

2. Degas

Orgulhoso, conservador politicamente, culto e temperamental, Hilaire Germain-Edgard de Gas (1834-1917) dificilmente poderia ser vislumbrado à sua época como o homem que contribuiria tão fortemente para uma reformulação da percepção visual. Sua família paterna, de origem napolitana, era proprietária de uma instituição bancária, enquanto a materna, tradicional família francesa de Nova Orleans, se dedicava ao comércio de algodão. Depois da morte da mãe, quando ele estava com 13 anos, foi criado pelo avô e pelo pai, este um admirador de música e dos pintores italianos do Renascimento, em particular do *quattrocento*. Ambos tiveram influência decisiva na formação de Degas, assim como ter crescido num ambiente rico e culto e com uma posição social que lhe permitia despreocupar-se com as questões materiais que, frequentemente, atormentavam seus pares.

Aos 22 anos iniciou seus estudos no internato do *Lycée Louis-le-Grand*, onde em pouco tempo ficou conhecido como excelente desenhista e fez amigos que o acompanhariam por toda a vida, como os colecionadores Paul Valpinçon e Henri Rouart, com quem descobriu as suas habilidades para o desenho. Ao concluir seus estudos no *Licée*, seguiu o curso de Direito, o qual abandonou no mesmo ano, começando a frequentar o estúdio de Félix Joseph Barrias para se dedicar à pintura. As muitas visitas que fez ao Museu do Louvre com o pai e o conhecimento das coleções de arte dos amigos da família, afora o encorajamento recebido em casa para prosseguir na carreira artística, constituíram fatores determinantes às ambições artísticas de Degas. Suas cópias de obras do Renascentismo - exercidas no ateliê de Barrias e no Museu do Louvre -

evidenciaram seu talento e o encaminharam a Louis Lamothe, pintor de temas históricos e discípulo de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).



Figura 1 - Ingres, La baigneuse, 1814. Óleo sobre tela, 146 x 97 cm, Musée du Louvre.

As obras de Ingres e de Eugène Delacroix (1798-1863) foram importantes na formação de Degas, apesar de ambos aparecerem, notoriamente, em pólos opostos na história da arte. Figura dominante entre os pintores clássicos, Ingres era discípulo de Jacques-Louis David (1748-1825), artista oficial do Governo Revolucionário de 1789, e, como

seu mestre, admirava a arte heróica da antiguidade clássica. Insistia na absoluta precisão do desenho e desprezava o improvisado. Seu gênero preferido eram os retratos, nos quais tratava o personagem como um objeto cuja forma queria descobrir e definir, o que os tornava semelhantes. A forma, para Ingres, estava ligada à realidade, ao que é visto. Não se tratava de uma ideia transcendental, imutável, mas um valor imanente que o artista descobria, mais do que na coisa em si, nas relações entre as coisas. Cultor do traço, com o desenho realizava suas pesquisas por considerá-lo "não ideia genial ou projeto da obra, mas a obra na sua integridade, isto é, linha, *chiaroscuro*, luz, cor", explica Giulio Carlo Argan (1992: p.50).

Ingres não aceita nenhum ideal formal *a priori*: tudo o que se vê, desenha-se, pinta-se, pode alcançar um valor de forma absoluta; e o alcança, justamente, quando o próprio *signal* é a um tempo linha e cor, volume e luz. Em outros termos, Ingres é o primeiro a compreender que a forma não é senão o produto do modo de ver ou experimentar a realidade, próprio do artista; isto é, o primeiro a reduzir o problema da arte ao problema da visão. E isso explica porque, apesar do classicismo da posição assumida, sua pintura foi objeto de vivo interesse para alguns grandes impressionistas como Degas, Renoir e o próprio Cézanne e, depois, para os neo-impressionistas, em especial Seurat, e finalmente para Picasso. (Argan, 1992: 52)

A segurança técnica e a perfeição de Ingres desagradavam a alguns de seus contemporâneos, levando os olhares se voltarem para Delacroix. Rebelde, não aceitava os padrões da Academia, era impaciente demais para conversar sobre gregos e romanos e debater sobre o desenho correto ou a imitação de estátuas clássicas. Ao contrário de Ingres, destituído de intenções políticas e ideológicas, via a arte como pura forma e demonstrava desinteresse pelo objeto, fosse ele clássico ou romântico. Delacroix usa seu talento como luta pelas causas que defendia em quadros onde faz prevalecer sua ideia inovadora que a cor era mais importante do que o desenho, e a imaginação superior ao saber.



Figura 2 - Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830. Óleo sobre tela, 260 x 325 cm, Musée du Louvre.

A tensão entre os dois artistas é, explica Giulio Carlo Argan (1992: p. 52), uma divergência sobre o significado histórico do ideal romântico e a sociedade em que se situa, e não uma oposição entre o clássico e o romântico ou o acadêmico e libertário. "Ingres tem algo de acadêmico e Delacroix algo de retórico; para o primeiro, arte é meditação e escolha; para o segundo, genialidade e paixão". Em ambos, entretanto, é comum a preocupação com a nova sociedade, na qual o artista deixa de ser visto como componente necessário e modelo de comportamento.

Degas recebe de Ingres o conselho para desenhar e dedicar-se às linhas, fossem de memória ou da natureza, orientação que pautou as experiências que faria por toda a vida (Cf. Valéry, 2012, p.59). A linha transformou-se, talvez, na principal identidade do artista que, com apenas

um traço, mostrava tudo o que pretendia. Embora contemporâneo à geração dos impressionistas - ele e Edouard Manet (1832-1883) eram um pouco mais velhos - Degas distingue-se dos demais pelo respeito e interesse apaixonado que nutre pelo desenho clássico. Tendo encontrado poucos obstáculos à sua vocação e livre de preocupações financeiras, seu problema é "conciliar o realismo com o amor pelo desenho clássico", pois em Degas a cultura opõe-se à visão, ele faz por reflexão o que os outros fazem por instinto, assinala Pierre Francastel (1988: p.81).

A admiração pelos grandes mestres, o talento e o olhar arisco, caracterizaram os trabalhos de Degas com uma tensão entre o clássico e o moderno. Outra influência marcante foi Giotto: "Ah, Giotto! Deixa-me ver Paris, e tu, Paris, deixa-me ver Giotto!", escreveu em seu caderno de anotações. Em 1856, viajou para a Itália e durante sua estada nas terras paternas pôde ver de perto as obras do pré-renascentista. O entusiasmo pelos afrescos do mestre, em Assis, é grande, e para sustentar a primeira impressão retida em sua memória, Degas se recusa a desenhá-los. Foi das poucas obras não copiadas por ele. De acordo com Growe (2006: p.10), em 1860 Degas já tinha feito mais de setecentas cópias, principalmente de obras de arte do início da renascença italiana e do classicismo francês: "A atenção de Degas volta-se para o movimento e para os arabescos que lhe saltam aos olhos. Por esta razão, isola figuras individuais dos seus contextos visuais seguindo pontos de vista pessoais, que nada têm a ver com os princípios da história da arte". Com essas figuras soltas de diversas expressões e modelos de corpos, montou um arquivo ao qual recorreu na composições de estudos.



Figura 3 - *Petites filles spartiates provoquant des garçons*, 1860-1862. Óleo sobre tela, 109 x 155 cm, The National Gallery.

De 1855 a 1865, Degas dedica-se à produzir quadros históricos. A obra mais importante desse período é *Petites filles spartiates provoquant des garçons*, para a qual recorreu a um tema da antiguidade greco-romana. Ao contrário do trabalho dos seus inspiradores, Degas deixa em dúvida a atualidade do quadro histórico, situando-o num terreno delicado entre as referências teóricas do gênero e os interesses do artista, que já aí indicava aversão pelo convencional. Para ele, a invenção dos sujeitos e a sua apresentação, de certa forma, eram por si mesmas atos de história. Na preparação de *Petites filles*, pintada entre 1860 e 1862, Degas executou 16 desenhos e dois esboços a óleo. A inspiração pode ter sido uma passagem dos textos ou poemas do filósofo Plutarco relativa aos rituais da antiga Esparta.

O grupo de rapazes sendo desafiado por outro de moças é interpretado, por alguns historiadores, como uma representação das inquietações do artista. A mão estendida da mulher, no centro do quadro,

introduz movimentos irregulares e espaciais que Degas começou a trabalhar em *La famille Bellelli*, como será visto a seguir.

Esta pintura dos jovens espartanos atinge-nos porque é uma aproximação da realidade. Ela permanece, portanto, como uma atualização do quadro histórico através do uso de meios inapropriados. A temática inspirada na Antiguidade e o moderno naturalismo da representação não são conciliáveis. A diferença aparece sob a forma de ruptura do caráter figurativo que a crítica contemporânea registrou com desprezo: em lugar das figuras idealizadas da Antiguidade, esperadas numa pintura histórica, Degas ofereceu a pouco atrativa realidade dos famintos fedelhos suburbanos. (Grove, 2006: p.18)

Petites filles spartiates provoquant des garçons foi um dos quadros que Degas conservou toda a vida no ateliê. Em sua jornada italiana, constatou que o humanismo renascentista havia sucumbido à vida moderna. Era necessário, portanto, conceber tecnicamente uma nova perspectiva capaz de confrontar o espectador com a realidade do indivíduo moderno. A tela é uma tentativa de encontrar a vida moderna no quadro histórico, grande tradição que já estava perdida e não poderia mais ser restabelecida. O interesse pela pintura histórica foi reduzindo à medida em que se desfaziam as estruturas sociais que sustentavam os colecionadores que encomendavam tais trabalhos. Os interesses, agora, eram outros. O conteúdo histórico deixa de ser imposto ao presente porque há uma mudança na percepção. O destaque é a posição de espectador e não mais os heróis e suas façanhas.

Em 1879, Degas apresentou *Petites filles spartiates provoquant des garçons* na Quinta Exposição Universal, mas não foi com ele que debutou no Salon de Paris. A estreia ocorre em 1865, com *Scène de guerre au Moyen Age, dit à tort: Des malheurs de la ville d'Orléans*, a última pintura histórica de Degas que, para seu desapontamento, atraiu poucas atenções,

provavelmente porque a *Olympia*, de Manet, monopolizou a controvérsia dos críticos.



Figura 4 - Scène de guerre au Moyen Age, dit à tort: Des malheurs de la ville d'Orléans, 1865. Óleo sobre papel colocado sobre tela, 81 x 147 cm, Musée d'Orsay.

A tela mostra uma cena de violência contra as mulheres de Nova Orleães durante a Guerra de Secessão em 1862. Apesar do fogo na cidade e da oposição entre soldados e vítimas, inexistente tensão dramática. A força do quadro está nas mulheres em poses extremas. O toque de Degas surge nos nus que fugiam ao estilo obrigatório da época, como faria mais tarde na série das mulheres que saíam da banheira, se lavavam ou se enxugavam. Em *Scène de guerra*, o nu liberta-se das poses e é tão direto que podia incomodar por indiscrição ou impudor.

2.1. Impressões

Para os estudiosos de arte em geral, como Giulio Carlo Argan, E. H. Gombrich e Meyer Schapiro, Degas é um artista sem equivalência, não importa à qual escola ou século se refira. Nem a impopularidade e o gênio

difícil embaçaram a originalidade daquele que ousou se expressar e inovar sem abandonar o clássico. Junto com Manet, releu o passado com um olhar contemporâneo, liberando a pintura do século XIX dos entraves e rotinas impostas pelo academicismo. Ele trilhou um caminho que uniu a tradição ao presente imediato. Sua arte resulta de uma composição cuidadosa, nada do que produz é resultado da pura intuição: reflete sobre os gestos e as atitudes das pessoas, e sobre a aparência das coisas para fazer surgir os seus desenhos livres. Aí reside um dos indícios que dificultam inserir Degas na categoria impressionista. Os temas escolhidos conferiam ao seu trabalho uma modernidade peculiar e, junto à perspectiva oblíqua e cortes abruptos, aspectos inovadores à época, imprimiram um tom revolucionário ao trabalho do artista.

Desenhista com amplo domínio das técnicas, Degas via nos traços o sentimento da forma, ali esboçava os personagens que preencheriam suas telas. Colorista competente e harmonista delicado, rompe com preconceitos, modas e práticas vigentes em um ciclo de arte. Não podendo ser classificado como impressionista, tampouco realista, Degas ainda hoje desafia os que insistem em ver a arte como uma história com períodos rigidamente delineados e não como um movimento vivo que se transforma com os costumes, muda com os hábitos, convive com a evolução do gosto. O ecletismo de Degas dificulta as tentativas de enquadrá-lo em uma única categoria: era um impressionista, mas não um radical, pois tinha algo de clássico. Influenciado e conhecedor dos movimentos estéticos da sua época, manteve-se independente e dedicado às próprias ideias. Ao contrário de seus pares, não se rendeu à natureza e nem à pintura de sensações luminosas obtidas com as variações climáticas. Enquanto os demais pintavam quadros ao ar livre, Degas se voltava para os interiores e para as pessoas. Poucas foram as paisagens que o detiveram. Interessava-se menos pelos efeitos luminosos do que pelo comportamento cotidiano

das pessoas. Importante era o jogo de luz e sombra, o modo como sugeria movimento ou espaço (Gombrich, 2008: p.527).

Frequentador do Guerbois, café parisiense ponto de encontro de artistas, poetas e marginalizados políticos e culturais, foi neste local que, por meio de Édouard Manet, Degas conheceu alguns dos precursores do impressionismo. Mais velho que os demais, Manet era o centro de um dos círculos artísticos do Café e tornou-se o orientador de Degas naquele cenário onde prevaleciam os jovens artistas nos animados debates. As novas relações facilitaram o contato com um mundo de ideias inteiramente diferentes e que estabelecesse relações estreitas com pessoas como Edmond Duranty, jornalista e crítico de arte que anos mais tarde o denominou o inventor do claro-escuro social.

O movimento impressionista, formado em Paris entre 1860 e 1870, rompeu com a linguagem da tradição e apresentou-se ao público 1874 com uma exposição independente no estúdio do fotógrafo Gaspar Félix Tournachon Nadar (1820-1910). Como esperado, as pessoas ficaram indiferentes ao evento que, além de Degas, reuniu 30 artistas entre seus participantes, como Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Alfred Sisley (1839-1899), Claude Monet (1840-1926) e Camille Pissarro (1830-1903), as figuras emergentes do grupo. Depois, aconteceram mais seis exposições (1877, 1878, 1880, 1881, 1882 e 1886), sempre provocando reações escandalizadas.

O grupo não dispunha de programa preciso e nenhum interesse político ou ideológico comum: Degas era conservador; Pissarro, de direita; outros, indiferentes. Entretanto, conforme enumera Giulio Carlo Argan (Cf. 2008, p.76), concordavam em alguns pontos: a aversão pela arte acadêmica; o desinteresse pelo objeto e a preferência pela paisagem e a natureza-morta; a recusa dos hábitos de ateliê relacionados à disposição e

iluminação dos modelos; e o trabalho *en plein-air*, o estudo das sombras coloridas e das relações entre as cores complementares.

Degas compartilhava algumas ideias, porém adotava os seus próprios critérios. O principal era a figura humana em movimento, não a pintura ao ar livre e a paisagem. Além disso, ao contrário dos demais, ocupados exclusivamente com a sensação visual, Degas e Cézanne consideram a pesquisa histórica tão importante quanto a da natureza:

(Cézanne) defende que, para definir a essência da operação pictórica, é preciso reexaminar sua história; mas, como Monet e os outros também aspiram ao mesmo objetivo através da investigação das possibilidades técnicas atuais, os dois processos convergem para um mesmo fim: demonstrar que a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras. (Argan, 2008, p.76)

2.2. Caminhos

Para entender a pluralidade do trabalho de Degas, torna-se indispensável voltar, também, a atenção para o seu modo de vida. É insuficiente dizer que provinha de uma família abastada e que recebeu educação exemplar, informações que pouco contribuiriam para a compreensão do artista. Misógino, preconceituoso, carrancudo, mal humorado e temperamental, assim era Degas (Cf. Valéry, 2012). Desde jovem, era arredio e com dificuldade para se relacionar com as pessoas. Sua personalidade, as opiniões fortes e a fala franca e descuidada lhe renderam algumas inimizades.

A mais célebre polêmica em que se envolveu foi o caso Dreyfuss, escândalo político que dividiu a França por muitos anos. Acusado de vender segredos militares à Alemanha, o capitão Alfred Dreyfuss, oficial da Artilharia do Estado-Maior do Exército, acabou condenado à prisão perpétua em 1894. Recém-saída da guerra contra a Prússia, a França vivia

um período de estabilidade interna e via os militares como heróis, o que contribuiu para que a opinião pública também condenasse o capitão. Depois de quatro anos, porém, algumas personalidades, como Émile Zola, insatisfeitas com o desfecho do caso resolveram denunciar as irregularidades do processo. Em 1906, a inocência de Dreyfuss foi reconhecida e ele posto em liberdade. O que pesa mais nesse caso, é que o militar era um judeu de origem burguesa numa arma onde predominava uma elite aristocrática, e foi, especialmente, o antissemitismo que o condenou. Degas, contrariamente à maioria dos artistas, declarou opinião favorável à prisão de Dreyfuss. A atitude, considerada reacionária por seus pares, o isolou o pintor ainda mais do convívio social.

A cegueira que o limitou nos últimos anos de vida foi detectada em um exame médico de incorporação como voluntário na Guarda Nacional durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), que provocou a queda do regime de Napoleão III, o nascimento de III República e o levante popular da Comuna de Paris. Depois de servir na artilharia sob o comando do amigo Henri Rouart, retira-se para o campo. Degas condenava a repressão brutal do governo ao movimento da Comuna em prol de uma república democrática e social e, em busca de distração para escapar à depressão moral que o momento causava, resolve passar uma temporada na casa de um tio em Nova Orleans.

O resultado da viagem foi *Le bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*, uma pequena tela que mostra 14 homens reunidos no escritório onde o seu tio mantinha um negócio de algodão. É um dos primeiros quadros onde se percebe claramente a influência da fotografia. A composição, proporcionando ao espectador a sensação de uma espiadela pelo buraco da fechadura, mostra os personagens concentrados em suas próprias atividades, todavia é o enquadramento o que mais surpreende. Trata-se do primeiro trabalho de Degas adquirido por um museu.



Figura 5 - Le bureau de coton à la Nouvelle-Orléans, 1873. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm, Musée des beaux-arts de Pau.

O olhar de "incorrigível reacionário", como definiu-se Degas, se revelava, entretanto, capaz de capturar a solidão, a incomunicabilidade e a neurose dos protagonistas da modernidade. Muitas telas representam tal sensibilidade, entretanto, destaca *L'intérieur*, que insinua uma violência, como uma das mais dramáticas criadas pelo pintor. Intitulada inicialmente *Le viol*, apenas em 1905, ao ser exibida pela primeira vez, foi renomeada como *L'intérieur*. Muitos críticos tentaram descobrir o que teria inspirado Degas, buscando, inclusive, referências literárias na obras de Émile Zola e Edmond Duranty. O pintor, entretanto, nunca admitiu alguma influência direta e se referia ao quadro como uma pintura de gênero, um estudo dos efeitos da luz noturna. A apresentação da cena íntima em espaço reduzido, dá uma sensação de asfixia incomum. Nem mesmo a riqueza de detalhes reduz o mistério do cômodo, iluminado por uma luz tênue e apresentado diagonalmente, assim como a cama, o tapete e até o olhar da figura

masculina. A tela é dividida em duas zonas: posicionada no lado claro, a mulher parece chorar, enquanto o homem, no lado sombrio, a olha friamente. Degas produziu numerosos estudos preparatórios para criar tal ambiente de mistério e sedução, e deixa sem resposta o que pode ter acontecido entre os dois protagonistas.



Figura 6 - L'intérieur (Le viol), 1868-1869. Óleo sobre tela, 81.3 x 114.3 cm, Philadelphia Museum of Art.

Por mais que pareçam alegres, as obras de Degas se revelam, afinal, sempre sérias. O traço nunca o satisfaz e, para elaborar o resultado final, o artista multiplica rascunhos, estudos e cópias. Várias vezes, retoma esse material e renova suas experiências: mistura o pastel ao carvão, adiciona cores, ensaia novas combinações, ousa. Assim também ocorre com os temas escolhidos. No decorrer da vida, Degas preencheu 38 cadernos com rascunhos sobre os mais diversos assuntos: a aparência de uma pessoa, a lembrança de uma obra de arte que admirava, a interpretação visual de uma cena lida ou simplesmente experimentando uma nova ideia. A

variedade de temas do dia a dia parisiense - cafés, balés e bordeis - comprovam o notável poder de observação de Degas. Os diversos e numerosos apetites artísticos influenciaram a obra daquele que "nada desconhecia, aproveitava e, portanto, sofria com tudo".

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 amadores nem para o crítico. Para os artistas são tormentos da consciência renovados a cada observação que ele faz sobre o que acabou de realizar. (Valéry, 2012: p.43)

Degas passou pelo óleo, pastéis, monotipos, fotografias e esculturas e, de todos os seus contemporâneos, foi o que se associou mais frequentemente à fotografia, principalmente a partir de 1879, quando mergulhou no seu acervo para a elaboração de novas obras. Os quadros de animais em movimento, por exemplo, tiveram como base os estudos fotográficos de Eadweard Muybridge (1830-1904).

Antes da fotografia, por volta de 1874, começou a realizar monotipos que serviram de base para a elaboração de suas telas. Degas executou mais de 300 monotipos, a grande maioria entre 1878 e 1885. Afeito ao acaso, o processo lhe encantou porque era rápido e produzia resultados inesperados. A monotipia é uma técnica de impressão que permite revelar várias tiragens de uma mesma imagem, ao contrário dos demais métodos de reprodução da época. Trata-se de um processo híbrido entre desenho, pintura e gravura originado no século XVII com Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670). As provas são obtidas a partir de desenhos feitos com tinta de tipografia em placas de vidro ou metal. Como não há gravação de traços, não se reconstitui o desenho depois que o papel da tiragem

absorve toda a tinta e as cópias, embora viáveis, tornam-se cada vez mais tênues.



Figura 7 - Femmes à la terrasse d'un café le soir, 1877. Pastel sobre monotipo, 41 x 60 cm. Musée D'Orsay.

Há dois métodos de gravação: no fundo preto, as tintas untam a placa e, em seguida, são retiradas com o dedo ou um pedaço de pano (aí se define o realce de luz e dos cinzas da imagem); o método do fundo claro consiste, simplesmente, em usar o pincel para desenhar em uma placa virgem. Adepto da primeira técnica, a partir do monotipo original Degas fazia uma segunda tiragem na qual trabalhava com pastel ou guache. Cativado pelas possibilidades abertas pelo procedimento, boa parte da sua produção foi elaborada a partir dos monotipos que preparava. Degas multiplicava os desenhos obstinadamente para preparar suas telas:

Essa técnica lhe permitia impor a si mesmo um contato preliminar com uma superfície coberta de massas toscas e pouco precisas. Ele precisava pintar sobre uma superfície invadida de antemão pela oposição entre preto e branco, antes mesmo de aproximar o giz no papel. A imagem esfacelada da realidade proporcionada pelo

monotipo que utilizava como ponto de partida não deixa de lembrar o efeito do calótipo. Além disso, com este procedimento, Degas havia tornado mecânica a criação da imagem, a prova obtida passara por um processo independente do seu controle direto, de forma que, à semelhança de uma imagem fotográfica, ela lhe devolvia uma estranha opacidade - uma imagem que se reproduzira a si mesma, deixando-lhe a tarefa de decifrá-la. (Krauss, 1990: p.73)

Ao aplicar os traçados coloridos de pastel, Degas decifrava as imagens. A tinta litográfica usada para o monotipo era gordurosa, logo os traços não se misturavam, formando gotas da cor do giz. Daí resultava, conforme descreve Rosalind Krauss (1990, p.73) "uma fissão interna da imagem em dois níveis: de um lado uma estrutura residual de massas pretas e brancas que conservava sua própria coerência e, de outro, notações de cor elevando-se como uma neblina de gotículas em cima das formas monocromáticas". A crítica, que classifica Degas como impressionista, defende que enquanto o monotipo não ofereceu uma forma de integrar a mensagem da fotografia, o artista não alcançou o impressionismo e se mantinha um talentoso pintor naturalista. *Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*, de 1873, constitui exemplo deste momento pois "a textura não se desprende do resultado das massas subjacentes e a representação do espaço poderia ter sido obra de Euclides", esclarece Krauss, para quem somente após a experiência com os monotypes Degas passou a impor regularmente uma separação entre as massas dos corpos e as partículas que servem à reprodução visual de sua textura.

Técnica mista, o monotipo proporciona ampla gama de possibilidades de experimentação. Tal liberdade gráfica acabou bem aproveitada por Degas, que empregava todos os processos para alcançar uma escala completa de gradações de tons e conseguir efeitos. Um simples borrão feito com um pano pode substituir um rosto; manchas de luz feitas com pincéis ou mesmo a ponta dos dedos podem realçar as costas da

banhista. Submetia-se ao acaso, porém mantinha o controle do processo através de intervenções. Os últimos monotipos de Degas, datados dos anos 1890, mostram uma série de paisagens e não sofrem a mesma interferência que os anteriores. Sem profundidade, o que se vê é o resultado direto da placa no papel.

Escultura

Junto a Auguste Rodin (1840-1917), Degas contribuiu significativamente para a evolução da escultura moderna,. Antecipando e estimulando a conversa entre as duas linguagens plásticas, chegou a influenciar sucessores como Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse (1869-1954). "Em seu modo clássico, a figura fez a última aparição significativa nas obras de Rodin e Degas; e, nestas, aquela forma amigável parece ameaçada pela dissolução, como se submissa a uma lei de entropia", opina Leo Steinberg (2008, p.297). Degas moldava, principalmente, com cera, porém mexia também com argila e gesso e, frequentemente, misturava materiais estranhos a seus procedimentos. Como apoio às pequenas peças, construía armações simples e improvisava prolongamentos. Muitas modelagens foram relegadas ao abandono e pouco se sabe sobre as circunstâncias em que foram criadas, as datas e o lugar que ocupam no processo criativo do artista.

Degas guardava as esculturas em seu estúdio, amontoadas sobre mesas e estantes, só poucos amigos podiam observá-las, à exceção de *La petite danseuse de quatorze ans*. Feita a partir de uma série de desenhos e concebida originalmente em cera, foi apresentada ao público na Sexta Exposição Impressionista, em 1881, e retrata Marie van Goethen, jovem dançarina belga. A cera foi tingida para se parecer com pele humana e uma peruca de cabelo real com uma fita de enfeite adicionada à menina. Vestida



Figura 8 - Le petite danseuse, 1879-1881. Bronze parcialmente pintado, saia de tulle, laço de cetim, suporte de madeira, 99,1 cm de altura, Musée d'Orsay.

com corpete, tutu de gaze e sapatos de cetim, a figura mostrou um realismo que dividiu o público e a crítica: enquanto uns a viam como modelo de fealdade, outros enxergavam nela uma revolução estética.

Os traços pouco delicados e a forma nada usual como foi exposta levou muitos críticos a lhe chamarem de "pequena macaca". A caixa de vidro, assemelhada a uma jaula, evoca a forma como os animais são exibidos. Uma vez que as pequenas bailarinas eram consideradas pouco mais do que animais disponíveis aos desejos dos *abonnés*, a escultura seria, então, a representação do corpo "degenerado" de uma prostituta, denominação dada à época para a prostituição e outros "deslizes" comportamentais.



Figura 9 - Grande arabesque, troisième temps, première étude, 1892-1896. Bronze, 44 cm de altura, Musée d'Orsay.

Tanto quanto na pintura, Degas desprezou as regras acadêmicas e criou "instantâneos" em forma de escultura. Começou o trabalho com estudos sobre cavalos para analisar o movimento dos animais, logo estendendo-os às figuras de bailarinas e banhistas. *Grand arabesque* mostra uma posição clássica do balé em que Degas traduz a tensão entre queda e alongamento. Suas bailarinas se lançam no espaço e ensaiam contorções extravagantes, em equilíbrios precários, sobre armações improvisadas de madeira. O verdadeiro tema das esculturas de Degas é o movimento, fugidio ou ininterrupto. Já ocorria assim em suas pinturas, nas quais usava uma visão entrecortada que sugere o andamento do ato; nas esculturas, a instabilidade das criações sustenta esse potencial.

Em *Outros critérios*, Leo Steinberg relata o que sentiu ao ter a oportunidade de ver os originais em cera de meninas e cavalos feitos por Degas:

Comparada a essas pequenas ceras, toda a estatutária nua que vi parece quase exoesquelética, o tegumento da anatomia externa, enrijecido e condimentado pelo tempo, escondendo o que é corpo por baixo de uma armadura de composição obsoleta. As estátuas de Degas vibravam com o tremor de um nervo exposto, tão cautelosas estavam em se por à prova, tão recentemente se tinham desligado do ruminar de seu autor para assumir carne própria. Sua materialidade parecia provisória e tentativa; sua superfície, vulnerável e intocável, como o corpo de um pássaro ou a cabeça de uma criança contidos no côncavo da mão. Em Degas, como em Rodin, a forma humana como sistema estável parece destinada para além da esperança de duração. (2008, p. 298)

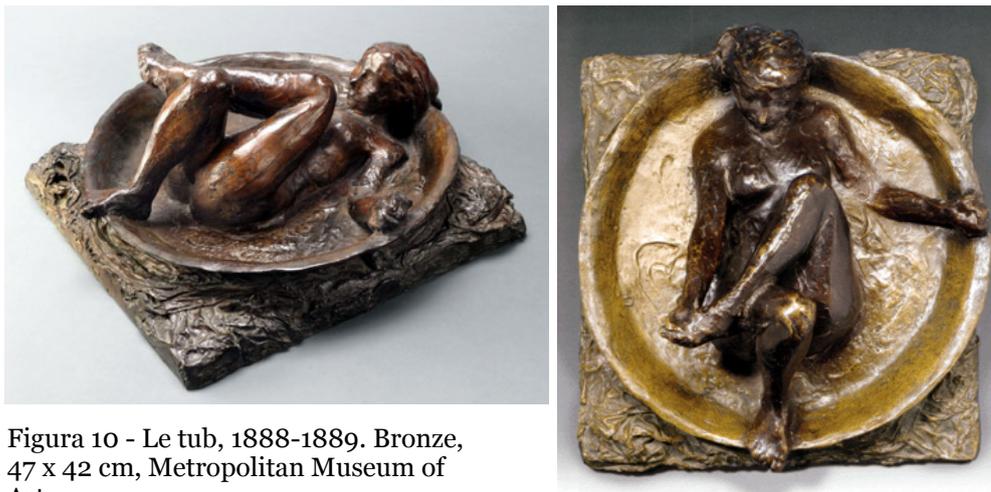


Figura 10 - *Le tub*, 1888-1889. Bronze, 47 x 42 cm, Metropolitan Museum of Art.

Entre 1888 e 1889, Degas modelou uma de suas maiores esculturas, uma mulher deitada numa banheira. Aparentemente, nada demais, porém Degas aí desconstrói a tradição na qual a figura é vista em três dimensões: em *Le tub*, o espectador é forçado a olhar de cima para entender a figura de bronze.

Muito pouco se sabe sobre o processo escultórico de Degas. É unanimidade, no entanto, que ele enxergava a escultura como um auxílio

para os problemas de forma e movimento difíceis de solucionar na bidimensionalidade da pintura. Produzia para subsidiar suas composições e, também, para substituir os modelos vivos com quem tinha sempre muitos atritos. Nunca teve intenção de vender as esculturas, e sim alcançar precisão e expressividade na representação dos movimentos que pintava. Tratava-se, ainda, do recurso encontrado para lidar com os problemas de visão que o impediam de pintar.

Após a morte do artista, foram encontradas cerca de 150 esculturas em seu ateliê, apenas metade em condições de reparo. As ceras viriam a ser resgatadas, restauradas e preparadas para a fundição em bronze, preservando a maior parte dos originais. É possível que o trabalho escultórico seja o ponto culminante da exploração artística de Degas, pois atribuía o mesmo valor à escultura e ao desenho, ponto central de todos os caminhos percorridos e à qual manteve-se fiel desde o conselho recebido por Ingres.