

DEGAS E A VISÃO DO COTIDIANO

Carlos Alberto Iannone

"Degas s'est toujours senti seul, et l'a été dans tous les modes de la solitude. Seul par le caractère; seul para la distinction et par la particularité de sa nature; seul par la probité; seul par l'orgueil de sa rigueur, par l'inflexibilité de ses principes et des ses jugements; seul par son art, c' est-à-dire, par ce qu'il exigeait de soi."

Paul Valéri

O século XIX pode ser considerado, do ponto de vista cultural, político e social, como um século de revoluções. Restringindo-nos ao aspecto cultural ou, mais precisamente, ao artístico deparamos com o nascimento, o desenvolvimento e o desaparecimento de quatro fundamentais movimentos: o neo-clássico, o romântico, o realista e o impressionista.

Sheldon Cheney, em sua *História da Arte* afirma serem êsses movimentos fases de um fenômeno mais amplo a que chamou "a marcha do realismo" ou "o amadurecimento do realismo". O próprio crítico nos explica de que maneira se estendeu êsse realismo:

"Realismo sob quatro máscaras, mas sempre sôbre o contrôle essencial da representação. Com os clássicos a máscara grega é usada, mas por baixo dela se acha a verossimilhança. Com os românticos a máscara passa a ser a da emotividade, do teatralismo e da técnica livre, mas sem nunca perder de vista a natureza, tanto a local, observada com paixão, como a exótica. Quando Corbet ascende com seu grupo, verifica-se uma montade declara de tirar a máscara. Durante algum tempo êles mesmos se intitulam realistas. Mas percebe-se que algo nobre e desejável se perde com êsses materialistas. E surgem os impressionistas que recolocam a máscara: a da atmosfera. Por detrás dela dedicam seus esforços à apreensão do momento real, do instantâneo, em paisagens pintadas, em obediência às últimas descobertas da óptica.

Em resumo, pode-se dizer que por baixo das quatro máscaras aparece o mesmo respeito às coisas superficialmente observadas e hábilmente transcritas.”¹

George Plekhanov, esteta russo, por sua vez, afirma que o impressionismo — movimento artístico que nos interessa — possuiu um realismo superficial, periférico. Baseia-se o crítico no comportamento dos seguidores da escola impressionista. Para Plekhanov, êsses pintores desprezavam o conteúdo ideológico da obra de arte, preocupando-se tão somente com a luz, personagem principal do quadro. Os artistas, por conseguinte, limitavam-se às sensações causadas pelo reflexo da luz, não a um sentimento ou a uma idéia. Portanto, os impressionistas apresentavam um realismo superficial, “que não ia além da periferia dos fenômenos”.²

Parece-nos, contudo, que a afirmação de Plekhanov não pode ser aplicada, ao menos em sua totalidade, a Degas. A obra urbana do pintor francês retrata as cenas do cotidiano, num realismo profundo. Observador engenhoso da sociedade do seu tempo, deixou-nos Degas imagens penetrantes de mulheres, em sua maioria bailarinas e cantoras, no curso de sua atividade cotidiana, arrancando expressões e atitudes de seus corpos fatigados.

Passemos ao estudo da personalidade, das características e do desenvolvimento artístico de Degas. Torna-se necessário, para tal, examinarmos o meio em que viveu, desde sua juventude até sua maturidade, como homem e como artista.

Edgar de Gas nasceu em Paris, em 1834. Desde os tempos de escola demonstrou interêsse pelo desenho. Além disso, encontrou, em casa, ambiente favorável, possibilitando-lhe acesso ao meio artístico da época. Seu pai, admirador e amador de arte, principalmente música italiana e pintura, levava-o com freqüência ao museu para apreciar as obras dos grandes mestres. Ainda mais, seu pai promovia constantemente reuniões em que eram convidados pintores, colecionadores e gravadores, amigos da família. Não foi difícil, portanto, conseguir permissão de seu pai para instalar, em parte de seu apartamento, um atelier de pintura. Aluno de Barrias, em 1853, tornou-se assíduo freqüentador do Louvre e da Biblioteca Imperial, onde efetuou cópias dos mestres antigos. No ano seguin-

(1) Vol. XIV, pp. 141-192.

(2) *A Arte e a Vida Social*, pp. 58-59.

te, após abandonar o curso de Direito, resolve consagrar-se definitivamente à pintura e, seguindo os conselhos de um amigo da família, Valpiçon, torna-se aluno de Luís Lamothe, discípulo de Ingres, aprendendo a desenhar puramente, a construir, a pintar. Seguidor, por via indireta, dos ensinamentos de Ingres, parece, no entanto, que, apenas em duas ocasiões, encontrou-se com êle: a primeira em companhia de Valpiçon, a segunda em uma exposição. Nesta fase de iniciação artística, Degas efetua quase que exclusivamente auto-retratos. Destacam-se *Degas de colete escuro*, *Degas na paleta*, o *Retrato de Germain Musson*, seu avô materno, e um estudo de cabeça, *René de Gas*.

Ainda em 1854 viaja à Itália, permanecendo algum tempo em Nápoles. Dessa viagem deixou impressões que atestam a sensibilidade do pintor e poeta diante das côres da natureza:

“En quittant Civita Vecchia la mer est bleu, plus tard, il est midi, elle est vert-pomme avec quelques touches d’indigo à l’horizon... au loin, à l’horizon, une bande de petites barques à voile latine semble une muée de muettes ou de goélands par le ton et la forme... la mer un peu agitée était d’un gris verdâtre, l’écume des vagues argentée, la mer fuâait dans une vapeur, le ciel était gris.”³

Em 1855 planeja nova viagem à Itália, mas seu ingresso na Escola de Belas Artes o impossibilitou de efetuá-la. Abandonando o curso iniciado, viaja então para a Itália e, em Nápoles, faz o conhecido estudo de cabeça de criança, *Júlia Bolleli*.

Entre os anos de 1857 e 1858 efetua vários estudos em Florença, cidade onde residiam seus tios. Em Roma encontra-se com antigos companheiros, entre os quais Bonnat, o músico Bizet, e Debois. Executa, nessa ocasião vários trabalhos: *Sr. e Sra. Ducros*, *Gabriela e Ângela Beauregard*, *Sra. Millaudon*, *Degas com o chapéu mole*. Desta fase são também as telas *Velha Italiana* e *Mendicante Romana* que se constituem nos dois mais velhos temas tratados a óleo por Degas.

Em 1858, em Florença, após numerosos estudos, pinta o de intimidade, não em pose. As personagens, com suas vestes familiares, notadamente as duas meninas, primam pela naturalidade. A Sra. Belleli, à esquerda, apoiando uma das mãos maternalmente nos ombros da filha maior e a outra numa mesa, tem os olhos voltados para longe, num expressão de quem

(3) *Degas et Son Oeuvre*, P. A. Lemoisne, p. 22.

vai reiniciar a conversa interrompida. Sua filha maior, de famoso *Retrato de Família*, tendo como personagens sua tia, seu tio e as duas filhas do casal. Degas toma, pela primeira vez, um grupo de pessoas nas suas atitudes comuns, em cena frente, olha com admiração para o pintor, num ensaio de pose convencional. O Sr. Belleli, à direita, enterrado numa poltrona, de costas, volta-se para a esquerda. Nessa atitude o Sr. Belleli, que é a personagem que deveria ocupar lugar de maior destaque, na família burguesa tradicional, ocupa lugar secundário. Além disso, Degas retratou apenas pequena parte de seu perfil. Nestes aspectos, notamos o anticonvencionalismo do enquadramento pôsto em prática pelo pintor. A filha menor demonstra grande desenvoltura. Ocupando o centro do quadro, está sentada negligentemente numa cadeira. Dirige o olhar para o pai, tem as mãos voltadas para trás, com os punhos na cintura, uma perna balançante, um pé atravessado na barra de sua cadeira. Ela solicita, pela sua posição e atitude, a atenção maior do observador. Do ponto de vista da composição, notamos a desfocalização do quadro em um detalhe significativo: a retratação da família em detrimento de outros elementos que compõem a totalidade do aposento. Limita, desta forma, Degas a cena àquilo que é de seu interesse, tracionando certos elementos da composição, notadamente o cão, a poltrona e o espelho, num desprezo ao não essencial. De influência japonesa, essa desfocalização tornar-se-á comum nos quadros de Degas, notadamente nas bailarinas, demonstrando o seu desdém pelo enquadramento total da cena. Quanto à técnica, empregou Degas a verdadeira luz de ambiente, um pouco cinzenta, vinda horizontalmente de uma janela e refletindo no espelho sobre a chaminé, à direita. O *Retrato de Família* pode ser considerado como marco inovador da pintura do século XIX devido ao seu assunto, à sua composição e à sua técnica.

A partir de 1860, começa os estudos de jôqueis e cavalos em ação, nos prados. Inicia esta nova fase com *Corrida de cavalheiros*, *A Partida*, *Jôquei ferido*, que ainda não revelam Degas em busca do movimento e da instantaneidade que mais tarde iria encontrar, no mesmo tema.

As telas em que pretendeu tratar de assuntos históricos pertencem também a êste período. As *Jovens espartanas incitando jovens à luta*, *Semíramis construindo uma cidade*, *Alexandre e Bucéfalo*, *Cena de guerra na Idade-Média*, *As desgraças da cidade de Orleães* são obras históricas em que se nota

a “incompatibilidade dos temas clássicos com o tratamento rigorosamente realista de corpos e atitudes.”⁴

Degas liga-se, na década de 60, ao crítico de arte Durrant, que defendia a posição de que o artista devia representar o mundo exterior que o cerca. Os quadros históricos, desvinculados de sua época, são abandonados por Degas.

Por volta de 1865 e 1866, Degas conhece Manet e o grupo dos impressionistas e começa a freqüentar o café Guerbois, local onde se reuniam, semanalmente, pintores e críticos para, ao longo das discussões, estabelecerem os princípios da nova escola. Renoir, Pissaro, Manet, Sisley, entre os pintores, e Durrant, Zola e Burty, entre os críticos, os participantes mais freqüentes. Embora não se julgasse impressionista, afirmando-se independente, Degas encontrava nesse pequeno círculo um excelente estímulo. Apesar de sua formação tradicional e de seu temperamento que o aproximava de Ingres, “converteu-se muito rapidamente aos tons claros e vivos, à justaposição das pinceladas, à mistura ótica”⁵, mas, raramente, pintava ao ar livre. Ligando-se, portanto, ao movimento impressionista, não somente através da amizade com os demais participantes da escola, como também através da conversão às inovações do novo movimento, participa de quase tôdas as exposições do grupo.⁶

No periodo compreendido entre os anos de 1865 e 1870 pintou Degas vários retratos, estudando, analisando os traços dos seus modelos. Datam desta fase *Duas irmãs, Sra. Gaujelin, Manet, Pequenas jovens ao piano, Sra. Camus ao piano, Mulher com crisântemos, Teresa Morbilli, entre outros*. A técnica do pastel, até então usada por Degas em seus esboços e em algumas paisagens, passa a ser a preferida na retratação das pessoas. No retrato de seu pai com o guitarrista Pagans, notamos algumas das características do *Retrato de família*, pois a figura de seu pai está com o olhar perdido e o rosto fechado ao exterior.

(4) Degas, R. Huyghe, s.i.p.

(5) *O Impressionismo*, M. Serullaz, p. 88.

(6) Realizaram-se 8 exposições: 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886. Degas participa da primeira com 10 obras, entre pinturas, pastéis e desenhos (*O carro de corrida, Uma passadeira*); da segunda com 24 obras, dentre as quais *O Entreposto de algodão em Nova Orleães*, um *Retrato de mulher* e a tela *Sala de dança*; da terceira e da quarta com 24 obras; da quinta com 12; da sexta com apenas 7 obra, sendo 5 retratos; da oitavo com 15 obras, em sua grande maioria, estudos de nus em pastel; não participou Degas da sétima exposição do grupo.

Através da amizade com o músico Dihau que, juntamente com seu irmão, habitava o bairro dos artistas, começa Degas a frequentar a Ópera. Entra em contacto com os músicos e cantores, intérpretes das obras primas que apreciava, e executa deles vários retratos, esboços, estudos: *Gouffé e seu contrabaixo*, *Dihau e seu fagote*, *Altès e sua flauta*, *Goût inclinada sobre seu violão*. Estudando os componentes de uma orquestra, analisando a expressão de cada um, o jôgo de luz sobre seus traços, as curvas de suas cabeças e de seus instrumentos, prepara-se Degas para a tela *Orquestra da Ópera*, que pinta de 1868 a 1869. Ao mesmo tempo em que descobre os músicos, na sua profissão, dirige o seu olhar às bailarinas. Executa então o retrato da *Senhorita Fiocre dançando o bailado da fonte*.

No período compreendido entre 65 e 70, predomina, portanto, o tema dos retratos. Entretanto, alguns estudos de cavaleiros e cavalos datam desta fase de sua vida. *Diante das tribunas* é um exemplo. É uma tela atrativa, pelo efeito dos contrastes das côres das blusas dos jóqueis, com verde da paisagem, o azul-violeta do céu, e o amarelo-rosa da pista. Já se percebe neste quadro a composição diagonal que Degas jamais abandonará.

Em julho de 1870 eclode a guerra entre a França e a Prússia. Degas alista-se, como voluntário, na infantaria da Guarda Nacional, mas é rejeitado devido a uma deficiência na vista. Encaminhado à artilharia, encontra-se com seu antigo discípulo do liceu, Henri Rouart, agora comandante de bateria. Renasce dêsse reencontro casual uma amizade sólida que perdurou até o fim da vida. Dessa época é o retrato de *Henri Rouart* e do *General Mollinet*.

A partir de 1872 notamos, na obra de Degas, uma ruptura progressiva acentuada com tôdas as fórmulas acadêmicas. Intensifica-se o interêsse pelo tema das bailarinas e, pela primeira vez, introduz, como figuras principais, dançarinas em ação ou em repouso. *Exame de dança* e *O Foyer da dança na Ópera da Rua Pelletier* assinalam o início do nôvo tema. Ao lado, porém, da inovação temática, neste último quadro

“a sugestão do espaço e a profundidade são obtidos pelos meios tradicionais. A porta e a vidraça prolongam a perspectiva como em certas telas holandesas, enquanto que a cadeira e a dançarina da esquerda retêm a atenção para o primeiro plano.”⁷

(7) Degas. *Étude Biographique et Critique*, G.A.E. de Traz.

Com o término da guerra, efetua uma viagem à América do Norte, permanecendo algum tempo em Nova Orleães, em visita a parentes. Pinta, então, numerosos quadros de amigos e familiares, destacando-se *Desidée Musson, Sr. Bell* e, principalmente, o retrato de *Estela Musson*, conhecido também como *A mulher com o vaso* que é, pela originalidade, o mais representativo. Apresenta Degas, em primeiro plano, um vaso de porcelana com flôres de várias matizes, sôbre uma mesa. Do lado oposto, o modêlo, Estela Musson, a meio corpo.

O melhor resultado pictórico dessa viagem à capital da Luisiana é, contudo, o quadro *Entreposto de algodão em Nova-Orleães*, pela novidade do tema. Degas retrata uma cena da vida contemporânea, o comércio de algodão, de uma maneira realista e, segundo Lionello Venturi, “messa di moda da Manet e dagli altri suoi amici realisti e futuri impressionisti.”⁸ O quadro apresenta, em primeiro plano, uma personagem sentada de frente ao observador, examinando a qualidade do algodão contido numa caixa sôbre uma cadeira, à sua direita. No centro da sala há uma mesa, sôbre a qual está o algodão. Em tôrno dela, dispersamente colocadas, várias pessoas são apresentadas em suas atitudes de trabalho. À esquerda, em plano secundário, outra personagem. Voltada para o interior da sala, apoiada displiscentemente no parapeito de uma janela, examina o grupo de funcionários e compradores postados próximos ao algodão. Chama a atenção do observador, dentre as demais figuras que compõem o quadro, uma que está sentada, em segundo plano, lendo um jornal. Percebe-se que Degas, ao retratar essa personagem, pretendeu conservar a naturalidade da vida, através de uma pintura objetiva, impassível e precisa. Quanto à côr, chama-nos a atenção, à primeira vista, o contraste estabelecido entre o prêto das roupas e o branco do algodão. Aquêlo resalta a figura, tornando a forma precisa, êste, tratado de uma maneira moderna, forma uma mancha luminosa de brancura nívea que muito se aproxima do tratamento dado pelos impressionistas em suas telas.

Em 1873, retorna à Paris e volta a manter contactos com seus antigos amigos. Com a elaboração de *O Pedicure, Despeito, Melancolia, Interior* e *Praça da Concórdia* inicia uma nova fase de pintura, culminando com suas telas de séries — corridas, passadeiras e lavadeiras, modistas, dançarinas e mulheres no toucador — em que analisa as atitudes do corpo humano em ação, a síntese dos gestos.

(8) *Da Manet a Lautrec*, L. Venturi, pp. 33-47.

Essas séries são as que passaremos a examinar isoladamente, embora Degas as tenha elaborado simultaneamente a partir de 1873, até alguns anos antes de sua morte, em setembro de 1917. Antes, porém, não podemos deixar de nos referir a alguns quadros de interiores e a outros de cenas ao ar livre. Observador das cenas da vida moderna, Degas não poderia deixar de se interessar pelos artistas dos café-concêrto e pela população flutuante dos ambientes noturnos de Paris. Entre 1875 e 1878 compõe *O Absinto*, *Cantora de café-concêrto*, *Mulheres diante de um café, à tarde*, *A Canção do cachorro* e o *Café-concêrto: Aux Ambassadeurs*. Em *O Absinto* retrata seu amigo Desloutin e a atriz Ellen Andrée, sentados em um bar, tendo em primeiro plano os retângulos de mármore das mesas. Na segunda tela, o modelo está impregnado pela luminosidade rósea do ambiente. O quadro é violentamente iluminado, notando-se o contraste entre o negro, que enfeita o traje da cantora, e o tom rosa luminosa do ambiente. Em *Mulheres diante de um café, à tarde* Degas passa do interior do café-concêrto ao terraço e retrata o espetáculo chocante das mulheres que vivem à margem da sociedade. A inovação impressionista, no que diz respeito ao tratamento das côres e no desprezo da forma, é observável em todo o segundo plano de *A Canção do cachorro*. O verde das árvores e o branco dos globos das luzes, bem como a platéia ao lado da cantora, mostram perfeitamente o impressionismo da tela. Por fim, no *Café-concêrto Aux Ambassadeurs*, Degas demonstra a influência recetos elementos pela borda da tela. Por fim, no *Café-concêrto* bida das estampas japonesas, principalmente, na secção de certos elementos pela borda da tela (a vegetação) e na apresentação de personagens viradas de costas para o observador. O quadro apresenta dois planos nítidos. O primeiro, formado pelo público e pelos músicos, vistos pelos ombros, entre uma confusão de chapéus, permanece na sombra, para conduzir a atenção do observador ao segundo plano, vivamente iluminado. Este é representado pelo palco e pela paisagem de fundo. No palco está a cantora, tendo ao seu lado direito, um pouco para trás, um grupo de atrizes, aguardando a sua vez na cena. A figura principal, lançando seu gesto e sua voz ao público, sobressai-se pela côr vermelha de seu vestido e pela posição que ocupa no quadro, entre as côres sombrias do primeiro plano e o azul, o amarelo e o branco violentamente clareados, do fundo da tela. Degas captou, com exato realismo, o instante preciso da cena.

Degas não gostava de pintar ao ar livre. Entretanto, deixou-nos algumas cenas de praias. *Banhos de mar, Mulheres penteando-se, Criadas à beira-mar, Pequenas camponesas lavando-se no mar ao entardecer, Jovem penteada por sua criada* são seus melhores exemplos. Em *Mulheres penteando-se* estuda Degas uma única figura, uma mulher, vista sob três ângulos. Parece-nos que Degas teve como objetivo, nessa pintura sobre pastel, analisar um detalhe essencial para êle, a cabeleira feminina. A mesma simplicidade e atitudes das mulheres em seu toucador são aqui encontradas. A luz crua dá o efeito de pintura ao ar livre.

A partir de 1873 efetua Degas um grande número de quadros que podemos agrupar em séries temáticas, conforme ficou dito anteriormente.

O tema das corridas de cavalos surge em 1862 com a *Corrida de cavalheiros*, mas somente a partir da sua ida para Nova-Orleães, um ano depois, é que começa a desenvolver essas cenas com mais freqüência. Conclui *O Carro de corridas*, em 1873, apresentando uma luminosidade nova: o cinza-azulado do céu ocupa mais da metade da tela. A partir de então elabora grande número de quadros dentro da mesma temática: *Cavalos de corridas em Longchamp, Jôquei de cavalo a galope, Nas corridas: jôqueis amadores junto a um carro, Antes da corrida, Esbôço de quatro jôqueis, e O Treinamento*, êste último em 1894. Nessas pinturas, o interêsse de Degas prendia-se, em primeiro lugar, ao cavalo, mais especificamente, aos movimentos do animal, e, em segundo plano, aos gestos do jôquei. A paisagem e a multidão de apostadores completam o ambiente. Curioso notar que Degas não efetuava a cópia do vivo. Presenciava os espetáculos, mentalizava-os e, em seu atelier, reconstruía-os. Suas telas, portanto, eram produto da reflexão. A êsse respeito escreve Degas a seu amigo Jeanniot:

“É muito bom copiar o que se vê, mas é melhor desenhar o que não se vê, exceto na memória. É uma transformação durante a qual a imaginação colabora com a memória. Não se reproduz senão o que nos afetou, ou seja, o necessário. Aí, as lembrança e a fantasia se liberam da tirania que exerce a natureza.”⁹

Para melhor recordar as cenas do hipódromo e ter os componentes dos movimentos do cavalo muito lhe foram úteis as estatuetas que moldava e fundia em bronze. Desde 1870, in-

(9) *Degas, carreras*, F. Elgar, intr.

fluenciado pelo escultor Cuvelier, interessara-se por estatuetas de cavalos e bailarinas. A série de puros-sangues modelados pelo artista indica, claramente, sua intenção: ter o modelo nas diversas atitudes, da imobilidade ao trote e do trote ao galope. *Cavalo diante do bebedouro, Cavalo parado, Cavalo puro-sangue marchando a passo, Cavalo marchando a passo lçado, Cavalo fazendo um descenso de mãos, Cavalo a galope, Cavalo levantando-se diante de um obstáculo, Cavalo a galope torcendo a cabeça à direita, Cavalo indócil, Cavalo trotando com os pés no ar* são algumas dessas estatuetas.

No quadro *Nas corridas: jóqueis amadores junto a um carro*, a perspectiva diagonal, resultante do agrupamento em profundidade da personagem de costas, da mulher no carro e dos quatro jóqueis, não se nota tão acentuadamente como em *Diante das tribunas*. As figuras são surpreendidas nas atitudes mais instintivas e súbitas e, para definir um gesto, o do cavaleiro mais distante freiando o seu animal, por exemplo, usa Degas da linha pura. Entretanto, emprega também a técnica que o aproxima dos impressionistas, no tratamento da cidade entalada numa colina e, mais abaixo, no tratamento do povo que aguarda a corrida. As côres, ordenadas conforme os efeitos de luz e sombra, dão harmonia ao quadro, formam sua atmosfera.

Na série em que retrata as passadeiras ou lavadeiras, Degas não se preocupou com o aspecto social, mas com a ação dessas mulheres no seu trabalho cotidiano. Merece destaque especial *As Passadeiras*, óleo sôbre tela, pintado em 1884. Representa duas passadeiras em pleno trabalho. Enquanto a da direita do observador está apoiada com ambas as mãos sôbre o ferro de passar a da esquerda espreguiça-se e boceja, tendo uma das mãos erguidas e a outra numa garrafa, sôbre a mesa. Como faz em todos os quadros desta série, Degas retrata a mulher destituída de elegância. É necessário, porém, ressaltar a surpreendente expressividade da mímica e a riqueza do colorido, que faz com que esqueçamos o carácter penável do trabalho evocado, como bem acentua René Huyghe (ob. cit.).

“Sôbre a parede cinza-azulada rodeiam os vermelhos, os rosas, os amarelos, os brancos e os azuis das mulheres. Não é uma composição de luz, mas a luz é aderente às côres e imprime nelas uma aparência plástica.”¹⁰

(10) *Da Manet a Lautrec*, L. Venturi, p. 46.

A série das modistas é a de menor importância, pois poucas são as telas que a representam. Aqui também preocupase o pintor com os gestos femininos, retrando senhoras experimentando chapéus, ajeitando-os com os dedos ágeis, olhando-se com admiração diante do espelho. *Pequenas modistas* e *Na Casa da modista* são exemplos. Nesta última tela, concluída em 1885, representa Degas uma mulher sentada de lado, à direita do quadro, segurando em suas mãos um chapéu. Seu braço direito está apoiado sobre uma grande mesa, onde se vêem outros cinco chapéus. A mesa ocupa grande parte da tela e secciona o corpo do modelo. Chama a atenção do observador um detalhe curioso: o tratamento dado aos chapéus. Degas

“analisa e reconstitui em seu conjunto essa aparente desordem de laços e pregas, adornados com nós, espécies de flôres estranhas, enfeites de mulher.”¹¹

Os motivos que fizeram com que Degas explorasse o tema das bailarinas são expostos por Douglas Cooper¹². O primeiro motivo seria pelo fato de que as bailarinas são os seres humanos que vivem e trabalham no seio do mundo humano; o segundo, porque elas são modelos perfeitos do corpo feminino. Levado, talvez, por esses dois aspectos, Degas passa a se interessar por tudo o que acontece no palco e por trás dele, nas aulas, nos ensaios. Sente-se tão fascinado pelo mundo da dança que, a partir de 1874, abraça decisivamente o tema das bailarinas, pintando, modelando e compondo versos. A atração pelo tema, pelo ritmo e pela leveza e suavidade dos movimentos de uma jovem dançarina inspiram-lhe este soneto:

Danse, gamin ailé, sur les gazons de bois.
Ton bras maigre, placé dans la ligne suivie
Équilibre, balance et ton vol et ton poids.
Je te veux, moi qui sais, une célèbre vie.

Nymphes, Grâce, venez des cimes d'autrefois;
Taglioni, venez, princesse d'Arcadie,
Ennobler et former, souriant de mon choix,
Ce petit être neuf, à la mine hardie.

Si Montmerte a donné l'esprit et les aiex
Roxelane le nez et la Chine les yeux,
A ton tour, Ariel, donne à cette recrue

(11) *Degas, mujeres*, M. Sérullaz, intr.

(12) *Pastels d'Edgar Degas*, intro.

Tes pas légers de jour, tes pas légers de nuit.
Mais, pour mon goût connu! qu'elle sente son fruit
Et garde aux palais d'or la race de sa rue.

Degas modelou estatuetas de bailarinas, buscando nelas a mesma utilidade que encontrara nas de cavalos. Através delas refletia melhor na cena que pretendia pintar, estudava com mais afinco os movimentos do corpo humano, de seus membros, que o exercício fazia capaz das mais inverossímeis deslocacões. *Bailarina olhando o pé, A reverência, Arabesco* são algumas dessas estatuetas, mas a *Dançarina de catorze anos*, exposta, na sexta exposição dos impressionistas, é sua obra prima, na escultura.

Degas, através do desenho e da pintura, em quadros ou em estudos, analisa os movimentos das bailarinas em ação nos palcos, nos ensaios e nas classes, e depois em repouso, sentadas num canto de sala, os membros arqueados, fatigados, quando não, amarrando a sapatilha ou ajustando o saiote.

Na maioria das telas de dançarinas, notamos uma aliança entre a antiga técnica, à maneira clássica, e a nova concepção, a composição em busca do agrupamento diagonal. Além disso, a adoção do pastel, que se deu gradativamente a partir de 1878, proporciona ao pintor a possibilidade de expressar melhor o efeito das côres sôbre a luz viva. Por meio dessa técnica, Degas reconcilia os dois elementos a princípio inconciliáveis, o desenho e a côr, o primeiro, produto de sua formação acadêmica e de seu temperamento intelectual, e o segundo, fruto de sua inteligência e sensibilidade. Se, nos trabalhos anteriores a 1874 — *Senhorita Fiocre dançando o bailado da fonte, Exame de dança e o Foyer da dança na Ópera*, principalmente — a preocupação de Degas consistia na beleza e na graça feminina, os quadros seguintes revelam um interesse pela dramaticidade da figura. Entre 1874 e 1900, compôs uma série de quadros de bailarinas, destacando-se: *Repetição de um balé, A Classe de dança, Exercícios na barra, Dançarina no palco, Ensaio de um balé no cenário, Três bailarinas, Dançarinas no Foyer, Balé visto de um camarote de ópera, Dançarina sentada, atando sua sapatilha, Duas dançarinas na barra*.

No pastel *Balé visto de um camarote de ópera*, temos um detalhe de cena de palco, estando à direita, em primeiro plano, uma espectadora e, em segundo plano, um grupo de bailarinas. A espectadora, tomada de perfil, cortada pela borda da tela, foi tratada com uma gm de tons escuros, fazendo com que ela, mergulhada na sombra, ressalte as figuras de segun-

do plano. Sentada meia de lado em seu camarote, segura com uma das mãos um leque aberto, cuja forma circular é a repetição da forma das saias das dançarinas. O segundo plano é constituído, ao fundo, por quatro bailarinas, também seccionadas pela extremidade do quadro e, mais a frente, pela personagem principal, a bailarina de amarelo. Situada num ponto intermediário, entre as bailarinas do fundo e a espectadora do camarote, tôda a luz do quadro incide sôbre si. O amarelo de roupa, vivamente iluminado, estabelece uma relação de proximidade com o observador, fazendo com que o modelo se torne mais próximo. As côres mortas do primeiro plano, contrastadas com as tonalidades quentes do segundo plano dão a ilusão da terceira dimensão, construída, assim, diferentemente da tradicional. Percebemos uma quase completa supressão das formas e dos volumes, ocasionada pela luminosidade incidindo sôbre o colorido intenso. A apreensão do fugidio e efêmero do instante não imobiliza nem fixa o gesto das bailarinas. Diferentemente de um instantâneo fotográfico, em que teríamos a imobilização do movimento em um momento estático, a tela de Degas sugere a continuidade, no tempo, dos passos dos modelos. Isso se deve a uma visão sintética do desenvolver da ação, que engloba uma sucessão de percepções isoladas, possibilitando a apreensão do real que se assemelha mais a nossa experiência cotidiana. Não vemos fracções de movimento, como nos fornece a fotografia, mas apreendemos sempre o desenrolar total do gesto. Dá-nos uma visão que sobrepassa cada instante isolado, como uma síntese mais verdadeira e mais real de cada um dos instantes precedentes.

Do mesmo modo, a apreensão do movimento, naquilo que êle tem de mais fugidio, é captado na série de mulheres no toucador. Apresentada a série na última exposição do grupo impressionista, sob o título “Seqüência de nus de mulheres banhando-se, lavando-se, secando-se, enxugando-se, penteando-se ou se fazendo pentear”, pretendeu Degas, com o mesmo rigor que havia feito nas dançarinas, estudar os gestos e as atitudes mais íntimas da mulher no seu toucador. Êle próprio afirma: “Je les montre sans leur coquetterie, à l'état des bêtes qui se nettoient.”¹³

Na abordagem dêsse tema, Degas foge do tradicional. Reconsidera as formas de um ângulo nôvo, modela redondamente, com luminosidade. Não copia servilmente o modelo como êle

(13) *Degas. Étude Biographique et Critique*, G. A. E. de Traz, p. 83.

é, mas conforme a sua maneira de vê-lo. Nas palavras de Serullaz, “decompõe o corpo feminino para melhor recompô-lo e deforma-o para melhor definir as formas.”

Suas mais conhecidas obras nesta série são: *O Toucador*, *Banho de bacia*, *Depois do banho, mulher enxugando os pés*, *Mulheres penteando-se*, *O Penteado*, *Depois do banho mulher enxugando o pescoço*, tôdas entre 1885 e 1898.

O *Banho de bacia*, pastel sôbre papel, é um dos mais originais, na série, devido à sua composição. A maior parte do quadro é tomada por uma figura de mulher agachada no interior de uma grande bacia redonda. Seu braço esquerdo, estendido em linha reta para baixo, encostado ao fundo da bacia, mantém seu equilíbrio, enquanto sua mão direita escova a nuca com uma esponja. À direita, paralelamente a seu braço estendido, a borda de uma mesa corta o quadro verticalmente. Nos jarros sôbre a mesa nota-se a repetição das formas arredondadas do corpo da mulher, harmonizando o quadro. A contraposição do nu todo em linhas sinuosas, do círculo da bacia e da vertical levemente oblíqua do aparador mantém a belíssima estrutura do quadro. A perspectiva afirma-se pela comparação que podemos efetuar entre os tamanhos do vaso maior, à direita, e o nu. O vaso avoluma-se, nós o sentimos mais próximos, porque quase se equipara ao corpo da mulher. A desproporção original causa um grande efeito poético; há uma afirmação das linhas e dos volumes, mas o rigorismo formal é atenuado pela grande carga de lirismo.

Através da forma clássica e da luz e reflexos impressionistas, Degas estuda o gesto de suas personagens em ação, na rua, no atelier, no café-concêrto, nas casas comerciais, nas corridas de cavalo, no toucador, no teatro. Seu realismo não se prende a uma reprodução grosseira da realidade, mas, com suas paisagens urbanas, capta o mais essencial e o mais íntimo delas, despojadas de todo acessório em sua verdade última. Suas cenas, apesar de reconstruções sintéticas mentais, alimentam-se dos dados do cotidiano. O vulgar e o comum servem como incentivos para seu processo criador, fazendo de seus quadros testemunhas de uma época através de modelos representativos e típicos de sua própria classe social.

BIBLIOGRAFIA

- BÉNEZIT, E. — *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris, Librairie Grund, 1950.
- CASSOU, Jean — *Les Impressionistes et Leur Époque*. Bruxelas, Cercle d'Art, /s.d./
- CHAMPIGNEULLE, Bernard — *Degas, dessins*. Paris, Deux Mondes, 1952.
- CHENEY, Sheldon — *História da Arte*. São Paulo, Martins, /s.d./
- COOPER, Douglas — *Pastels d'Edgar Degas*. Suíça, Weber, 1952.
- ELGAR, Frank — *Degas, carreras*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1965.
- FAURE, Élie — *História da Arte*. Lisboa, Edições Estudos Cor, 1949.
- HUYGHE, René — *Degas*. Barcelona, Editorial Timum Mas, 1962.
- LEGER, Fernand — *Funções da Pintura*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.
- LEMOISNE, Paul André — *Degas et Son Oeuvre*. Paris, 1912.
- PLEKHANOV, George — *A Arte e a Vida Social*. São Paulo, Brasileira, 1964.
- SERULLAZ, Maurice — *Degas, mujeres...* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1958.
- . *O Impressionismo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965.
- ROGER-MAX, Claude — *Degas, dancers*. Londres, Methuen, 1956.
- VALÉRY, Paul — *Degas, Danse, Dessin*. Paris, Galimard, 1965.
- VENTURI, Lionello — *Da Manet a Lautrec*. Firenze, Del Turco Editore, 1950.
- TRAZ, G. A. Edouard de — *Degas Étude Biographique et Critique*. Skira.
- WALDMAN, Emil — *Realismo e Impressionismo. Arte del Realismo e Impressionismo en il siglo XIX*. Barcelona, Editorial Labor, 1944.