho que não consegue mais sustentar a vida exterior, desenvolveu-se sobre uma natureza muito inclinada a se apartar, a desconfiar dos homens, a denegri-los, ou a simplificá-los e resumi-los terrivelmente. O misantropo talvez contenha um germe de senilidade, sendo uma disposição triste *a priori* e uma atitude idêntica frente à variedade dos indivíduos...

Degas sempre se sentiu solitário, e o foi em todas as modalidades da solidão. *Solitário* pelo seu caráter; *solitário* pela distinção e pela particularidade de sua natureza; *solitário* pela probidade; *solitário* pelo orgulho de seu rigor, pela inflexibilidade de seus princípios e de seus julgamentos; *solitário* por sua arte, ou seja, pelo que exigia de si mesmo.

Algumas pesquisas, cuja exigência é ilimitada, isolam aquele que nelas mergulha. Esse isolamento pode ser imperceptível: mas um homem que se aprofunda, por mais que encontre outros homens, converse, discuta com eles, reserva o que acredita ser sua essência e só entrega o que sente ser inútil para seu grande objetivo. Uma parte de sua mente pode tranquilamente ser usada para responder aos *outros*, e até para brilhar a sua frente; mas, longe de confundir-se por meio desse esquecimento de si gerado pelo comércio excitante das similitudes de impressões e dos contrastes de ideias, ele se separa por meio da própria troca, que faz com que sinta mais nitidamente sua diferença, e convida-o a retirar-se em si mesmo, consigo, mais vivamente a cada contato. Assim se forma, por reação, uma solidão secundária, que lhe é como que necessária para se tornar incomparável de forma secreta, estudiosa e ciumenta. Mais do que isso, ele leva esse isolamento e essa retomada tão longe que isola a si mesmo do que foi e do que fez: não há obra de suas mãos que ele não reveja sem desejar ardentemente destruí-la ou retomá-la...

Não seria hoje uma espécie mais ou menos desaparecida, essa espécie de personagens difíceis e incorruptíveis? Nosso tempo é severo para com os *originais*. Observa-se cada vez menos o desprezo das grandes massas. O indivíduo está morrendo, incapaz de sustentar o estado de dependência excessiva que as imensas e inumeráveis conexões e relações que organizam o mundo moderno lhe impõem. Uma noite, Degas fazia troça de



Forain, que corria, chamado por um timbre imperioso, para atender o telefone. "É isso, o telefone?... Tocam um sinete e você acorre..." Seria fácil generalizar essa expressão sarcástica. "É isso, a Glória?... Você é citado, e acha que é alguém!..."

Mas Degas recusava essa glória vaga e fabricada, a glória gerada pelos prestígios estatísticos da imprensa. Desprezava os elogios daqueles a quem proibia que algum dia viessem a entender sua arte. E o proclamava debaixo de seus narizes. O conhecimento legítimo dessa arte parecia-lhe pertencer a pouquíssima gente, pois ele refletira de maneira tão longa e apaixonada sobre o problema da pintura, descobrira ou introduzira tantas dificuldades que fizera dela uma ideia incomunicável ao homem vulgar, que não desconfia da sutileza das pesquisas, dos mistérios dos procedimentos, da nobreza nem do espírito das composições, das forças ou do refinamento da execução.

O próprio Pascal não escapou do engano, pois tratou dessa arte com soberba, e a reduzia à *vaidade* de perseguir laboriosamente a semelhança das coisas cuja visão é destituída de interesse, o que prova que não sabia olhar, ou seja, esquecer o nome das coisas que se veem. E o que teria dito dos refinamentos e da casuística dos jansenistas da pintura e da poesia, os Degas, os Mallarmé, que viveram apenas para reunir e aperfeiçoar, um, alguma forma, o outro, algum sistema de palavras, mas que colocaram nesses objetos fúteis de seu desejo e de suas penas uma espécie de infinito, e em suma... tudo o que se precisa para acreditar que *já se encontrou*!

CRÉDITOS DAS IMAGENS

pp. 4-5 *"Arabesque" aberta pela perna direita, com o braço esquerdo colocado para a frente* (segundo estudo), bronze, 30 x 42 x 18 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

pp. 6-7 *"Arabesque" sobre a perna direita, com os braços em linha com o corpo, o direito para a frente, o esquerdo para trás*, bronze, 30 x 45 x 10 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

pp. 8-9 *Terceiro tempo da "grande arabesque"*, bronze, 49 x 40 x 24 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

p. 18 Página 1 de *Degas Danse Dessin*, na edição de Ambroise Vollard, 1934, com ilustração de Degas. Bibliothèque Littéraire J. Doucet, Paris.

p. 22 *Retrato do senhor H. R.* (também conhecido como *Henri Rouart na frente de sua fábrica*), c. 1875, óleo sobre tela, 65,6 x 50,5 cm, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, aquisição graças à generosidade da família Sarah Mellon Scaife.

p. 31 *Bailarinas do corpo de dança*, c. 1896. Fotos provavelmente tiradas

por Degas, ou, pelo menos, orientadas por ele. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

p. 41 *Degas e Bartholomé*, Rue Victor-Massé, 1910, fotografia de Degas, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Na parede, a pintura *O presunto* e a litografia *Polichinelo*, de Manet, e, acima, o quadro de Degas *Sr. e sra. Edouard Manet*.

p. 51 *A apoteose de Degas* (paródia da *Apoteose de Homero*, de Ingres), 1885, fotografia de Barnes, Bibliothèque nationale de France, Paris. Em pé, Catherine e Marie Lemoine, e mulher não identificada; sentados em frente de Degas, Elie e Daniel Halévy.

p. 58 *Esboço de uma bailarina*, aguada de marrom-escuro e guache branco sobre papel, 31 x 44 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, coleção Robert Lehman.

pp. 64-65 *Quatro bailarinas em cena*, c. 1885-90, óleo sobre tela, 72 x 92 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

pp. 70-71 *Cavalo a galope*, bronze, altura 30,5 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

p. 73 *Estudos de cavalos*, não datado, lápis sobre papel, coleção particular.

p. 74 *Renoir e Mallarmé*, c. 1880, foto de Degas, coleção particular.

p. 79 *O rio*, c. 1878-80, monotipia, 9 x 17,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston, fundo Katherine Bullard.

p. 91 *Mathilde e Jeanne Niaudet, Daniel Halévy, Henriette Taschereau, Ludovic Halévy, Elie Halévy*, 1895, fotografia de Degas, Musée d'Orsay, Paris, coleção sra. Joxe.

p. 96 *Mulher segurando um chapéu*, 1882-84, pastel sobre papel, 46 x 60 cm, coleção particular.

p. 103 *Duas bailarinas descansando*, c. 1896, carvão sobre papel, 74 x 78,5 cm, coleção particular.

p. 131 *Paisagem da Borgonha*, 1890-92, monotipia a cores, 30 x 40 cm, Musée du Louvre, Paris, Cabinet des dessins.

p. 141 *Mulher enxugando o braço esquerdo (Após o banho)*, c. 1884, pastel sobre papel, 58 x 64 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

p. 149 *Quatro bailarinas a meio-corpo*, c. 1899, carvão e pastel sobre papel, 69,8 x 72 cm, coleção particular.

p. 149 *Mulher se penteando*, bronze, altura 46 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foto Luiz Hossaka.

p. 153 *Bailarinas na barra*, 1876-77, óleo sobre tela, 75,6 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, coleção H. O. Havemeyer, legado de sra. H. O. Havemaeyer.

p. 168 *Degas no jardim de Bartholomé*, rue Raffet, 1915, Bibliothèque Nationale de France, Paris.