Baleia na Rede
Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura

EDGAR DEGAS E O ÓDIO AO BURGUÊS

Marcos FABRIS[1]

Resumo: Este artigo pretende situar o pintor francês Edgard Degas na tradição da pintura francesa mais progressista do período, propondo a leitura de sua obra sob a ótica das apropriações que esta pintura faz dos mais recentes meios artísticos de expressão, a fotografia, para implodir do conceito tradicional da pintura apregoado pela academia e, com isso, dar notícia da experiência cotidiana na Paris, capital do século XIX.

Palavras-chave: Pintura francesa; Edgar Degas; crítica; modernidade; modernismo.

Degas, possivelmente mais que qualquer outro Realista, se valeu das artes fotográficas como meio de expressão – ele também fotografava – e como inspiração para sua pintura. Compreendeu que a fotografia evocava o espírito do espontâneo, do fragmentário, do imediato e, ao incorporar elementos característicos da nova técnica à pintura, também contribuiu para a expansão do repertório das formas pictóricas disponíveis para tecer a narrativa da vida sob a égide da modernidade. O caso Degas é paradigmático do artista que compreende a captura da realidade como apropriação e representação do espaço, não como uma estrutura fenomênica atemporal ou inalterável, mas como elemento de constituição histórica. Daí sua profunda dissidência com os modos de representação que privilegiam o emprego da perspectiva euclidiana clássica (e, neste sentido, a radicalização dos procedimentos utilizados por Courbet e Millet)[2].

Para compreendermos a ruptura de Degas com a secular tradição que o precede faz-se necessário, primeiramente, decifrar os pressupostos artísticos e históricos da

[1] Marcos Fabris é doutorando na FFLCH-USP, onde desenvolve pesquisa sobre as inter-relações entre literatura, pintura e fotografia. marcosfabris@usp.br

[2] Degas era fotógrafo amador e produziu grande número de imagens, muitas perdidas ou não localizadas. Seu interesse pelo meio fotográfico residia sobretudo nas novas possibilidades de atualização do projeto realista propiciadas pela fotografia. Pretendia subverter um "realismo banal"; corolário dessa subversão é a representação da efemeridade moderna num tempo truncado, que demanda um tipo distinto de visão da modernidade: variável, efêmera, e fragmentada, emblemática daquela hora histórica. "Que Degas tenha pensado como fotógrafo antes mesmo de fotografar nos intriga. Entretanto, refletir sobre o fato é essencial para esclarecer como o artista nos ensina a ver. Mais que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa 'ver em termos fotográficos', o que não constitui atenção particular a detalhes. Degas, que colocava o desenho acima de tudo [...], era atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Artisticamente, no entanto, considerava abominável 'a colheita de dados' [la récolte] feita pela objetiva de vidro das câmeras escuras. Sua visão era seletiva: na contra-mão de uma representação eloqüente nos termos tradicionais, subvertia o realismo banal por uma filosofia de *mise en scène* calculada. O teatro de Degas é sinônimo de pose." Cf. PARRY, E. *Le théâtre photographique d'Edgar Degas*. In DANIEL, M. [et alii]. **Edgar Degas photographe**. Paris: Bibliothèque National de France, 1999, p. 53 (minha tradução).

perspectiva artificialis, que, como veremos, se utilizada *strictu sensu* para a representação das condições da vida moderna a partir de 1848, mais antepara que revela a realidade com a qual se defronta. Proponho, num breve excurso de cifra histórica, examinarmos o significado desta técnica de representação no momento de seu surgimento e apogeu para, em seguida, e sob esta ótica, avaliar os avanços do pintor.

A utilização do espaço perspéctico remonta a Antigüidade, que elabora, ao menos na época helenístico-romana tardia, uma construção nestes moldes, artisticamente utilizável. Nunca houve, contudo, um ponto de fuga no interior da obra de arte antiga, mas apenas um centro de projeção, representação do olho do observador. Certamente o mundo antigo, ao contrário da Europa renascentista, não se constituía como universo unificado. Daí o fato das linhas ortogonais em escorço nas representações greco-romanas convergirem sem jamais encontrar um ponto central único. As grandezas diminuíam, é certo, embora de modo inconstante, revelando figuras desproporcionais. O espaço antigo era primordialmente concentrado; aquele da Renascença será, como veremos, de outra natureza, muito mais sistemático.

A "superação" da visão medieval e a sistematização do espaço moderno inicia-se gradualmente, da passagem da apresentação da imagem para a representação de ações. A cultura bizantina, exaurida de suas possibilidades de desenvolvimento, buscava filões de renovação. Artisticamente, o objeto de contemplação cede lugar para o estímulo aos sentimentos dos fiéis: as figuras são liberadas da rítmica convencional, os contornos são reforçados, as cores intensificadas. Será sobretudo na Toscana que a figurabilidade bizantina encontrará sua expressão mais elevada, graças, não por acaso, à intensa vida monástica suscitada pela propaganda das diferentes ordens religiosas.

Paulatinamente, o processo de narrativização do *sujeito* toma corpo formal, impulsionado pela economia monetária, ressuscitada desde o século XII, pelo surgimento das novas cidades e pela ascensão de uma classe média que adquire pela primeira vez características que a distinguem. Na pintura, a relação entre linha e cor será, a partir de então, a estrutura basilar do discurso pictórico e Cimabue colocaria, já no século XIII, a questão da reforma estrutural do fato pictórico, esboçando, ainda que muito imaterialmente, a distinção entre planos em suas pinturas[3]. Estas obras de arte

[3] Pensemos em seu "Crucifixo" (Museo dell'Opera di Santa Croce, Florença), uma obra anterior a 1271 executada em têmpera sobre madeira na qual parece velar as cores, sugerindo assim breve distâncias de planos.

medievais nos fazem perceber como a concepção individual de coisas individuais já estava claramente manifesta no que convencionou-se chamar de interregno medieval. O caminho rumo ao naturalismo renascentista era claro, mas deve ser visto menos como ruptura do que processo: a novidade da produção renascentista, por comparação à medieval, residirá no fato de que o naturalismo que se iniciara na Idade Média continuará a observação e análise da realidade, porém agora com caráter cada vez mais científico, metódico, totalitário e com plena consciência dos critérios utilizados para registro dessa realidade. Noutras palavras, a obra de arte convertia-se aos poucos num estudo sistematizado da natureza[4].

O passo seguinte, determinante na sistematização deste estudo, dar-se-ia com a constituição da perspectiva artificialis moderna, com Giotto e Duccio, no século XIV:

> [O] sentimento plástico do gótico setentrional, reforçado na arquitetura e especialmente na escultura, apropria-se das formas arquitetônicas e paisagísticas que se mantiveram apenas fragmentariamente na pintura bizantina e funde-as em uma nova unidade. Aqueles que fundaram uma concepção moderna do espaço são exatamente os dois grandes mestres que no seu estilo realizaram também, por outras vias, a grande síntese do gótico e do bizantino: Giotto e Duccio. Nas suas obras reaparecem, pela primeira vez, interiores fechados, que em última análise só podemos entender como projeções daquela 'caixa espacial' que já fora elaborada plasticamente pelo gótico setentrional, mas constituída com aqueles elementos espaciais que já existiam na arte bizantina. (PANOFSKY *in* ARGAN, 2003, p. 120)

O novo estratagema começava a permitir que a História fosse representada como se acontecesse "diante de nossos olhos." A dramaticidade do evento que se desenrola no palco pré-renascentista contrasta, como vimos, com a antiga idéia de que para tecer uma narrativa com clareza todas as figuras deveriam estar completamente expostas. Giotto abandonará esta idéia por completo em seu afresco "A lamentação do Cristo", parte da série de pinturas executadas em têmpera na Capela Scrovegni, em Pádua, entre 1300 e 1305, na qual revela duas figuras, sólidas como rochas, de costas para o espectador. Re-introduzirá, assim, um novo espaço cenográfico ou, se preferirmos, uma "nova tipologia do espaço[5]", na qual se configurará a diferenciação entre planos: pensemos em seu São João de braços abertos, curvando-se sobre o Cristo, num movimento exaltado e

[4] Cf. HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
[5] Cf. BELLINATI, C. *Poesia e silenzio. Silenzio e musica. Musica e colore. Preludio alla lettura degli affreschi*. In **Padva Felix – Atlante iconografico della Cappella Scrovegni – Giotto 1330-1305**. Treviso: Editiozi Grafiche Vianello SRL / Vianello libri, 1996.

apaixonado, que além de insuflar *pathos* à cena, distingue os seus planos. Trata-se, na formulação de Argan, da luz racional da história que chega para dissipar as trevas do hostil destino. "Giotto opõe ao misticismo oriental um sentimento religioso que se traduz em drama, ou seja, em ação, e que pode ser mensurado nas atividades da vida prática cotidiana." (ARGAN, 1946, p. 105 – *minha tradução*).

Tais procedimentos ilusionísticos, inéditos na história da arte ocidental ao menos nos últimos mil anos, seriam cada vez mais aperfeiçoados. Os irmãos Pietro e Ambrogio Lorenzetti abraçariam a reforma giottesca buscando fundir duas tradições, a florentina e aquela de Siena. "A anunciação", têmpera sobre madeira de Ambrogio Lorenzetti pintada em 1344, reflete pela primeira vez o legado de Giotto: massas de cor são imersas no espaço saturado de luz da arquitetura e as linhas ortogonais do piso orientam-se agora para um único alvo sugerindo um ponto de fuga, símbolo concreto do próprio infinito. O simbolismo metafísico de um Simone Martini, contemporâneo aos Lorenzetti, perde vigor na medida em que a sociedade e a vida econômica se alforriavam dos grilhões da Igreja. À arte era permitido voltar-se para considerações da realidade imediata.

As conquistas de Filippo Brunelleschi na arquitetura florentina do século seguinte consolidariam definitivamente as novas formas de apreensão da realidade, cifradas a partir da experiência giottesca da racionalização do ato de ver. Encarregado da conclusão da catedral de Florença, o arquiteto utiliza-se de novos métodos de construção nos quais as formas clássicas pudessem ser livremente utilizadas para criar novos modos de harmonia e beleza.

> A mais impressionante característica da arte do *Quattrocento* é, em contraste com a Idade Média e a Europa setentrional, a extraordinária liberdade e ausência de esforço de expressão, a graça e a elegância, o peso estatuesco e a grande, impetuosa linha de suas formas. Tudo é aí brilhante e sereno, rítmico e melodioso. A solenidade hirta e comedida da arte medieval desaparece e dá lugar a um idioma formal vívido, claro, bem-articulado, em comparação com o qual até a arte franco-borgonhesa da época parece ter 'um ar sombrio de fundamental melancolia, um esplendor bárbaro e formas bizarras e sobrecarregadas'. Com essa aguda percepção para relações importantes e simples, para limitação e ordem, para formas monumentais e estruturas firmes, o *Quattrocentro* antecipa, apesar da ocasional aspereza e de um ludismo frequentemente incontrolado, os princípios da Alta-Renascença. E é precisamente a imanência do elemento 'clássico' nessa arte pré-clássica o que distingue mais incisivamente o estilo do começo da Renascença italiana da arte

> medieval tardia e da arte da Europa setentrional contemporânea. [...] Vista ao lado de criações artísticas da Idade Média tardia, uma obra da Renascença sempre parece ser um todo inteiro e perfeito, e, por mais rico que seja seu conteúdo, fundamentalmente simples e homogênea. (HAUSSER, 2005, pp. 279-280)

Muitas das realizações de Brunelleschi, com as características acima, forneceriam aos pintores e escultores, contemporâneos e futuros, os necessários meios técnicos para solucionar questões ligadas ao uso da perspectiva artificialis, já que o espaço, mais que o sujeito nele imerso, ganhava cada vez mais importância na representação artística. A pequena capela Pazzi (circa 1430), que construiu para a poderosa família dos Pazzi no interior da igreja Santa Croce em Florença, é um destes exemplos:

> Brunelleschi combinou colunas, pilastras e arcos à sua própria maneira a fim de lograr um *efeito de leveza e elegância* diferente de tudo o que se construíra antes. Pormenores como a moldura da porta, com seu frontão clássico, revelam como o arquiteto estudou cuidadosamente as ruínas antigas e edifícios como o Panteão. Compare-se o modo como o arco se forma e como penetra no andar superior com suas pilastras (meias colunas planas). Vemos ainda mais claramente o seu estudo das formas romanas quando entramos na igreja. Nada nesse brilhante e bem proporcionado interior possui qualquer das características que os arquitetos góticos tinham em tão alto apreço. Não há janelões nem delgadas colunas. Em vez disso, a parede lisa e branca é subdividida por pilastras cinzentas, as quais transmitem a idéia de uma '*ordem*' clássica, *embora não sirvam a qualquer função real na construção do edifício*. Brunellesqui só as colocou para enfatizar a forma e proporção do interior. [Ele] não foi apenas o pioneiro da arquitetura da Renascença. A ele se deve, ao que parece, uma outra e momentosa descoberta no campo da arte, a qual dominaria também toda a arte de séculos subseqüentes: a da perspectiva. (GOMBRICH, 1993, pp. 170-171 – *meus grifos*)

Masaccio (1401-1428) emolduraria suas personagens, figuras maciças de sólidas formas angulares, congeladas e estatuescas, neste novo espaço no moderno estilo de Brunelleschi, concebendo, como este, o plano como entidade geométrica. Suas figuras, com capacidade de auto-sustentação, resolvem em si, como a cúpula do arquiteto para a catedral de Florença, o conflito de forças antagônicas. O pintor

> [...] elimina da representação dos milagres todo aspecto episódico, todo comentário, ainda que seja apenas de admiração. O milagre é, para ele, o fato histórico por excelência, porque é fato humano que efetiva uma decisão divina: fato histórico, portanto, com um significado moral certo e explícito. A representação revela essa ética substancial, do mesmo modo que a arquitetura brunelleschiana revela uma espacialidade substancial, absoluta, apesar da diversidade da sua

> configuração. A descoberta de Masaccio na ordem ética é perturbadora como a de Brunelleschi na ordem cognitiva: amplia ilimitadamente o horizonte humano. (ARGAN, 2003, pp. 182-183)

Com Masaccio, Donatello e finalmente Piero della Francesca, a nova maneira de representação do espaço consolidara-se, transformando o quadro em uma "janela", a partir da qual o espectador contemplaria, graças à uma luz não mais física mas espacial, a vida "como ela é". Sua "aparência natural" torna-se a própria virtude da obra, que não mais se encontrava fora ou acima dela, mas em seu interior. A "observação direta" aproxima-nos daquilo que "é", não do que deveria ser, por insistir num tipo distinto de visão, monocular, na qual o olho é um ponto externo ao quadro que liga, por meio de retas convergentes, os pontos internos isolados do espaço a ser representado.

> No quadro assim obtido – isto é, na interseção plana transparente de todas as linhas que do olho recaem sobre a coisa que se vê – valem as seguintes leis: todas as perpendiculares ou ortogonais encontram-se no chamado 'ponto de vista', cuja posição é determinada pela perpendicular tirada a partir do olho sobre o plano de projeção. Em segundo lugar, todas as paralelas, de qualquer modo que sejam orientadas, têm um ponto de fuga comum. Se estiverem em um plano horizontal, o ponto de fuga fica no 'horizonte', isto é, sobre a horizontal que passa pelo ponto de vista; se, além disso, formam com a superfície do quadro um ângulo de 45 graus, o intervalo entre o seu ponto de fuga e o ponto de vista é igual à distancia que separa o olho da superfície do quadro; por fim, as grandezas iguais diminuem para o fundo segundo uma certa progressão, de modo que – presumindo-se conhecida a posição do olho – *toda grandeza é calculável* com base na precedente ou na sucessiva. Essa 'perspectiva central', para garantir a construção de um espaço completamente *racional*, ou seja, *infinito*, *constante* e *homogêneo*, deve pressupor algumas hipóteses fundamentais: antes de tudo, que vejamos com um olho imóvel, em segundo, que a seção transversal plana da pirâmide visual possa valer como uma reprodução adequada de nossa imagem visual. (PANOFSKY *in* ARGAN, 2003, p. 108)

Naturalmente, a utilização da perspectiva (uma palavra latina que significa "ver através de") como conceito e técnica de representação do espaço para acesso ao que "é" via "observação direta" não deve ser tomada por seu valor de face. Primeiramente porque pressupõe que o observador utilize apenas um olho – e fixo, que jamais pisca – na contemplação da cena, estruturando-a matematicamente e, portanto, prescindindo por completo do espaço psico-fisiológico. O componente racional e homogêneo que decorre desta aparente neutralidade semântica advêm do fato de que seus elementos são pontos reunidos num espaço representado como infinito, que não passam de marcas de posição.

Ausente a relação de hierarquia, ordem e subordinação imposta pela técnica a esses pontos, não possuem conteúdo autônomo ou real função. Com a utilização desta técnica, o espaço imaginário alastra-se por todo o quadro, e mesmo para além dele, "abrindo-se", (re)criando e abarcando todo o universo conhecido, ao mesmo tempo em que revela-se expressão do *Erlebnis*: pretendendo-se um espaço purificado da contaminação subjetiva, a consolidação da visão monocular prioriza mormente o espaço da visão do indivíduo, por oposição aquele psico-fisiológico, no qual visões que manifestem experiências ou modos de ver de natureza coletiva ainda eram possíveis.

> A forma básica da arte gótica é a justaposição. Quer a obra individual seja composta de numerosas partes relativamente independentes ou não seja analisável em tais partes, quer seja uma representação pictórica ou plástica, épica ou dramática, é sempre dominada pelo princípio de expansão e não de concentração, de coordenação e não de subordinação, da seqüência aberta e não da forma geométrica fechada. O observador é, por assim dizer, levado a percorrer as várias etapas e estações de uma jornada, e o quadro de realidade que ela revela é como uma vista panorâmica geral, não uma representação unilateral e unificada, dominada por uma só perspectiva, um único ponto de vista. [...] A arte gótica leva o espectador de detalhe em detalhe, e faz com que ele [...] 'deslinde' as sucessivas partes da obra, uma após a outra; a arte da Renascença, por outro lado, não lhe permite que se demore em qualquer detalhe, que separe qualquer elemento da composição total, forçando-o, ao contrario, a apreender todas as partes de uma única vez. (HAUSSER, 2005, p. 280)

Neste momento, a crescente tensão entre as possibilidades artísticas visuais do medievo que privilegiavam o *Erfahrung* e a fragmentação e cristalização do ato de ver renascentista são marcas da objetivação da subjetividade moderna: a concepção e construção do espaço perspéctico na alta renascença se desenrolará cada vez mais na relação matemática do cálculo. O microcosmo representado "duplica" o macrocosmo invisível, recriado segundo leis "naturais", concebidas por deuses graduados em matemática (financeira!): a pirâmide, cujo vértice coincide com o olho imóvel do observador, é duplicada na base da pintura, ou seja, a própria cena, sendo o ponto de fuga nela representado o segundo vértice da "pirâmide invertida", idêntica à primeira. Nasce então um olho sujeito, acima da duração temporal, que se desprende do corpo, eclipsando-o; a imagem transforma-se em pura idéia. A aparência cede lugar à realidade; sua concepção é expressão de um racionalismo limitado e limitador porque fundado na lógica *interna* da obra muito mais que na conformidade de seus elementos com a realidade externa. Daí a idéia de estado imutável, não de processo, subjacente à

concepção perspéctica. A constância e homogeneidade da cena teatralizada denota, na irrealizável re-estruturação de seus componentes, aumento no grau de atrofia do poder de imaginação do espectador moderno, bem como a hostilidade da tradição face a qualquer forma de representação que pretenda por em xeque a "janela" perspéctica, ou, se preferirmos, o "cofre" no qual o ato de ver fora cuidadosamente encerrado.

É certo que os processos acima descritos não são meramente artísticos. A re-assimilação da antiguidade clássica e a relação de continuidade entre o período medievo e a Renascença tinham claramente pressupostos sócio-históricos. Desde o final da Idade Média, o lugar do sistema feudal, da cavalaria e da Igreja com sua cultura invariável havia sido tomado por uma classe média ascendente, nacional e civicamente patriota, sobretudo na Itália, que prenunciará não apenas o classicismo da Renascença, mas o desenvolvimento capitalista do Ocidente com seu racionalismo econômico.

> Pois a Renascença, no início, é um movimento essencialmente italiano, em oposição à Alta Renascença e ao maneirismo, que são movimentos europeus universais. A nova cultura artística aparece pela primeira vez em cena na Itália, porque esse país também lidera no Ocidente em questões econômicas e sociais, porque a restauração da vida econômica começa aí, os recursos financeiros e de transporte das cruzadas são organizados desde aí, a livre competição desenvolve-se aí primeiro, em oposição ao ideal corporativista da Idade Média, e o primeiro sistema bancário europeu também nasce aí porque a emancipação da classe media urbana acontece aí antes do que no resto da Europa, porque desde o começo o feudalismo e a cavalaria tiveram aí um desenvolvimento menor do que no norte e a aristocracia rural não só tem residências urbanas desde muito cedo, mas adaptam-se inteiramente à aristocracia financeira urbana, e também, sem dúvida, porque a tradição da Antiguidade clássica nunca se perdeu inteiramente nesse país, onde ruínas são vistas por toda parte. (HAUSSER, 2005, p. 282)

A revolução intelectual e artística que ocorre na Itália do período encontra, como vimos, condições pré-existentes, favoráveis a seu florescimento. A Renascença fará aprofundar a ingerência do desenvolvimento medieval, impulsionando-o no sentido do sistema econômico e social capitalista ao confirmar o racionalismo que prevalece na vida intelectual e material do período. No campo artístico não será diferente: a arte reafirmará os princípios de natureza sociais e econômicos vigentes; a perspectiva artificialis, agora sua expressão visual máxima, será porta-voz do sistema que a engendrou.

> Os princípios de unidade que se tornam agora imperativos em arte, a unificação do espaço e os padrões unificados de proporções, a restrição da representação artística a um único tema e a concentração da composição numa forma imediatamente inteligível estão também em concordância com o novo racionalismo. Expressam o mesmo desagrado pelo incalculável e pelo incontrolável que a economia da época, com sua ênfase sobre o planejamento, a oportunidade e a calculabilidade; são criações do mesmo espírito que abre caminho na organização do trabalho, nos métodos de comércio, no sistema de crédito e na contabilidade de partidas dobradas, nos métodos de administração pública, na diplomacia e na guerra. Todo o desenvolvimento artístico passa a ser parte do processo total de racionalização. O irracional deixa de causar qualquer impressão mais profunda. As coisas que são agora sentidas como 'belas' são a conformidade lógica das partes individuais de um todo, a harmonia aritmeticamente definível das relações e o ritmo calculável de uma composição, *a exclusão de discordâncias na relação das figuras com o espaço que ocupam* e o relacionamento mutuo das várias partes do próprio espaço. E assim como a perspectiva central é espaço visto a partir de um ponto de vista matemático, e as proporções corretas são apenas equivalentes à organização sistemática das formas individuais numa pintura, também no curso do tempo todos os critérios de qualidade artística são submetidos à minuciosa análise racional, e todas as leis da arte são racionalizadas. (HAUSSER, 2005, pp. 284-285 – *grifos meus*)

*

A racionalização de tal lei, tomada não apenas como norma que expressa estados imutáveis mas como um *valor* no código de representação, torna-se puro anacronismo na Paris do século XIX. Algoritmo da racionalidade monetária e da lógica burguesa contra a qual o artista da vida moderna se posicionava, não poderia jamais ser a estrutura basilar da representação de um espaço histórico, dinâmico, conflituoso, no qual o sujeito que vê é indissociável do objeto que é visto. Este espaço exige gesto célere, preênsil e resoluto. Um pintor como Degas compreenderá o desafio histórico e artístico que se lhe impõe e buscará uma nova configuração espacial, na adoção de um ponto de vista "fotográfico" para sua pintura, que possibilite ao observador uma recepção mais tátil da obra.[6]

> [Degas] recorre sem preconceitos ao auxílio da fotografia, que revela aspectos ou momentos do verdadeiro que escapam à vista; como a fotografia, a pintura deve ver e tornar visíveis coisas que o olho não vê e, principalmente, fornecer uma imagem instantânea onde a vista e a

[6] A formulação do conceito de "recepção tátil", por oposição à "recepção ótica" (ou seja, a mera contemplação) é de Walter Benjamin. Cf. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

> mente ainda não conseguiram separar a coisa que se move do espaço onde se move. (ARGAN, 2004, p. 106)

Encontramos em "O absinto", de 1876, um claro exemplo do olhar fotográfico que põe em xeque a utilização tradicional da perspectiva artificial. Num café popular duas figuras do *bas-fonds* parisiense sentam-se diante de suas bebidas. A mulher (uma prostituta?), alcoolizada e absorta em seus devaneios, e o homem, o boêmio "aprisionado" no canto direito do quadro, comprimido entre a mesa e a parede, são vistos através de uma perspectiva enviesada, que inclui em grande parte da tela os tortuosos ângulos das mesas que permitem que nós, os espectadores da cena que "ocupam" os assentos da mesa representada em primeiríssimo plano, freqüentemos o ambiente como um cliente que possui um ponto de vista privilegiado. Nosso olhar percorre primeiramente "nossa" própria mesa, chega à uma superfície não identificada que nos conecta à outra mesa um pouco mais ao fundo, na qual repousa uma garrafa de bebida alcoólica, elemento que nos vincula às figuras humanas sentadas à mesa seguinte. O espelho atrás do casal torna o ponto de fuga perspéctico incerto e fugidio, impedindo que o olhar do observador se esquive das personagens. Neste caso, a "nova" perspectiva é um elemento central para a recuperação da experiência da vida moderna pois, diferentemente da fórmula renascentista, explicita-se como ponto de vista construído. A utilização de procedimentos oriundos à câmera fotográfica permitem a manipulação da realidade em tal nível que consentem ao artista a possibilidade de penetrar o âmago da realidade descrita para, somente assim, recuperá-la livre de manipulações. Num *continuum* entre pintor e fotógrafo, Degas parece encontrar-se num meio-termo: o pintor tem consciência de que o fragmento retratado – seu "fotograma" – deve ser visualmente recomposto de modo a revelar-nos, no mais alto grau permitido por uma forma de expressão artística não-reprodutível, o inconsciente ótico da cena.[7]

[7] O argumento que proponho tem como base as reflexões de Walter Benjamin sobre as relações entre pintura e fotografia/cinema. Cf. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. op. cit. Paul Valéry, em seu estudo sobre Degas publicado originalmente em 1935, explicita as relações do pintor com a fotografia, porém em chave distinta daquela aqui sugerida: para ele, o meio reprodutível parece ser uma ferramenta que, se devidamente utilizada pela pintura, permite desvendar as estruturas da vida moderna. O pintor deve estabelecer uma relação amistosa com os meios reprodutíveis, guardando, porém, sua devida distância para não macular a obra de arte: "[Degas] foi um dos que primeiro compreendeu o que a fotografia poderia ensinar ao pintor e, ao mesmo tempo, o que o pintor deveria abster-se de tomar emprestado à fotografia. [...] [Degas] pretendia distinguir o que denominava *mise en place*, ou seja, a representação convencional dos objetos, do que denominava "desenho" [*dessin*], a saber, a alteração por que passa esta representação exata, por exemplo, pela utilização da câmera clara [*chambre claire*]. [...] A câmera clara, que entendo ser o melhor meio para

> Na moça, antes mesmo que a doentia palidez do rosto, impressionam certos detalhes miseráveis, quase grotescos: o falso luxo, totalmente profissional, dos laços dos sapatos, dos enfeites do corpete, do chapeuzinho periclitante; no homem, impressiona a vulgaridade corpulenta e sangüínea, a tola presunção. É uma humanidade macilenta e desperdiçada, parada no tempo vazio e no espaço estagnante: fria como o mármore das mesinhas mal lavadas, surrada e desbotada como o veludo dos sofás, opaca como os espelhos embaçados. Apesar do gelo da análise, a sensação visual está lá, intacta: não foi aprofundada, interpretada, elaborada, o significado humano está implícito no dado visual. A impressão visual, portanto, não é um limitar-se a ver, renunciando a compreender; é um novo modo de compreender e permitir compreender muitas coisas antes incompreendidas. (ARGAN, 2004, p. 109)

A tela "Na bolsa de valores" (1879) também apresenta uma configuração fotográfica da cena nos termos acima descritos. Em primeiro plano, a bem vestida e elegante figura de um homem de negócios em frente ao edifício da bolsa de valores de Paris, o banqueiro, especulador e patrono das artes Ernest May, retratado de perfil e quase de corpo inteiro, imóvel, posicionado no centro da pintura. É o elemento da cena que possui maior riqueza de detalhes: a cartola delineada, a pálpebra salientada atrás do *pince-nez*, o nariz angular, os lábios protuberantes, e, não menos importante, a orelha bem definida, salientada por pequenas pinceladas que revelam curvas, ângulos e cores. Ao seu redor, outros especuladores, seus pares: à direita, um pequeno grupo de homens, um dos quais – apenas parcialmente representado na tela – parece oferecer-lhe um papel, que May lê com aparente ar de superioridade, porém de evidente interesse. Outro homem de negócios, como o anterior meramente esboçado, passa rapidamente pela cena: sua figura, apenas sugerida, logo "sai" do campo de visão, deixando apenas seu rastro (como as figuras que, ao se moverem rápido demais, não deixavam, nas antigas fotografias, senão uma "impressão"; suas trajetórias registravam-se como vultos ou borrões). À esquerda, outro homem sussurra algo no ouvido do banqueiro, cuja orelha em destaque ouve atentamente o que lhe é segredado. A mão direita nos ombros de May, a cabeça levemente inclinada para frente, a face oculta sob o negro da cartola – uma das cores dominantes do quadro – indicam a proximidade da (ilícita) relação entre os dois.

---

definir *mise en place*, nos permitiria iniciar o trabalho de qualquer ponto, dispensando-nos de tomarmos uma visão do todo, dos esforços de encontrar relações entre linhas ou superfícies, etc., de não atuarmos sobre a coisa *vista* para somente então transformá-la em coisa *vivida*, ou seja, num ato pessoal." Cf. VALÉRY, P. **Degas Danse Dessin**. Poitiers: Gallimard, 2003, pp. 58, 206-207 (minha tradução).

A narrativa do quadro não deixa dúvidas quanto à natureza das operações financeiras realizadas: em meio às rápidas mudanças que ocorrem na cena, May, com ar altivo, aparentemente *nonchalant*, conspira, faz alianças e considera toda e qualquer *inside information* para especular com avidez. Esta pintura, acredito, explicita a gênese de procedimentos inerentes à fotografia e ao cinema: como expressão artística essencialmente urbana, prevê – e instaura – o "antes" e o "depois" da cena. A eleição do "instante decisivo" (posteriormente tão identificado com a fotografia na figura de Henri Cartier-Bresson[8]) proporciona ao observador do quadro – outro financista da bolsa de valores? outro especulador? certamente um freqüentador (do sexo masculino) deste ambiente – uma síntese do todo no fragmento, primando, como exigiam Diderot e Baudelaire, pela legibilidade da cena e pela concentração de sua significação. Este olhar realista e não-aristocrático impõe-se cada vez mais como uma demanda histórica (exigida inclusive pela própria pintura).

As transações ilegítimas são rapidamente consumadas, mesmo que ainda não oficializadas no interior do edifício da bolsa. Um segundo plano muito próximo, quase comprimido ao primeiro, como se registrado por uma tele-objetiva, encurta a profundidade de campo, sugere montagem e impele o observador a aproximar-se *dessa* cena com *essas* personagens, forçando-o a estabelecer relações entre os indivíduos ali representados[9]. A enunciação do *Zeitgeist*, atomização, ligações momentâneas de interesse, enfim, o "vale-tudo" generalizado, é ratificado pelas únicas possibilidades de fuga que encontra o olhar: a cartola de outro especulador que parece adentrar o edifício ou as diminutas figuras de outros dois homens de negócios do outro lado da pilastra do prédio. Um deles tem seu corpo apenas sugerido, parcialmente representado, aludindo, com o mesmo "corte fotográfico" presente à direita da pintura, à continuação da cena no extra-quadro. Os dois homens, comprimidos entre a pilastra e a borda da tela pela mesma perspectiva que comprimia o casal de "O absinto" (seu *pendant*, ou mais precisamente, seu "negativo fotográfico"), encontram-se tão próximos e íntimos, narizes

[8] Cf. BRESSON, H.-C. *The Decisive Moment*. In **The Mind's Eye – Writings on Photography and Photographers**. Millerton, NY: Aperture, 1999.

[9] O encurtamento da perspectiva e a idéia de montagem não eram procedimentos alheios às produções gráficas e fotográficas de Degas, em monotipias como "A lareira", de 1877-79 ou nas fotografias como "Auto-retrato com 'A mulher que chora', de Bartholomé" (sem data) ou "Mathilde e Jeanne Niaudet, Daniel Halévy e Henriette Taschereau, Ludovic et Élie Halévy", montagem fotográfica sem data que prenuncia as linguagens desenvolvidas pelas vanguardas européias do século XX). Cf. DANIEL, M. [et alii]. **Edgar Degas photographe**. op. cit.

colados e braços nos ombros, que mais parecem formar um casal de furtivos amantes. Como aqueles que circulam clandestinamente no segundo plano de "No café-concerto, a canção do cão" (1875-77), tela que retrata a cantora Thérésa, na posição de cão fiel pedindo comida, executando seu número musical. Em ambas as obras, dinheiro e prostituição encontram-se intimamente relacionados. Em "Na Bolsa...", no entanto, Degas explicita, em outros termos, o que sugere "No café...":

> [...] o espaço é abarrotado de detalhes significantes, muitos deles familiares a essa altura: cartolas e chapéus de puta no primeiro plano, músicos desalinhados, baterias de luzes e folhagens, figurantes inquietas. Mas o cerne da questão é sempre Thérésa: o movimento de seu polegar para trás entre os versos de um refrão, o gesto amplo de chamar a platéia para dentro da canção, o cabelo preso num coque, o rosto de pugilista. Era assim que ela dominava as distrações à sua volta e as tornava parte do número. Ela flutuava sobre as luzes, os perfis e chapéus elegantes, e esculpia um espaço para si própria em oposição a eles. (CLARK, 2004, p. 298)

Ernest May é a versão burguesa da cantora de cabaré barato: as operações financeiras consumadas na bolsa de valores são o seu show. O banqueiro e mecenas organiza a cena, orquestrando-a em seu favor; veta a participação de todos que não servem a seus interesses (inclusive os espectadores do quadro, que jamais escutam os segredos que lhes chegam aos ouvidos), e esculpe, não apenas para si mas para todos à sua volta, um espaço abstrato, ou abstratizante, corolário da abstração do próprio Capital, o verdadeiro astro do evento. Neste espetáculo, se há amor, o único possível é aquele ao dinheiro, aos ganhos ilícitos, à conspiração financeira – o amor à classe. Ou talvez nem mesmo a esta: o cenário do número de May é certamente o da classe, mas também o da fratura de posições ligadas à traição da classe. No quadro de Degas o burguês não tem, assim como a prostituta, qualquer tipo de fidelidade, nem mesmo aos membros de seu próprio grupo, quando se trata de atingir benefícios (ou prazeres) financeiros[10] (pensemos nas caricaturas de Daumier). O ponto de vista privilegiado do

[10] Georg Simmel explicita os paralelos entre dinheiro e prostituição: "Apenas o dinheiro, que não implica qualquer compromisso, e que a princípio está sempre disponível e é muito bem-vindo, é o equivalente apropriado ao intenso e fugaz apetite sexual que é saciado pela prostituição. O dinheiro não é jamais um mediador adequado das relações pessoais, tais como relações genuinamente amorosas, não importa quão abruptamente elas sejam rompidas, que tencionam ser permanentes e baseadas na sinceridade e no compromisso. O dinheiro é quem melhor serve, em termos objetivos e simbólicos, à satisfação venal que rejeita qualquer relação que perdure para além do impulso sexual momentâneo, pois é completamente desvinculada da pessoa e, desde o princípio, descontinua maiores conseqüências. Quem paga com dinheiro se desvincula de qualquer objeto de modo tão definitivo quanto o cliente que paga uma prostituta pela satisfação. Uma vez que na prostituição a relação entre os sexos é especificamente confinada ao ato

observador desnuda as aparências burguesas para o próprio burguês, revelando a face oculta de suas traições. "Na bolsa..." dissolve formalmente a pseudo-concretude da lógica burguesa.

Abstract: This article intends to insert the French painter Edgard Degas in the most progressive tradition of the period, attempting to read his oeuvre under the light of a most recent artistic expression, i.e., photography, considering how the artist impodes the tradicional concept of painting in order to reveal certain aspects of everyday life in Paris, the capital of the XIX century.

Keywords: French painting, Edgard Degas, Criticism, Modernity, Modernism.

Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *Arte moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *História da arte italiana – volume II de Giotto a Leonard***o**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteeth Century*. In **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**. Londres: Volume IX, 1946.

BELLINATI, C. *Poesia e silenzio. Silenzio e musica. Musica e colore. Preludio alla lettura degli affreschi*. In **Padva Felix – Atlante iconografico della Cappella Scrovegni – Giotto 1330-1305**. Treviso: Editiozi Grafiche Vianello SRL / Vianello libri, 1996.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BRESSON, H.-C. *The Mind's Eye – Writings on Photography and Photographer***s**. Millerton, NY: Aperture, 1999.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DANIEL, M. [et alii]. Edgar Degas photographe. Paris: Bibliothèque National de France, 1999.

sexual, ela é reduzida a seu puro conteúdo genérico. Ela consiste no que todo exemplar da espécie é capaz de sentir e fazer. É uma relação na qual as personalidades mais contrastantes são iguais e diferenças individuais são eliminadas. Portanto, a contrapartida econômica deste tipo de relação é o dinheiro, que também, transcendendo todas as distinções individuais, representa o que é comum a todos os valores. Por essa razão experimentamos na sua natureza algo da natureza da prostituição. A indiferença com que se desprende das pessoas, pois não se liga verdadeiramente a nenhuma, a eficácia que tem por ser puro meio, que exclui qualquer vinculo afetivo – tudo impõe essa sua analogia sinistra com a prostituição." Cf. SIMMEL, G. **The Philosophy of Money**. Londres: Routledge and Kegan Paul Ltd., 2003, pp. 376-377 (minha tradução).

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SIMMEL, G. *The Philosophy of Money*. Londres: Routledge and Kegan Paul Ltd., 2003.

VALÉRY, P. *Degas Danse Dessin*. Poitiers: Gallimard, 2003, pp. 58, 206-207.

Artigo recebido em 17/07/2009
Aceito para publicação em 11/11/2009