ensaios sobre a arte
MANTENDO UM OLHO ABERTO
Julian Barnes

leLivros

DADOS DE COPYRIGHT

SOBRE A OBRA PRESENTE:

A PRESENTE OBRA É DISPONIBILIZADA PELA EQUIPE LE LIVROS E SEUS DIVERSOS PARCEIROS, COM O OBJETIVO DE OFERECER CONTEÚDO PARA USO PARCIAL EM PESQUISAS E ESTUDOS ACADÊMICOS, BEM COMO O SIMPLES TESTE DA QUALIDADE DA OBRA, COM O FIM EXCLUSIVO DE COMPRA FUTURA. É EXPRESSAMENTE PROIBIDA E TOTALMENTE REPUDIÁVEL A VENDA, ALUGUEL, OU QUAISQUER USO COMERCIAL DO PRESENTE CONTEÚDO

SOBRE A EQUIPE LE LIVROS:

O LE LIVROS E SEUS PARCEIROS DISPONIBILIZAM CONTEÚDO DE DOMINIO PUBLICO E PROPRIEDADE INTELECTUAL DE FORMA TOTALMENTE GRATUITA, POR ACREDITAR QUE O CONHECIMENTO E A EDUCAÇÃO DEVEM SER ACESSÍVEIS E LIVRES A TODA E QUALQUER PESSOA. VOCÊ PODE ENCONTRAR MAIS OBRAS EM NOSSO SITE: LELIVROS.LOVE OU EM QUALQUER UM DOS SITES PARCEIROS APRESENTADOS NESTE LINK.

"QUANDO O MUNDO ESTIVER UNIDO NA BUSCA DO CONHECIMENTO, E NÃO MAIS LUTANDO POR DINHEIRO E PODER, ENTÃO NOSSA SOCIEDADE PODERÁ ENFIM EVOLUIR A UM NOVO NÍVEL."

---

leLivros

Julian Barnes

MANTENDO UM OLHO ABERTO

ENSAIOS SOBRE A ARTE

Tradução
PEDRO SÜSSEKIND

ANFITEATRO

Sumário

Para pular o Sumário, clique aqui.

Introdução
1 Géricault: catástrofe transformada em arte
2 Delacroix: como assim, romântico?
3 Courbet: não é daquele jeito, é deste
4 Manet: em preto e branco
5 Fantin-Latour: homens em linha
6 Cézanne: uma maçã se move?
7 Degas: e as mulheres
8 Redon: para o alto, para o alto!
9 Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe
10 Vuillard: podem chamá-lo de Édouard
11 Vallotton: o nabi estrangeiro
12 Braque: o coração da pintura
13 Magritte: pássaro dentro do ovo
14 Oldenburg: boa e leve diversão
15 Então isso se torna arte?
16 Freud: o episodista
17 Hodgkin: palavras para H.H.
Agradecimentos
Lista de ilustrações
Créditos
O Autor

PARA PAT

Introdução

Alguns anos atrás, um amigo jornalista, correspondente de sua revista em Paris, tornou-se, numa rápida sucessão, pai de duas crianças. Assim que os olhos dos bebês tornaram-se capazes de focar apropriadamente, meu amigo os levava a passear pelo Louvre e apontava ternamente suas retinas infantis para algumas das melhores pinturas do mundo. Não sei se ele também tocava música clássica para as crianças enquanto estavam na barriga da mãe, como fazem algumas pessoas grávidas; mas já me peguei especulando algumas vezes sobre o efeito disso naquelas crianças: serão potenciais diretoras do MoMA – ou, talvez, adultos sem absolutamente nenhum senso visual e com horror a galerias de arte?

Meus próprios pais nunca tentaram me oferecer um contato maior com a cultura em uma idade precoce (ou em qualquer idade); nem me desencorajaram de o fazer. Ambos eram professores dos primeiros segmentos e, portanto, as artes – ou talvez mais precisamente a ideia das artes – eram respeitadas na nossa casa. Havia livros de verdade nas prateleiras; e havia até mesmo um piano na sala de estar – embora, em nenhum momento da minha infância, ele tenha sido realmente tocado. Minha mãe o tinha ganhado de seu pai coruja quando era uma jovem pianista, dotada e cheia de esperança. Entretanto, sua dedicação ao piano foi interrompida quando, aos vinte e poucos anos, se deparou com uma difícil peça de Scriabin. Ela percebeu, à medida que falhava repetidamente em dominar essa peça, que tinha alcançado um certo nível como pianista, mas nunca chegaria a ultrapassá-lo. Então, parou de tocar abrupta e definitivamente. Mesmo assim, não pôde se livrar do piano; ele se mudou de casa com ela, seguindo-a fielmente no casamento e na vida materna, e na velhice e na viuvez. Em sua superfície empoeirada, encontrava-se uma pilha de partituras, incluindo aquela peça de Scriabin que havia sido abandonada décadas antes.

Quanto às artes plásticas, havia três pinturas a óleo na casa. Duas delas eram de cenas rurais em Finistère, pintadas por um dos *assistants* franceses de meu pai. Elas eram de certo modo tão enganosas quanto o piano, uma vez que "Tio Paul", como era conhecido, não as tinha pintado exatamente *en plein air*, mas as copiado – e aumentado – a partir de cartões-postais de pinturas. Ainda hoje, tenho os originais a partir dos quais ele trabalhou (um deles manchado de tinta) em minha escrivaninha. A terceira pintura, que ficava na parede do hall, era um pouco mais autêntica. Era um nu feminino a óleo, numa moldura dourada, provavelmente uma cópia obscura feita no século XIX de um original igualmente obscuro. Meus pais tinham comprado o quadro em um leilão no subúrbio longínquo de Londres, em que vivíamos. Lembro-me dele principalmente porque o considerava completamente sem erotismo. Isso parecia muito estranho, porque a maioria das outras representações de mulheres despidas me davam a sensação de um efeito fortificante. Talvez fosse isso o que a arte fazia: por ser solene, tirava a excitação da vida.

Havia outra evidência de que esse poderia ser o propósito e o efeito da arte: as entediantes peças de teatro amadoras para as quais os meus pais me levavam, junto com o meu irmão, uma vez por ano; e os monótonos programas de discussão sobre artes que eles costumavam ouvir no rádio. Aos doze ou treze anos, eu era um saudável pequeno filisteu do tipo como os britânicos são, tão bons em produzir, apaixonado por esportes e por quadrinhos. Eu não sabia cantar, não aprendi nenhum instrumento musical, nunca estudei artes na escola e, além de uma rápida participação em uma cena (sem fala) como um dos Três Reis Magos, mais ou menos aos sete anos, nunca mais atuei. Embora tivesse sido introduzido à literatura por meio de minhas atividades escolares e começasse a perceber como tinha conexões com a vida real, pensava na literatura principalmente como uma matéria na qual eu tinha que passar de ano.

Uma vez, fui levado por meus pais à Wallace Collection em Londres: mais molduras douradas e mais nus sem erotismo. Por algum tempo, ficamos diante de uma das pinturas mais famosas do museu: *O cavaleiro sorridente*, de Frans Hals. Eu não conseguia entender de jeito nenhum o motivo do sorrisinho daquele homem com um bigode idiota, ou por que aquela deveria ser uma pintura interessante. Provavelmente devo ter sido levado à National Gallery também, mas não tenho nenhuma recordação disso. Apenas a partir do verão de 1964, quando passei algumas semanas em Paris, entre a escola e a universidade, foi que comecei a observar pinturas por vontade própria. E, embora eu tivesse ido ao Louvre, foi, na verdade, um museu grande, escuro e fora de moda que me causou a impressão mais forte – talvez porque não houvesse mais ninguém lá, de modo que eu não sentia nenhuma pressão emulativa para responder de uma determinada maneira ao que via. O Museu Gustave Moreau, perto da Gare Saint-Lazare, tinha sido doado ao Estado francês na ocasião da morte do pintor, em 1898, e – a julgar por seu aspecto sombrio e desleixado – parecia ter sido conservado com má vontade a partir de então. No andar de cima, se encontrava o imenso ateliê de Moreau, alto como um celeiro e precariamente aquecido por um forno preto e grandalhão que provavelmente estava em funcionamento desde a época em que o artista era vivo. Pinturas mal iluminadas estavam penduradas nas paredes, do chão até o teto. Além disso, havia grandes arcas de madeira com gavetas finas que você podia puxar para examinar centenas de esboços. Que eu tivesse consciência, nunca antes vira uma pintura de Moreau e não sabia nada sobre ele (muito menos que era o único pintor contemporâneo de Flaubert, por quem este nutria uma profunda admiração). Eu estava inseguro sobre o que achar daquela obra: exótica, ornamentada e de um brilho obscuro, com uma estranha mistura de simbolismo privado e público, ao qual eu tinha dificuldade em dar algum ordenamento. Talvez tenha sido esse caráter misterioso que me atraiu; e talvez eu admirasse Moreau especialmente porque ninguém tinha me dito para fazer isso. Mas foi

certamente nesse lugar que eu me lembro de, pela primeira vez, observar pinturas conscientemente, em vez de me encontrar na presença delas de modo passivo e obediente.

Quimper (Finistère): A ponte florida

Eu também gostava de Moreau porque ele era tão diferente. Nesse estágio inicial de minha observação, estava atraído pela arte que era o mais transformadora possível: de fato, eu pensava que era isso o que a arte *era*. Você pegava a vida e a transformava, por meio de um processo secreto, carismático, em outra coisa: relacionada com a vida, porém mais forte, mais intensa e, de preferência, mais estranha. Dentre os pintores do passado, fui atraído por artistas como El Greco e Tintoretto, em função do prolongamento líquido da forma; Bosch e Brueghel, por seus imaginários fantásticos; Arcimboldo, por suas engenhosas construções emblemáticas. Quanto aos pintores do século XX – os modernistas, pelo menos –, eu estava bastante entusiasmado com todos eles, bastava que transformassem a realidade insípida em cubos e superfícies, em vórtices viscerais, em jatos intensos, estruturas inteligentes e construções enigmáticas. Se tivesse conhecido Apollinaire como algo além de poeta (modernista, portanto admirável), eu teria aprovado seu elogio ao cubismo por ser uma reação "nobre" e "necessária" contra a "frivolidade contemporânea".

Quanto à história mais ampla e mais extensa da pintura, eu podia evidentemente perceber que Dürer, Memling e Mantegna eram brilhantes, mas tendia a achar que o realismo era um tipo de esquema padrão para a arte.

Essa era uma abordagem comum e normalmente romântica. Foi necessária muita observação antes que eu entendesse que o realismo, longe de ser apenas o campo-base para as grandes aventuras de outros movimentos artísticos, podia ser tão verdadeiro quanto, e mesmo tão estranho quanto –, que ele também envolvia escolha, organização e imaginação, de modo que, à sua maneira, podia ser igualmente transformador. Eu estava também, lentamente, aprendendo que havia pintores que você deixava para trás ao amadurecer (como os pré-rafaelitas); pintores diante dos quais você amadurecia para entrar em sua obra (Chardin); pintores em relação aos quais você mantinha uma indiferença suspirante por toda a vida (Greuze); pintores nos quais você subitamente prestava atenção após anos sem tê-los notado (Liotard, Hammershoi, Cassatt, Vallotton); pintores seguramente grandes, mas para os quais sua resposta era sempre um tanto negligente (Rubens); e pintores que permaneceriam, em qualquer época das suas vidas, persistentes e indomavelmente grandes (Piero, Rembrandt, Degas). E então – talvez o avanço mais lento de todos – eu me permiti acreditar, ou melhor, ver, que nem todo o modernismo era inteiramente maravilhoso. Que algumas de suas partes eram melhores que outras; que talvez Picasso pudesse se vangloriar demais, talvez Miró e Klee pudessem ser afetados, talvez Léger pudesse ser repetitivo, e assim por diante. Finalmente entendi que o modernismo tinha forças e fraquezas e uma obsolescência intrínseca, da mesma maneira com que todos os outros movimentos artísticos. O que, na verdade, tornou-o mais interessante, ao invés de menos.

Ainda assim, em 1964, eu sabia que ele era o "meu" movimento. E me sentia afortunado pelo fato de que alguns dos grandes modernistas ainda estavam vivos. Braque tinha morrido no ano anterior, mas Picasso, o grande competidor (na vida como na arte), estava por aí;

assim como o sofisticado ilusionista Salvador Dalí, e ainda Magritte e Miró (e Giacometti e Calder e Kokoschka). Enquanto alguns de seus expoentes continuassem a praticá-lo, o modernismo ainda não podia ser entregue aos museus e aos acadêmicos. Isso valia para as outras artes também: em 1964, T. S. Eliot e Ezra Pound estavam vivos; e também Stravinsky, que cheguei a ver conduzir metade de um concerto no Royal Festival Hall de Londres. Esse sentido de ter minha vida (apenas) se justapondo à deles era importante de uma maneira como eu não reconhecia totalmente na época, porque não tinha nenhuma noção, até aquele momento, de que me tornaria um escritor. Mas todo aspirante a qualquer arte na segunda metade do século XX tinha de levar em conta o modernismo: entendê-lo, digeri-lo, elaborar o porquê e como ele havia mudado as coisas. E decidir onde isso o deixava, como um potencial artista, trabalhando após o modernismo. Você podia (e devia) escolher seguir o seu próprio caminho, mas não era uma opção simplesmente ignorar o movimento, fingir que ele nunca tinha existido. Além disso, nos anos 1960, a geração seguinte tinha feito seu trabalho – havia o pós-modernismo, e o pós-modernismo tardio, e assim por diante, até que os rótulos acabassem. Um crítico literário em Nova York chegaria, depois, a me chamar de "pré-pós-modernista", um apelido que ainda estou tentando explicar.

Embora eu não estivesse consciente disso naquela época, vejo agora que a maneira como processei – admirei e fiquei animado com – o modernismo foi menos por meio da literatura do que das artes visuais. A jornada para escapar do realismo me parecia mais fácil de acompanhar em tinta do que impressa. Num museu, você ia de uma galeria para a seguinte, lendo o que parecia ser uma narrativa clara: de Courbet a Manet e Monet e Degas a Cézanne, e então a Braque e Picasso – e você tinha chegado lá! Com a ficção, tudo parecia mais complicado e menos linear, com mais retrocessos. Se o primeiro grande romance europeu era *Dom Quixote*, seus estranhos eventos, suas artimanhas e sua autoconsciência narrativa também o tornavam moderno, pós-moderno, realista mágico – tudo de uma vez. De modo

similar, se o primeiro grande romance modernista era *Ulisses*, como é que as suas melhores partes eram as mais realistas, aquelas que restituíam de maneira mais verdadeira a vida cotidiana? Eu não entendia – ainda não conseguia enxergar – que, em todas as artes, há normalmente duas coisas acontecendo ao mesmo tempo: o desejo de fazer o novo e um diálogo contínuo com o passado. Todos os grandes inovadores olham para os anteriores, para aqueles que lhes deram a permissão para seguir adiante e fazer de outro modo, e as homenagens a precursores em forma de pintura são um tropo frequente.

Ao mesmo tempo, *há* progresso, muitas vezes descoordenado, sempre necessário. Em 2000, a Royal Academy promoveu uma exposição chamada "1900 – Arte nas encruzilhadas" . Ela exibia um espectro amplo do que estava sendo admirado e comprado na virada do século precedente, isso sem quaisquer preferências na disposição dos quadros ou qualquer avanço em termos de curadoria, e também sem levar em conta escola, afiliação ou juízo crítico subsequente. Bouguereau e Lord Leighton encontravam-se lado a lado com Degas e Munch; o academicismo inerte e a representação tediosa de episódios ficavam perto das liberdades arejadas do impressionismo; o realismo diligente e didático, ao lado do intenso expressionismo; sofisticações levemente pornográficas e representações ingenuamente eróticas, perto das mais novas e consistentes tentativas de representar o corpo de modo verdadeiro. Se uma exposição assim tivesse sido organizada no próprio ano 1900, você poderia imaginar os visitantes aturdidos e afrontados pela enorme confusão estética diante deles. Ali estava a atualidade cacofônica, sobreposta, irreconciliável, que posteriormente seria discutida e planificada na história da arte, com virtudes e vícios atribuídos, vitória e derrota calculadas, mau gosto repreendido. Exatamente porque não tinha a intenção deliberada de instruir, essa exposição ensinou claramente uma coisa: a "imponente necessidade" do modernismo.

Flaubert acreditava ser impossível explicar uma forma de arte nos termos de outra e também que as grandes pinturas não exigiam

quaisquer palavras de explicação. Braque pensava que a situação ideal seria alcançada quando não disséssemos nada diante de uma pintura. Mas estamos muito longe disso. Continuamos a ser criaturas incorrigivelmente verbais que amam explicar coisas, formar opiniões, discutir. Basta nos encontrarmos diante de uma pintura e começamos a tagarelar, cada um a seu modo. Proust, quando percorria uma galeria de arte, gostava de comentar quem as pessoas nos quadros o lembravam na vida real; o que pode ter sido um jeito hábil de evitar a confrontação estética direta. Mas raramente uma pintura nos atordoa ou nos convence a ponto de nos silenciar. E, se alguma consegue isso, é apenas por um curto tempo, antes que queiramos explicar e entender o próprio silêncio no qual fomos mergulhados.

Em 2014, voltei ao Museu Gustave Moreau pela primeira vez em meio século. Ele era, em grande parte, como a minha memória continuava a representá-lo: cavernoso, lúgubre e densamente carregado de pinturas. Aquele velho forno de ferro fundido tinha sido aposentado e reduzido a uma condição decorativa; e eu tinha esquecido que Moreau, ao planejar sua casa, tinha concedido a si mesmo não apenas um, mas dois ateliês gigantescos, um em cima do outro, ligados por uma escada de ferro fundido em caracol. O museu permanece obstinadamente no setor menos reputado das atrações turísticas parisienses. E, nesse meio-tempo, eu havia tomado conhecimento da opinião que Degas tinha sobre o local. Ele estava planejando um museu póstumo para si mesmo, mas uma visita à Rue de la Rochefoucauld o dissuadiu. Ao sair de lá, ele observou: "Como é realmente sinistro... podia ser um mausoléu de família... Todos aqueles quadros amontoados me parecem como um *Thesaurus* ou um *Gradus ad Parnassum*."

Desta vez, parte de mim estava impressionada por quem eu era quando jovem – por não ter virado as costas e fugido. Tentei insistir em que meus cinquenta anos de observação extra me permitiam apreciar Moreau agora melhor que da primeira vez. Mas eu vi de novo a mesma escala de CinemaScope e o obtuso colorido Technicolor; a

mesma repetição temática bem-intencionada, e o solene despropósito da sexualidade. (Uma vez Moreau perguntou a Degas: "Você realmente tem a intenção de reavivar a pintura por intermédio da dança?" Degas replicou: "E você – você realmente tem a intenção de renová-la por intermédio das joias?") Apesar de admirar algo da técnica de Moreau – especialmente a inovação de adicionar contornos e decoração em tinta preta sobre a superfície pintada –, após umas duas horas eu ainda estava tentando e fracassando. O Flaubert que admirava Gustave Moreau era mais o Flaubert de *Salammbô* do que o de *Madame Bovary*. Aquela obra era e tinha permanecido um tipo de arte livresca: tinha origem no estudo acadêmico, e se tornara um assunto digno de tais estudos. E parecia nunca ter passado por um período intermediário em que fosse provida de vida, fogo e excitação. E, mesmo que antes eu a tivesse achado curiosamente estranha, agora não a considero suficientemente diferente.

Comecei a escrever sobre arte com um capítulo sobre *A balsa da Medusa*, de Géricault, em meu romance *Uma história do mundo em 10½ capítulos* (1989). Desde então, não segui nenhum plano específico. Mas descobri, quando estava juntando estas peças, que tinha estado inconscientemente retraçando a história que começara a ler de modo provisório nos anos 1960: a história de como a arte (principalmente a arte francesa) seguiu seu caminho do romantismo para o realismo e para o modernismo. Os anos intermediários desse período – aproximadamente de 1850 a 1920 – continuam a me fascinar, como a época do discurso da verdade retumbante, combinada com um reexame fundamental das formas da arte. Penso que ainda temos muito o que aprender dessa época. E, se eu estava certo, quando garoto, a respeito da insipidez daquele nu que tínhamos em casa, estava errado em minhas deduções sobre a solenidade da arte. Ela não só captura e transmite a excitação, o entusiasmo da vida. Às vezes, ela faz mais do que isso: ela *é* esse entusiasmo.

Géricault: catástrofe transformada em arte

I

Tudo começou com um mau presságio.

Eles tinham atravessado o Cabo Finisterre e estavam velejando em direção ao sul levados por um vento moderado quando um bando de golfinhos cercou a fragata. Os homens a bordo se juntaram na popa e na amurada, admirando a capacidade dos animais de circular em torno de uma embarcação que avançava já a nove ou dez nós pelo menos. Mas, enquanto eles assistiam à brincadeira dos golfinhos, ouviu-se um grito. Um jovem camareiro tinha caído de uma das vigias dianteiras a bombordo. Um sinalizador foi disparado, um bote salva-vidas foi lançado ao mar, e a embarcação arribou. Mas essas manobras foram feitas de maneira desastrada, e, quando a barcaça de seis remos foi descida até o mar, foi em vão. Eles não puderam achar o bote, muito menos o garoto. Ele tinha apenas quinze anos, e quem o conhecia afirmava que era um bom nadador; deduziram que provavelmente teria alcançado o bote. Se isso ocorreu, sem dúvida o rapaz pereceu a bordo, após ter passado pelos mais cruéis sofrimentos.

A expedição para o Senegal consistia de quatro embarcações: uma fragata, uma corveta, um filibote e um brigue. Ela partiu da Ilha de Aix no dia 17 de junho de 1816 com 365 pessoas a bordo. Agora continuava em direção ao sul com sua tripulação reduzida em uma pessoa. Eles abasteceram em Tenerife, embarcando vinhos preciosos, laranjas, limões, figos e legumes de todos os tipos. Ali notaram a depravação dos habitantes locais: as mulheres de Santa Cruz ficavam nas portas de suas casas e chamavam os franceses para entrar, confiantes de que os ciúmes de seus maridos seriam curados pelos monges da Inquisição, que discursariam contrariamente à obsessão conjugal, como algo dado por Satã para nos cegar. Passageiros

pensativos atribuíam esse comportamento ao sol do sul, cujo poder, sabe-se, enfraquece tanto os laços naturais quanto os morais.

A partir de Tenerife, eles velejaram na direção sul-sudoeste. Os ventos e a inabilidade dos navegadores espalharam a frota. Sozinha, a fragata ultrapassou o trópico e circundou o Cabo Barbas. Ela seguia próxima à costa, em alguns momentos não mais do que à metade da distância de um tiro de canhão. O litoral era tão rochoso, que nem mesmo bergantins conseguiriam navegar durante a maré baixa. Eles tinham passado o Cabo Blanco, ou assim acreditavam, quando se viram em águas rasas; o prumo era lançado a cada meia hora. Ao nascer do dia, o sr. Maudet, responsável pela vigia, fez o reconhecimento de cima de um galinheiro de madeira e julgou que estavam na beirada do recife Arguin. Seu aviso foi desconsiderado. Mas mesmo aqueles que não tinham conhecimento do mar podiam observar que a água mudara de cor; o limo estava aparente na lateral do navio, e uma grande quantidade de peixes estava sendo pescada. Em mares calmos e com tempo claro, eles estavam prestes a encalhar. O prumo marcava dezoito braças, e logo depois seis braças. A fragata, navegando à bolina, numa sucessão quase imediata, deu um tranco; depois um segundo e um terceiro, e, em seguida, parou. A linha de prumo mostrava uma profundidade de cinco metros e sessenta centímetros.

Por azar, eles tinham batido no recife na maré alta; e, com o mar ficando mais violento, as tentativas de libertar o navio falharam. A fragata estava perdida com certeza. Como os barcos que ela carregava não eram suficientes para levar toda a tripulação, ficou decidido que construiriam uma balsa e nela embarcariam aqueles que não pudessem ir nos botes. A balsa seria então puxada para a costa, e todos seriam salvos. Esse plano foi perfeitamente arquitetado; mas, como dois homens da companhia afirmariam depois, ele foi traçado em areia fofa, dispersada posteriormente pelo sopro do egoísmo.

A balsa foi feita, e bem-feita, os lugares nos botes foram distribuídos, as provisões foram preparadas. Ao nascer do dia, com

dois metros e setenta centímetros de água no porão de carga e as bombas falhando, foi dada a ordem para abandonar o navio. No entanto, a desordem rapidamente tomou conta do plano bem arquitetado. A distribuição dos lugares foi ignorada, as provisões foram mal manuseadas, esquecidas ou perdidas nas águas. A previsão da tripulação da balsa era de 150 pessoas: 120 soldados, incluindo oficiais; 29 marinheiros e passageiros homens, e uma mulher. Porém, mal haviam embarcado cinquenta pessoas na balsa – cuja extensão era de vinte metros de comprimento e sete de largura – e ela afundou pelo menos setenta centímetros. Eles jogaram fora os tonéis de farinha que tinham sido embarcados, com isso o nível dela subiu; mas, quando o restante das pessoas desceu do navio para a balsa, ela afundou de novo. Quando estava totalmente carregada, encontrava-se um metro abaixo da superfície, e as pessoas a bordo estavam tão amontoadas, que não podiam dar um passo sequer. Na parte traseira e na dianteira, eles se encontravam com água até a cintura. Os tonéis de farinha que haviam sido arremessados ao mar eram jogados contra eles pelas ondas; um saco de biscoitos de uns 11 quilos foi atirado do navio para eles, e a água o converteu imediatamente em uma pasta.

A intenção era a de que um dos oficiais assumisse o comando da balsa; mas esse oficial declinou do dever de embarcar. Às sete da manhã, foi dado o sinal de partida, e a pequena flotilha foi levada para longe da fragata. Dezessete pessoas haviam se recusado a deixar a embarcação, ou tinham se escondido, e permaneceram a bordo para descobrir qual seria o seu destino.

A balsa foi puxada por quatro botes alinhados à popa, precedidos por uma pinaça que sondava o caminho. Assim que os botes tomaram suas posições, gritos de *Vive le roi!* ecoaram, e uma pequena bandeira branca foi hasteada na ponta de um mosquete. Mas foi nesse instante de maior esperança e expectativa para aqueles que se encontravam na balsa, que o sopro do egoísmo se juntou aos ventos do mar. Uma a uma, seja por razões de interesse próprio, incompetência, infortúnio

ou aparente necessidade, as cordas que puxavam a balsa foram deixadas para trás.

A balsa não estava a mais de duas léguas da fragata quando foi abandonada. As pessoas a bordo tinham vinho, um pouco de conhaque, alguma água e uma pequena porção de biscoitos ensopados. Elas não tinham recebido nenhuma bússola nem mapa. Sem remos nem leme, não havia como controlar a balsa, e havia poucos meios de controlar aqueles que estavam a bordo, constantemente lançados uns contra os outros enquanto as ondas batiam. Na primeira noite, caiu uma tempestade que sacudiu a balsa violentamente; os gritos das pessoas a bordo se misturaram aos estrondos dos vagalhões. Alguns ataram cordas nas madeiras da balsa e agarraram-se a elas; todos foram sacudidos sem piedade. Ao nascer do dia, o ar estava repleto de gritos e lamentos; promessas que nunca poderiam ser cumpridas foram oferecidas aos céus, e todos se prepararam para a morte iminente. Era impossível fazer uma ideia daquela primeira noite que não ficasse aquém da verdade.

No dia seguinte, o mar estava calmo e a esperança reacendeu para muitos. Apesar disso, dois rapazes e um padeiro, convencidos de que não havia como escapar da morte, deram adeus a seus companheiros e se atiraram ao mar. Foi nesse dia que as pessoas na balsa começaram a ter seus primeiros delírios. Alguns achavam que tinham visto terra, outros avistavam embarcações que viriam salvá-los, mas o choque dessas esperanças enganosas contra os rochedos provocava o pior desalento.

A segunda noite foi mais terrível do que a primeira. O mar esculpia montanhas, e o tempo todo havia o perigo da balsa virar. Os oficiais, agrupados em torno do pequeno mastro, orientavam o posicionamento dos soldados para manter o equilíbrio da embarcação. Alguns homens, certos de que iriam morrer, fizeram um buraco em um barril de vinho e resolveram anestesiar seus últimos momentos abandonando a razão. Nisso tiveram sucesso, ao menos até a água do mar que passava pelo buraco no barril estragar o vinho. Assim,

duplamente ensandecidos, esses homens desnorteados decidiram condenar todos a uma destruição conjunta e atacaram as cordas que sustentavam a barca. Com a resistência que se ergueu contra os amotinados, ocorreu uma batalha em meio às ondas e à escuridão da noite. A ordem foi restaurada e houve uma hora de tranquilidade na balsa da morte. Mas, à meia-noite, os soldados se sublevaram novamente e atacaram seus superiores com facas e sabres; aqueles que não tinham armas estavam tão perturbados, que tentaram ferir seus oficiais com os dentes, e houve muitas mordidas. Homens foram lançados ao mar, espancados, apunhalados; dois barris de vinho e o resto da água também foram atirados ao mar. Quando os vilões foram subjugados, a balsa estava carregada de cadáveres.

Durante a primeira revolta, um trabalhador chamado Dominique, que havia se juntado aos amotinados, foi lançado ao mar. Mas, ao ouvir os gritos de socorro desse subalterno traiçoeiro, o engenheiro encarregado dos trabalhadores se jogou na água e, agarrando o vilão pelos cabelos, conseguiu arrastá-lo de volta para a balsa. A cabeça de Dominique tinha sido aberta por um sabre. Mesmo na escuridão, fizeram um curativo e o patife foi restituído à vida. Porém, logo depois de ser salvo dessa maneira, a ingratidão o dominou; ele se juntou aos amotinados e se revoltou de novo. Dessa vez, teve menos sorte e contou com menos piedade; morreu naquela noite.

O delírio agora ameaçava os infelizes sobreviventes. Alguns se atiraram ao mar; alguns caíram em torpor; alguns miseráveis se precipitaram sobre seus camaradas com os sabres desembainhados, exigindo que lhes dessem *a asa de uma galinha*. O engenheiro cuja bravura tinha salvado o trabalhador Dominique imaginou que estava viajando pelas agradáveis planícies da Itália e que um dos oficiais lhe dizia: "Lembro que fomos abandonados pelos botes, mas não tenha medo; acabo de escrever para o governador, e, em poucas horas, estaremos salvos." O engenheiro, tranquilo em seu delírio, respondeu então: "Você tem um pombo-correio para levar suas ordens com tanta rapidez?"

Restava apenas um barril de vinho para as sessenta pessoas que sobraram a bordo da balsa. Eles recolheram peças metálicas dos soldados e as transformaram em anzóis; pegaram uma baioneta e a curvaram de uma forma que possibilitasse capturar um tubarão. Depois disso, surgiu um tubarão, que agarrou a baioneta e, com uma torção selvagem de sua mandíbula, destorceu-a totalmente e nadou para longe.

Foi necessário um recurso extremo para prolongar a existência miserável deles. Alguns dos que tinham sobrevivido à noite do motim se lançaram sobre os cadáveres e arrancaram pedaços deles, devorando a carne rapidamente. A maioria dos oficiais recusou esse alimento; contudo um deles propôs secar a carne antes, para torná-la mais palatável. Alguns tentaram mastigar cintos e caixas de cartucho e as correias de couro de seus chapéus, com pouco proveito. Um marinheiro tentou comer seu próprio excremento, mas não conseguiu.

O terceiro dia foi calmo e bonito. Eles repousaram, mas sonhos cruéis se somaram aos horrores já infligidos pela fome e pela sede. A balsa, que agora carregava menos de metade de sua tripulação original, tinha se elevado na água, um benefício imprevisto como resultado dos motins noturnos. Entretanto, as pessoas a bordo continuavam com água até os joelhos e só podiam repousar de pé, umas pressionadas contra as outras em uma massa sólida. Na quarta manhã, eles perceberam que uma dúzia de seus companheiros tinha morrido durante a madrugada; os corpos foram lançados ao mar, com exceção de um, que foi reservado para enfrentar a fome. Às quatro horas daquela tarde, um cardume de peixes-voadores passou sobre a balsa, e muitos deles ficaram presos nas extremidades da embarcação. Naquela noite, eles temperaram os peixes, mas sua fome era tão grande, e cada porção tão exígua, que muitos adicionaram carne humana ao peixe, e a carne, temperada, foi considerada menos repugnante. Até mesmo os oficiais começaram a comê-la quando apresentada dessa maneira.

Desse dia em diante, todos aprenderam a consumir carne humana. A noite seguinte permitiria renovar o estoque. Alguns espanhóis, italianos e negros, que tinham ficado neutros durante os primeiros motins, conspiraram com o plano de jogar seus superiores ao mar e escapar para a costa, que acreditavam estar perto, levando valores e bens que haviam sido depositados num saco e pendurados no mastro. Mais uma vez, seguiu-se um terrível combate, e o sangue banhou a balsa da morte. Quando esse terceiro motim foi finalmente contido, restavam não mais de trinta pessoas a bordo, e a balsa tinha se elevado mais ainda na água. Quase todos tinham ferimentos nos quais a água salgada batia constantemente, e ouviam-se gritos cortantes.

No sétimo dia, dois soldados esconderam-se atrás do último barril de vinho. Eles fizeram um buraco no barril e começaram a beber vinho por um canudo. Ao ser descobertos, os dois transgressores foram instantaneamente jogados na água, de acordo com a lei de exceção que tinha sido promulgada.

Foi nesse momento que a decisão mais terrível teve que ser tomada. Ao contar o número de pessoas, verificou-se que eram 27. Quinze delas pareciam capazes de viver por alguns dias ainda; o resto, com ferimentos grandes e, em muitos casos, vítimas de delírios, tinha pouquíssima chance de sobreviver. No tempo que decorreria até a sua morte, no entanto, elas certamente continuariam a diminuir o suprimento limitado de provisões. Calculou-se que todos poderiam beber até trinta ou quarenta garrafas de vinho. Pôr os doentes em meia-porção era matá-los aos poucos. Assim, após um debate dominado pelo desespero, as quinze pessoas saudáveis concordaram com que seus camaradas doentes precisavam ser lançados ao mar, pelo bem comum daqueles que poderiam sobreviver. Três marinheiros e um soldado, com seus corações já endurecidos pela visão constante da morte, realizaram essas execuções repugnantes, porém necessárias. Os saudáveis foram separados dos não saudáveis como o puro do impuro.

Após esse sacrifício cruel, os últimos quinze sobreviventes jogaram na água todas as suas armas, reservando apenas um sabre para o caso

de precisarem cortar alguma corda ou madeira. Havia alimento suficiente para seis dias, enquanto eles aguardavam a morte.

Então ocorreu um pequeno evento que cada um interpretou de acordo com a sua natureza. Uma borboleta branca, de uma espécie comum na França, apareceu esvoaçando sobre as suas cabeças e pousou sobre a vela. Para alguns, enlouquecidos pela fome, pareceu que mesmo aquilo poderia ser um naco a mais. Para outros, a leveza com que sua visitante se movimentava parecia um deboche com aqueles homens exaustos e quase imóveis estirados lá embaixo. Para outros ainda, essa simples borboleta era um sinal, uma mensagem dos céus, tão branca quanto a pomba de Noé. Mesmo os mais céticos, que se recusavam a reconhecer ali um instrumento divino, sabiam que borboletas viajavam distâncias curtas a partir da terra seca, então foram acometidos de uma esperança cautelosa.

Contudo, nenhuma terra seca apareceu. Sob o sol ardente, uma sede furiosa os consumia, a ponto de começarem a umedecer seus lábios com a própria urina. Eles a bebiam em pequenas canecas que primeiro eram colocadas na água para esfriar o líquido mais rapidamente. Acontecia de a caneca de alguém ser roubada e devolvida depois, sem a urina que estava antes nela. Havia um homem que não conseguia se forçar a engolir aquilo, por mais sedento que estivesse. Um cirurgião entre eles comentou que a urina de alguns homens era mais agradável de engolir do que a de outros. Afirmou em seguida que o efeito imediato de beber urina era uma propensão a urinar mais.

Um oficial do exército descobriu um limão e pretendeu reservá-lo inteiramente para si; súplicas violentas convenceram-no dos perigos do egoísmo. Trinta dentes de alho também foram encontrados, e isso despertou mais disputas. Se não tivessem descartado todas as armas com exceção de um sabre, mais sangue poderia ter sido derramado. Havia dois frascos cheios de um licor para limpar os dentes; uma ou duas gotas desse licor, dispensadas com relutância por seu dono, produziam na língua uma sensação agradável que por alguns segundos

escondia a sede. Alguns pedaços de estanho, ao ser postos na boca, tinham como efeito uma espécie de frescor. Um frasco vazio que antes continha essência de rosas foi passado de mão em mão pelos sobreviventes; eles aspiravam, e o odor remanescente do perfume dava uma impressão reconfortante.

No décimo dia, vários dos homens, após receber sua porção de vinho, conceberam o plano de ficar embriagados para em seguida se matar; foram dissuadidos com dificuldade dessa ideia. Tubarões agora cercavam a balsa, e alguns soldados, em seu desatino, mergulhavam à vista dos grandes peixes. Oito dos homens, considerando que a terra não poderia estar muito longe, construíram uma segunda balsa para escapar. Eles fabricaram um barco estreito, com um mastro baixo e uma rede de tecido como vela. Porém, quando foram testá-la, a fragilidade da embarcação lhes demonstrou a temeridade de seu empreendimento e eles abandonaram aquele plano.

No décimo terceiro dia do seu suplício, o sol subiu inteiramente livre de nuvens. Os quinze desgraçados tinham feito suas orações para o Todo-poderoso e dividido entre si as porções de vinho quando um capitão de infantaria, olhando para o horizonte, avistou um navio e o anunciou com uma exclamação. Todos agradeceram ao Senhor e se entregaram ao arrebatamento da alegria. Eles esticaram aros de barril e ataram lenços nas pontas; um deles montou no topo do mastro e ficou balançando essas pequenas bandeiras. Todos observavam a embarcação no horizonte e tentavam adivinhar o seu avanço. Alguns estimavam que ela estava se aproximando a cada minuto; outros afirmavam que seu curso ia na direção contrária. Por meia hora, eles ficaram suspensos entre a esperança e o medo. Em seguida, o navio desapareceu no mar.

Da alegria, eles caíram no desalento e na aflição; invejavam o destino daqueles que tinham morrido antes. Então, para encontrar algum consolo de seu desespero no sono, esticaram um pedaço de tecido como proteção contra o sol e se deitaram sob ele. Então se propuseram a escrever uma narrativa de suas aventuras, que todos

iriam assinar e pregariam o escrito no topo do mastro, esperando que, de algum modo, aquilo chegasse a suas famílias e ao governo.

Eles tinham passado mais duas horas tomados pelos pensamentos mais cruéis quando o mestre artilheiro, querendo ir para a parte frontal da balsa, saiu da tenda e viu o *Argus* a meia légua de distância, a toda vela e vindo em direção a eles. Ele mal podia respirar, suas mãos se esticaram em direção ao mar. "Salvos!", ele gritou. "Olhem o brigue quase chegando!" Todos se regozijaram; mesmo os feridos conseguiram se arrastar para a parte de trás da balsa, a fim de ver melhor seus salvadores se aproximando. Eles se abraçaram, e seu encanto redobrou quando eles perceberam que deviam seu resgate a franceses. Acenavam com lenços e agradeciam à Providência.

O *Argus* baixou suas velas e se posicionou a estibordo da balsa, a meio tiro de distância. Os quinze sobreviventes, dentre os quais o mais forte não poderia ter sobrevivido mais que 48 horas, foram recolhidos a bordo; o capitão e os oficiais do brigue, com seus cuidados reiterados, reacenderam neles a chama da vida. Dois homens que mais tarde escreveram sua narração do suplício concluíram que a maneira como eles foram salvos era realmente miraculosa e que o dedo do céu foi providencial.

A viagem da fragata tinha começado com um presságio e terminou com um eco. Quando a balsa da morte, puxada por suas embarcações assistentes, foi lançada ao mar, deixou para trás dezessete pessoas na *Medusa*. Abandonadas assim, por sua própria escolha, elas de imediato examinaram o navio em busca de tudo aquilo que o mar não tivesse atingido e que não tivesse sido levado pelos homens que partiram. Encontraram biscoito, vinho, conhaque e bacon, o bastante para subsistir por algum tempo. A princípio, a tranquilidade prevaleceu, pois os seus camaradas tinham prometido retornar para resgatá-las. Mas, quando 48 dias passaram sem socorro, doze daquelas dezessete pessoas decidiram alcançar a terra. Com esse propósito, construíram uma segunda balsa a partir de algumas sobras do madeiramento da fragata, que ataram com cordas fortes, antes de embarcar. Assim como

no caso de seus predecessores, faltavam remos e instrumentos de navegação, e a balsa possuía apenas uma vela rudimentar. Eles levaram consigo um pequeno suprimento de provisões e o tanto de esperança que ainda lhes restava. No entanto, vários dias depois, alguns mouros que vivem ao largo da costa do Saara e são súditos do rei Zaide descobriram os vestígios daquela embarcação e chegaram a Andar com a informação sobre a descoberta. Acreditou-se que os homens nessa segunda balsa tinham sido, sem dúvida, presas daqueles monstros marinhos que se encontram em grande número nas costas da África.

E então, finalmente, como numa zombaria, houve o eco de um eco. Cinco homens permaneceram sobre a fragata. Vários dias depois que a segunda balsa partiu, um marinheiro que tinha se recusado a subir nela também tentou chegar à costa. Incapaz de construir uma terceira balsa para si, ele se lançou ao mar num galinheiro de madeira. Talvez fosse a mesma gaiola sobre a qual o sr. Maudet tinha verificado o curso fatal da fragata naquela manhã em que eles bateram no recife. Mas o engradado afundou e o marinheiro morreu a uns cem metros de distância da *Medusa*.

II

Como se transforma catástrofe em arte?

Hoje em dia, o processo é automático. Uma usina nuclear explode? Teremos uma peça no palco londrino dentro de um ano. Um presidente é assassinado? Você pode ter um livro, ou o filme, ou o livro filmado, ou o filme convertido em livro. Guerra? Mandem os escritores. Uma série de assassinatos horripilantes? Ouçam os passos da chegada dos poetas. Temos que entender essa catástrofe e, para entendê-la, temos de imaginá-la, portanto precisamos das artes. Mas também precisamos justificar e perdoar essa catástrofe, mesmo que minimamente. Por que ela aconteceu, esse ato louco da natureza, esse momento insano da humanidade? Bem, ao menos ele produziu arte. Talvez, no final das contas, seja *para isso* que serve a catástrofe.

Géricault raspou a cabeça antes de começar a pintura, nós todos sabemos disso. Raspou sua cabeça para não ver ninguém, trancou-se no ateliê e saiu quando terminou sua obra-prima. Foi isso o que aconteceu?

A expedição partiu no dia 17 de junho de 1816.

A *Medusa* bateu no recife na tarde do dia 2 de julho de 1816.

Os sobreviventes foram resgatados da balsa no dia 17 de julho de 1816.

Savigny e Corréard publicaram seu relato da viagem em novembro de 1817.

A tela para a pintura foi comprada no dia 24 de fevereiro de 1818.

A tela foi transferida para um ateliê maior e esticada no dia 28 de junho de 1818.

A pintura foi terminada em julho de 1819.

No dia 28 de agosto de 1819, três dias antes da abertura do Salon, Luís XVIII examinou a pintura e dirigiu ao artista o que o *Moniteur Universel* chamou de "uma daquelas observações oportunas que ao

mesmo tempo julgam a obra e encorajam o artista". O rei disse: "Monsieur Géricault, o seu naufrágio certamente não é um desastre."

A obra começa com a verdade em relação à vida. O artista leu o relato de Savigny e Corréard; ele os encontrou e os interrogou. Ele compilou um dossiê do caso. Procurou o carpinteiro da *Medusa* que tinha sobrevivido e o fez construir um modelo em escala da balsa original. Nele, posicionou modelos de cera para representar os sobreviventes. A seu redor, no ateliê, pôs suas próprias pinturas de cabeças cortadas e membros dissecados, a fim de impregnar o ar com a mortalidade. Retratos reconhecíveis de Savigny, Corréard e do carpinteiro estão incluídos na pintura final. (Como eles se sentiram a respeito de posar para essa reprise de seus sofrimentos?) Géricault ficava perfeitamente calmo quando estava pintando, como relatou Antoine Alphonse Montfort, o pupilo de Horace Vernet. Havia pouco movimento perceptível do corpo ou dos braços, apenas um leve rubor da face para indicar sua concentração. Ele trabalhava diretamente na tela branca com apenas um esboço grosseiro para guiá-lo. Pintava enquanto houvesse luz, com uma tenacidade que era também proveniente de uma necessidade técnica: as tintas espessas e de secagem rápida que ele usava implicavam que cada seção, uma vez começada, precisava ser terminada naquele dia. Seus cachos ruivo-alourados foram raspados, como sabemos, como um sinal de "Não Perturbe". Mas ele também não era solitário: modelos, pupilos e amigos continuavam visitando a casa, que dividia com seu jovem assistente Louis-Alexis Jamar. Entre os modelos que usou estava o jovem Delacroix, que posou para uma figura morta deitada de bruços com o braço esquerdo esticado.

Comecemos com o que Géricault não pintou. Ele não pintou: 1) A *Medusa* batendo no recife; 2) O momento em que as cordas de reboque foram retiradas e a balsa foi abandonada; 3) Os motins na noite;

4) O canibalismo necessário; 5) O assassinato em massa para autoproteção; 6) A chegada da borboleta;

7) Os sobreviventes imersos na água até suas cinturas, ou panturrilhas ou tornozelos; 8) O momento exato do resgate.

Em outras palavras, sua primeira preocupação foi não ser: 1) político; 2) simbólico; 3) teatral; 4) chocante; 5) aterrorizante; 6) sentimental; 7) documental; ou 8) ambíguo.

Notas

1. A *Medusa* foi um naufrágio, uma notícia e uma pintura; ela foi também uma causa. Bonapartistas atacaram monarquistas. O comportamento do capitão da fragata demonstrava: a) a incompetência e corrupção da Marinha Real; b) a insensibilidade em geral da classe dominante em relação aos que se encontravam abaixo dela. Paralelos com "o navio do Estado encalhando" teriam sido tanto óbvios quanto exagerados.

2. Savigny e Corréard, sobreviventes e coautores do primeiro relato do naufrágio, entraram com uma petição ao governo, em busca de compensação para as vítimas e punição para os oficiais culpados. Rejeitados pela justiça institucional, eles apelaram para as cortes mais amplas da opinião pública com seu livro. Corréard, em seguida, se estabeleceu como editor e redator de panfletos políticos com uma loja chamada "Nos destroços da Medusa"; ela se tornou um lugar de encontro para insatisfeitos políticos. Podemos imaginar uma pintura do momento em que as cordas de reboque são cortadas: um machado brilhando ao sol está sendo usado para o golpe; um oficial, de costas para a balsa, está casualmente afrouxando um nó... Daria um excelente panfleto pintado.

3. O motim foi a cena que Géricault chegou mais perto de pintar. Vários desenhos preliminares sobrevivem. Noite, tempestade, mares pesados, vela rasgada, sabres erguidos, afogamento, combate corpo a corpo, corpos nus. O que há de errado em tudo isso? Principalmente o fato de que pareceria uma daquelas brigas de bar em faroestes de segunda categoria,

nas quais todas as pessoas estão envolvidas – dando um soco, destruindo uma cadeira, quebrando uma garrafa na cabeça de um inimigo, pendurando-se nos lustres. Acontecem coisas demais. Você pode contar mais mostrando menos.

Considera-se que os esboços remanescentes do motim se parecem com esboços tradicionais do Juízo Final, com sua separação entre os inocentes e os culpados, e com a queda dos amotinados na danação. Tal alusão teria sido enganosa. Na balsa, não foi a virtude que triunfou, mas a força; e havia pouco espaço para piedade ali. O subtexto de uma versão assim seria o de que Deus estava do lado da classe dos oficiais. Talvez ele costumasse estar mesmo naquela época.

Cena do canibalismo na balsa da Medusa por Géricault 4. Há pouquíssimo canibalismo na arte ocidental. Pudor? Parece improvável: a arte ocidental não tem pudor quanto a olhos arrancados, cabeças cortadas levadas em sacos, mastectomia sacrificial, circuncisão, crucificação. Além do mais, o canibalismo era uma prática pagã que poderia ser condenada de modo proveitoso na pintura enquanto, sub-

repticiamente, despertava a atenção do
espectador. Mas alguns temas apenas parecem
ser pintados mais do que outros.

Géricault fez um esboço do canibalismo na balsa. O momento de antropofagia em foco mostra um sobrevivente musculoso abocanhando o cotovelo de um cadáver também musculoso. É quase cômico. O tom seria sempre um problema neste caso.

5. Uma pintura é um momento. O que pensaríamos que está acontecendo numa cena em que três marinheiros e um soldado estavam lançando pessoas ao mar? Que suas vítimas já estavam mortas? Ou, se não estivessem, que elas estavam sendo assassinadas por causa de suas joias? Cartunistas com dificuldades para explicar o pano de fundo de suas brincadeiras mostram com frequência vendedores de jornal parados ao lado de cartazes que exibem manchetes convenientes. Com uma pintura, a informação equivalente teria de ser dada no título: UMA CENA ATROZ A BORDO DA BALSA DA MEDUSA NA QUAL SOBREVIVENTES DESESPERADOS, ASSOLADOS POR SUA CONSCIÊNCIA, PERCEBEM QUE AS PROVISÕES SÃO INSUFICIENTES E TOMAM A DECISÃO TRÁGICA, PORÉM NECESSÁRIA, DE SACRIFICAR OS FERIDOS A FIM DE PODER TER ELES PRÓPRIOS UMA CHANCE MAIOR DE SOBREVIVER. Isso daria conta da situação.

O título de *A balsa da Medusa*, aliás, não é *A balsa da Medusa*. A pintura foi listada no catálogo do Salon como *Scène de naufrage – Cena de naufrágio*. Uma jogada política cautelosa? Talvez. Mas é igualmente uma instrução útil ao espectador: trata-se de uma pintura, não de uma opinião.

6. Não é difícil imaginar a chegada da borboleta como algo representado por outros pintores. Mas isso soa francamente banal em seu apelo emocional, não é? E mesmo se a questão do tom pudesse ser superada, restariam duas grandes dificuldades.

Em primeiro lugar, não pareceria um evento verdadeiro, embora o fosse: nem tudo que é verdadeiro é necessariamente convincente. Em segundo lugar, uma borboleta branca de seis ou sete centímetros, pousando em uma balsa de vinte metros de comprimento por sete de largura, é algo que oferece sérios problemas de escala.

7. Se a balsa está sob a água, você não pode pintar a balsa. As figuras estariam todas surgindo do mar como em uma série de Vênus Anadyomenes. Além disso, a falta da balsa apresentaria problemas formais: com todos de pé, porque se afogariam caso se deitassem, sua pintura fica repleta de linhas verticais; você precisaria ser extremamente engenhoso. Melhor esperar até que mais pessoas a bordo tenham morrido e a balsa tenha saído da água, de modo que o plano horizontal esteja totalmente à disposição.

8. O bote do *Argus* encostando ao lado da balsa, os sobreviventes esticando seus braços e se arrastando para dentro dele, o contraste patético entre as condições físicas dos resgatados e as dos resgatadores, uma cena de exaustão e alegria – tudo muito comovente, sem dúvida. Géricault fez vários esboços desse momento de resgate. Daria uma imagem forte; mas um tanto quanto... óbvia.

Foi isso o que ele não pintou.

O que ele pintou então? Bem, o que parece que pintou? Vamos imaginar novamente nosso olho ainda ignorante. Nós escrutinamos *Cena de naufrágio* sem nenhum conhecimento da história naval francesa. Vemos sobreviventes em uma balsa acenando para um minúsculo navio no horizonte (a embarcação distante, como não podemos deixar de notar, não é maior do que seria a borboleta). Nossa suposição inicial é a de que se trata do momento em que se avistou a embarcação, o que levou a um resgate. Esse sentimento vem, em parte, de uma preferência incansável por finais felizes, mas também do fato de nos fazermos, com algum grau de consciência, a seguinte

pergunta: como saberíamos a respeito dessas pessoas na balsa se algumas delas ou todas elas não tivessem sido resgatadas?

O que sustenta essa suposição? O navio está no horizonte; o sol também está (embora não esteja à vista), colorindo-o de amarelo. Nascer do sol, nós deduzimos, e o navio chegando com o sol, trazendo um novo dia, esperança e resgate; as nuvens negras acima (muito negras) logo desaparecerão. Entretanto, e se fosse o pôr do sol? A alvorada e o anoitecer são facilmente confundíveis. E se fosse o pôr do sol, o navio estivesse prestes a desaparecer junto com o sol e os náufragos se encontrassem diante da desesperançosa noite, tão negra quanto a nuvem acima deles? Intrigados, nós podemos olhar para a vela da balsa a fim de verificar se a embarcação está sendo impelida na direção ou para longe de seu salvador, e avaliar se aquela nuvem maligna está prestes a se dispersar. Mas isso não ajuda muito – o vento não está soprando para cima ou para baixo da pintura, mas para a esquerda, e a moldura corta a imagem impedindo qualquer noção a mais sobre as condições do clima à direita. Então, ainda indecisos, nos ocorre uma terceira possibilidade: poderia ser o nascer do sol, no entanto, a embarcação de resgate não está vindo em direção aos náufragos. Este seria o mais completo revés do destino: o sol está nascendo, *mas não para você*.

O olho ignorante se submete, não sem certa relutância perscrutadora, ao olho informado. Vamos examinar *Cena de naufrágio* em comparação com a narrativa de Savigny e Corréard. Fica claro, de imediato, que Géricault não pintou o aceno que conduziu ao resgate final: este aconteceu de outro modo, com o brigue chegando subitamente perto da balsa e todos comemorando. Não, trata-se do primeiro momento em que se avistou o *Argus*, quando ele apareceu no horizonte por um período atormentador de meia-hora. Comparando o pintado com o escrito, notamos logo que Géricault não representou os sobreviventes em cima do mastro segurando aros de barril com lenços atados nas pontas. Ele optou, em vez disso, por um homem sendo sustentado por outros no topo de um barril e agitando um pano largo.

Concentramo-nos um pouco nessa mudança e reconhecemos sua vantagem: a realidade lhe oferecia a imagem como que de um macaco sobre uma vara; a arte sugeriu um foco mais sólido e um plano vertical adicional.

A balsa da Medusa por Géricault.
Detalhe mostrando o homem acenando para o navio Mas não nos eduquemos depressa demais. Retornemos a questão para o olho ignorante e sensível. Esqueçamos o clima; o que pode ser deduzido a partir dos próprios tripulantes na balsa? Por que não começar com uma contagem? Há vinte figuras a bordo. Duas delas estão gesticulando ativamente, uma apontando ativamente, duas suplicando vigorosamente, mais uma apoiando/segurando/levantando para a figura que acena sobre o barril: seis a favor da esperança e do resgate. Além disso, há cinco figuras (duas debruçadas, três inertes) que parecem ou mortas ou moribundas, além de um

velho de barbas grisalhas de costas para o *Argus*,
em uma postura de luto: seis contra. Entre eles
(medimos o espaço tanto quanto o humor), há
mais oito figuras: uma meio que suplicando
meio que se apoiando; três observando com
expressões de desprendimento aquele homem
que acena; uma observando-o em agonia; duas
de perfil examinando, respectivamente, as ondas
atrás e as ondas à frente; além de uma figura
obscura, na parte mais escura e mais defeituosa
da tela, com a cabeça entre as mãos (e cravando
as unhas no couro cabeludo?). Seis, seis e oito:
não há uma maioria absoluta.

(Vinte?, indaga o olho informado. Mas Savigny e Corréard disseram que havia apenas quinze sobreviventes. Então aquelas cinco figuras que poderiam estar apenas inconscientes estão definitivamente mortas? Presumimos que sim. Mas, nesse caso, e quanto à separação que havia ocorrido quando os últimos quinze sobreviventes saudáveis jogaram seus doze camaradas feridos ao mar? Géricault trouxe de volta das profundezas alguns deles para ajudar em sua composição. E será que os mortos deveriam perder seu voto no referendo sobre esperança versus desespero? Tecnicamente, sim; mas não quando acessamos o estado de espírito sugerido pelo quadro.) Assim, a estrutura está equilibrada, com seis a favor, seis contra, oito indefinidos. Nossos olhos, ignorantes e informados, vagueiam piscando. Gradativamente eles são atraídos para trás do foco óbvio de atenção, o homem que acena sobre o barril, em direção à figura desolada na parte frontal à esquerda, a única pessoa olhando para nós. Ele apoia em seu colo um rapaz que está – já fizemos a soma – certamente morto. O velho está de costas para todas as pessoas vivas na balsa: sua pose é de resignação, sofrimento, desespero: além disso, se destaca por seu cabelo grisalho e pelo pano vermelho usado em torno do pescoço. Ele pode ter se desgarrado de um período e um gênero diferentes – algum velho de Poussin que se perdeu, talvez. (Nonsense, intervém o olho informado. Poussin? Guérin e Gros, se

você quer saber. E o "Filho" morto? Uma mescla de Guérin, Girodet e Prud'hon.) O que este "Pai" está fazendo? a) Lamentando o homem morto (seu filho? seu companheiro?) em seu colo? b) Compreendendo que eles nunca serão resgatados? c) Refletindo que, mesmo que sejam resgatados, isso não importa mais por causa do morto que ele tem em seus braços? (Aliás, diz o olho informado, realmente há desvantagens em ser ignorante. Você nunca adivinharia, por exemplo, que Pai e Filho são um tema canibalístico atenuado, adivinharia? Como grupo, eles apareceram pela primeira vez no único esboço da cena de canibalismo feito por Géricault; e qualquer espectador contemporâneo educado seguramente seria lembrado da descrição, feita por Dante, do Conde Ugolino sofrendo em sua torre, em Pisa, entre seus filhos moribundos – que ele comeu. Isso está claro agora?)

A balsa da Medusa por Géricault.
Detalhe do homem com barba grisalha Seja lá o que considerarmos que o velho está pensando, sua presença se torna uma força tão poderosa na pintura quanto a do homem que acena. Tal contrabalanço sugere que a pintura representa o que acontecia na balsa quando estava exatamente na metade do tempo que durou aquele primeiro avistamento do *Argus*. A

> embarcação já estava à vista havia um quarto de hora e ainda ficará à vista por mais quinze minutos. Alguns acreditam que ela ainda está indo na direção deles; alguns estão incertos e esperando para ver o que acontece; alguns – incluindo a cabeça mais sábia a bordo – sabem que ela está se dirigindo para longe deles e que não serão salvos. Essa figura nos incita a ler *Cena de naufrágio* como uma imagem da esperança sendo escarnecida.

Aqueles que viram a pintura de Géricault nas paredes do Salon de 1819 sabiam, quase sem exceção, que estavam vendo os sobreviventes da balsa da *Medusa*, sabiam que o navio no horizonte de fato os recolheu (mesmo que não na primeira tentativa) e sabiam que esses acontecimentos da expedição ao Senegal foram um grande escândalo político. Mas a pintura que sobrevive é uma dessas que vivem para além de sua própria história. A religião decai, o ícone permanece; uma narrativa é esquecida, mas sua representação ainda magnetiza (o olho ignorante triunfa – que irritante para o olho informado). Hoje em dia, ao examinarmos *Cena de naufrágio*, é difícil sentir muita indignação contra Hugues Duroy de Chaumareys, capitão da expedição, ou contra o ministro que o nomeou capitão, o oficial da marinha que se recusou a comandar a balsa, os marinheiros que soltaram os cabos de reboque, ou ainda contra os soldados que se amotinaram. (De fato, a história democratiza as nossas simpatias. Os soldados não tinham sido brutalizados por sua experiência durante a guerra? O capitão não era uma vítima de sua própria formação privilegiada? Apostaríamos em nós mesmos para agir heroicamente em circunstâncias similares?) O tempo dissolve a história em forma, cor, emoção. Modernos e ignorantes, nós reinventamos a história; votamos a favor do céu otimista ganhando tons de amarelo, ou a favor da barba grisalha enlutada? Ou acabamos acreditando nas duas versões? O olho pode saltar de um a outro estado de espírito, de uma interpretação para a outra: será que era essa a intenção?

8a. Ele chegou muito perto de pintar o seguinte. Dois estudos a óleo de 1818 – que, em relação a qualquer dos esboços preparatórios, são os mais próximos da imagem final em termos de composição, – mostram esta diferença significativa: a embarcação para a qual estão acenando se encontra muito mais perto. Podemos ver seus contornos, velas e mastros. Ela está de perfil, na extrema direita da tela, e acabou de começar uma viagem dolorosa pelo horizonte pintado. A embarcação evidentemente não avistou a balsa ainda. O impacto desses esboços preliminares é mais ativo, cinético: sentimos como se os acenos frenéticos daqueles na balsa pudessem ter algum efeito nos próximos minutos e que a pintura, em vez de ser um instante no tempo, toma impulso para seu próprio futuro, fazendo a pergunta: será que o navio vai passar da margem da tela sem ter visto a balsa? Em contraste, a versão final de *Naufrágio* é menos ativa, oferece uma questão menos articulada. A sinalização parece menos perceptível e o acaso, do qual depende o destino dos sobreviventes, mais aterrorizante. Qual é a chance de resgate? Uma gota no oceano.

Géricault ficou oito meses em seu ateliê. Durante esse período, desenhou um autorretrato, do qual nos encara com a expressão taciturna, um tanto desconfiada, que os pintores com frequência assumem quando estão diante de um espelho. Sentindo-nos culpados, imaginamos que a desaprovação se dirija a nós, embora de fato ela se volte para quem está sentado. Sua barba é curta, e um quepe grego ornado com borlas cobre seu cabelo curto (só ouvimos falar de ter sido raspado quando ele começou o quadro, mas o cabelo cresce bastante em oito meses: quantos cortes extras foram necessários?). Ele nos dá a impressão de uma figura de pirata, determinado e suficientemente feroz para enfrentar, para abordar seu enorme *Naufrágio*. A extensão das suas pinceladas, por sinal, é surpreendente. Com base na amplitude de sua pincelada, Montfort supôs que Géricault usava pincéis muito grossos; contudo eles eram bem pequenos em

comparação aos de outros artistas. Pincéis pequenos e óleos espessos que secam depressa.

Precisamos nos lembrar do pintor enquanto trabalhava. É uma tentação normal esquematizar, reduzindo oito meses a um quadro terminado e uma série de esboços preliminares; mas precisamos resistir a ela. Géricault é bastante alto, forte e esbelto, com pernas admiráveis, que foram comparadas com as do efebo contendo os cavalos no centro de sua *Corrida de cavalos selvagens* ("Barberi Race"). Diante do *Naufrágio,* ele trabalha muito concentrado e tem necessidade de absoluto silêncio: o arrastar de uma cadeira é suficiente para quebrar o fio invisível entre o olho e a ponta do pincel. Está pintando suas figuras grandes diretamente na tela apenas com a ajuda de um desenho de contorno. Quando o trabalho se encontra semipronto, tem a aparência de uma fileira de esculturas penduradas na parede branca.

Precisamos nos lembrar do pintor no confinamento de seu ateliê, trabalhando, em movimento, cometendo erros. Quando conhecemos o resultado final de seus oito meses, seu progresso na direção desse resultado parece incontestável. Nós começamos com a obra-prima e retrocedemos em meio às ideias descartadas e aos quase equívocos; mas, para Géricault, as ideias descartadas começaram como empolgação e só no final ele enxergou o que tomamos como assegurado no início. Para nós, a conclusão era inevitável; não para ele. Nós temos de dar espaço para o acaso, para a descoberta fortuita, mesmo para o blefe. Só podemos explicar isso em palavras, mas também temos de tentar esquecê-las. Uma pintura pode ser representada como uma série de decisões enumeradas de 1) a 8a), mas devemos entender que se trata apenas de anotações do sentimento. Precisamos recordar nervos e emoções. O pintor não é transportado de modo fluido pela torrente em direção ao reservatório ensolarado daquela imagem terminada, mas está tentando seguir um curso em mar aberto, cheio de marés contrárias.

Verdade em relação à vida? No começo, com certeza. Contudo, uma vez que o progresso está em marcha, a verdade em relação à arte é a devoção maior. O incidente nunca ocorreu tal como retratado; os números são imprecisos; o canibalismo é reduzido a uma referência literária; a imagem da dupla Pai e Filho quase não tem justificativa em documentos, o grupo no barril não tem nenhuma. A balsa passou por uma faxina como que para a visita de Estado de um monarca com náuseas: as tiras de carne humana sofreram uma limpeza, e os cabelos de todos são lustrosos como um pincel recém-comprado.

À medida que Géricault se aproxima de sua imagem final, questões de forma predominam. Ele muda o foco, faz cortes, ajusta. O horizonte é elevado e abaixado (se a figura acenando se encontra abaixo do horizonte, toda a balsa é engolfada obscuramente pelo mar; se ela ultrapassa a linha do horizonte, é como a elevação da esperança). Géricault corta as áreas circundantes do mar e do céu, arremessando-nos na balsa quer gostemos ou não. Ele aumenta a distância dos náufragos até a embarcação de resgate. Ele reajusta as posições de suas figuras. Com que frequência, em uma pintura, tantos dos principais participantes têm as costas voltadas para o espectador?

E que esplêndida musculatura a dessas costas. Neste ponto, ficamos constrangidos, mas não devíamos. Com frequência, a questão ingênua se mostra fundamental. Então vamos lá, façamos a pergunta: *por que os sobreviventes parecem tão saudáveis?* Admiramos o modo como Géricault foi procurar o carpinteiro da *Medusa* e o fez construir um modelo em escala da balsa... mas... mas, se ele se preocupou em capturar de modo correto a balsa, por que não podia fazer a mesma coisa com seus ocupantes? Podemos entender o motivo pelo qual ele movimentou a figura que acena para uma vertical separada e também acrescentou alguns cadáveres a mais para auxiliar a estrutura formal. Mas por que todos – inclusive os cadáveres – parecem tão musculosos, tão... saudáveis? Onde estão os ferimentos, as cicatrizes, a fadiga, a doença? Há homens que beberam sua própria urina, mastigaram couro de seus chapéus, consumiram seus próprios camaradas. Cinco

dos quinze não sobreviveram por muito tempo após o resgate. Então por que é que eles têm a aparência de quem acaba de sair de uma sessão de musculação?

Quando as emissoras de televisão fazem dramas-documentários que se passam em campos de concentração, o olho – ignorante ou informado – é sempre atraído para aqueles figurantes de pijamas. Suas cabeças podem estar raspadas; seus ombros, curvados e todos os esmaltes de unha, removidos; no entanto discretamente eles pulsam ali cheios de vigor. Enquanto os vemos entrar na fila, em cena, para pegar um pote de aveia no qual um dos vigias cuspiu desdenhosamente, nós os imaginamos fora de cena, regalando-se na van de alimentação. Será que *Cena de naufrágio* prefigura essa anomalia? Com alguns pintores, precisamos parar e pensar. Mas não com Géricault, o retratista da loucura, de cadáveres e de cabeças cortadas. Certa vez, ele parou na rua um amigo que estava amarelo com icterícia e lhe disse como ele estava bonito. Um artista assim dificilmente recuaria diante da carne no limite de sua resistência.

Então, vamos imaginar algo mais que ele não pintou – *Cena de naufrágio* com o elenco redistribuído para os definhados. Carne enrugada, feridas supurantes, rostos de campo de concentração: tais detalhes nos comoveriam, sem problemas, até a piedade. Água salgada se derramaria dos nossos olhos para corresponder à água salgada na tela. Mas isso seria precipitado: a pintura estaria agindo em nós de modo demasiadamente direto. Náufragos sem viço em trapos esfarrapados encontram-se no mesmo registro emocional que aquela borboleta, os primeiros nos impelindo a uma desolação fácil assim como a segunda nos impele a uma consolação fácil. O truque não é difícil de elaborar.

Todavia, a resposta que Géricault procura está para além da piedade e da indignação, embora essas emoções possam ser apanhadas no caminho como quem dá uma carona. Levando em conta o seu tema, *Cena de naufrágio* é cheia de músculos e dinamismo. As figuras na balsa são como ondas: abaixo delas, mas também por meio delas,

surge a energia do oceano. Se elas fossem pintadas exaustivamente tal como eram na vida real, seriam meros esguichos de espuma em vez de condutos formais. Pois o olho é lavado – não aliviado, não persuadido, mas levado pela maré – acima até o pico da figura que acena, e descendo até o fosso do velho em desespero, passando pelo cadáver jogado na parte frontal à direita, que faz a ligação com as marés reais e vaza para elas. É porque as figuras são suficientemente robustas para transmitir tal potência, que a tela desencadeia em nós emoções mais profundas, submarinas, pode nos deslocar através de correntes de esperança e desespero, elação, pânico e resignação.

O que aconteceu? A pintura escapou da âncora da história. Não se trata mais de *Cena de naufrágio*, muito menos de *A balsa da Medusa*. Não imaginamos apenas os cruéis desalentos na embarcação fatal; não apenas nos tornamos os sofredores. Eles se tornam nós. E o segredo da pintura se encontra no padrão dessa energia. Olhe para ela mais uma vez: para a violenta torrente de água se formando através daquelas costas musculosas enquanto elas tentam alcançar a pequena mancha da embarcação de resgate. Toda essa tensão – para quê? Não há nenhuma resposta formal para o principal vagalhão da pintura, do mesmo modo como não há resposta para a maioria dos sentimentos humanos. Não somente a esperança, mas qualquer anseio opressivo: ambição, ódio, amor (em especial o amor) – quão raro é nossas emoções encontrarem o objeto que parecem merecer? Como fazemos sinais sem esperança; como é escuro o céu; como são grandes as ondas. Nós estamos todos perdidos no mar, nas águas da esperança e do desespero, acenando para algo que talvez não venha nos resgatar nunca. A catástrofe se tornou arte; mas não se trata de um processo de redução. Trata-se de libertar, expandir, explicar. A catástrofe se tornou arte: é para isso, afinal, que serve a arte.

Três reações a *Cena de naufrágio*: a) Os críticos do Salon reclamaram que, mesmo tendo familiaridade com os eventos a que a pintura se referia, não havia nenhuma evidência interna a partir da qual se confirmasse a nacionalidade das vítimas, os céus sob os quais a

tragédia estava tendo lugar, ou a data na qual tudo estava acontecendo. Esse era, é claro, o ponto.

b) Delacroix, em 1855, relembrou sua reação de quase quarenta anos antes, à primeira vista da *Medusa* emergindo: "A impressão que tive foi tão forte, que, enquanto deixava o ateliê, comecei a correr e continuei correndo como um louco por todo o caminho até a Rue de la Planche, onde vivia na época, no final do subúrbio Saint-Germain."

c) Géricault, em seu leito de morte, em resposta a alguém que mencionou a pintura: "*Bah, une vignette*!"

E aqui está o que temos – o momento de suprema agonia na balsa, absorvido, transformado, justificado pela arte, convertido em uma imagem tensionada e medida, e então polida, emoldurada, envidraçada, exposta em uma famosa galeria de arte para iluminar nossa condição humana, fixa, final, sempre ali. É isso o que temos? Bem, não. Pessoas morrem, balsas apodrecem; e obras de arte não são isentas disso. A estrutura emocional da obra de Géricault, a oscilação entre esperança e desespero, é reforçada pelo pigmento: a balsa contém áreas de iluminação brilhante em violento contraste com pedaços da mais profunda escuridão. Para tornar a sombra tão preta quanto possível, Géricault utilizou betume em quantidade suficiente para conseguir a obscuridade bruxuleante que ele procurava. Betume, entretanto, é quimicamente instável, e desde que Luís XVIII examinou a obra, uma decadência lenta e irreparável da superfície pintada foi inevitável. "Tão logo chegamos a este mundo", disse Flaubert, "pedaços de nós começam a se desprender." A obra-prima, uma vez completada, não para: ela continua em movimento, ladeira abaixo. Nosso maior especialista em Géricault confirma que a pintura é "agora em parte uma ruína". E talvez, se eles examinarem a moldura, cheguem a encontrar ali larvas que perfuram a madeira.

Delacroix: como assim, romântico?

Em 1937, o crítico de arte americano Walter Pach editou e traduziu a primeira versão em língua inglesa do *Diário,* de Delacroix. Em sua introdução, recordou uma história a ele contada décadas antes por Odilon Redon. Em 1861, o jovem Redon, vindo de Bordeaux, mas ainda desconhecido, tinha ido a um baile parisiense com seu irmão músico Ernest. Quando apresentados a Delacroix, os dois quase não ousaram falar e, em vez disso, o seguiram à volta do salão "de grupo em grupo, a fim de ouvir cada palavra que ele dissesse". Homens e mulheres famosos silenciavam com a aproximação do pintor que, embora não fosse bonito, portava-se como "um príncipe". Quando Delacroix deixou o baile, os dois Redons continuaram a segui-lo.

> Andamos atrás dele pelas ruas. Ele ia devagar e parecia estar meditando, então mantivemos certa distância para não o perturbar. Tinha chovido, e eu me lembro de como ele andava com cuidado para evitar os lugares molhados. Mas, quando ele chegou à casa na Margem Direita em que vivera por tantos anos, pareceu se dar conta de que tinha seguido o caminho até ali por hábito e fez a volta e andou, ainda devagar e pensativamente, atravessando a cidade e o rio, até a Rue de Furstenberg, onde iria morrer dois anos depois.

O próprio Redon, em sua miscelânea póstuma à *soi-même,* também fez um relato do incidente, que ele datou de 1859. Embora em teoria mais autêntica, essa versão dá a impressão de ter sido mais elaborada. Assim, em vez de os dois jovens terem sido simplesmente apresentados a Delacroix, Ernest aponta "por instinto" o grande pintor. Os dois rapazes se preparam para ele, enquanto: Ele vira os olhos para nós, única olhada que atingiu com mais intensidade do que a luz do candelabro. Ele era muito distinto. Tinha a *grand'croix* na parte direita de seu colarinho e, de tempos em tempos, baixava os

olhos para ela. Estava acompanhado por Auber, que o apresentou a uma princesa Bonaparte muito jovem, "ansiosa", disse Auber, "para ver um grande artista". Ele teve um arrepio, inclinou-se sorrindo e disse: "Como pode ver, ele não é tão grande."

O relato de Redon torna Delacroix tanto o mito heroico que a imaginação do jovem requeria quanto o ser humano comum que desperta nossa simpatia. Assim: "Quando vi Delacroix... ele era esplêndido como um tigre; o mesmo orgulho, a mesma classe, a mesma força." Contudo, ao mesmo tempo, ele tinha "ombros caídos, postura curvada" e "era de altura mediana, magro e tenso". Atravessando sozinho a Paris noturna, o artista estava "andando como um gato nas calçadas mais estreitas". E então este momento, ausente da versão que Redon contou a Pach – talvez porque parecesse bom demais para ser verdade: Um pôster no qual estava escrito "Tableaux" ("Quadros") atraiu seu olhar; ele se aproximou, leu e foi embora com seu sonho – eu diria, com sua obsessão.

A história era obviamente uma das cenas criadas por Redon, e talvez exista em outras fontes com variações. Mas, apesar disso, ela contém muito de Delacroix: orgulho e insegurança, sucesso social e solidão, uma presença intensa e um jeito sonhador, um amor pelas honrarias e certa modéstia, uma habilidade felina para lidar com Paris e um ar perdido. E, embora os fãs pudessem perseguir essa grande figura romântica, o próprio artista tinha poucos seguidores. Ele chegava, atuava e saía para caminhar sozinho pelas ruas úmidas.

Delacroix tinha 24 anos quando começou o *Diário*, no dia 3 de setembro de 1822. Ele começa com uma simples declaração e uma promessa fascinante: Estou levando adiante meu plano, arquitetado tantas vezes, de manter um diário. O que desejo com mais ardor é não esquecer que estou escrevendo para mim mesmo. Desse modo, devo sempre dizer a verdade, espero, e assim devo me aprimorar. Estas páginas vão me repreender por minhas mudanças de ideia. Estou começando com bom humor.

Você praticamente pode entender por que algumas pessoas acreditam que todos os diários privados têm, em certo grau, a intenção de ser lidos por outros. Apesar do caráter excludente da segunda sentença, o parágrafo citado como um todo nos convida a entrar nele. Se isso fosse um romance, o gancho narrativo já estaria inserido: nós queremos e precisamos saber se o autor do diário de fato conta a verdade, se ele se aprimora como um resultado, se ele muda de ideia, e se o seu bom humor inicial se dissipa ou não. Além de tudo isso, Delacroix escolheu um dia particularmente auspicioso para começar a escrever, um que o comanda e nos permite olhar tanto para o passado – é o aniversário de morte de sua mãe –, quanto para o futuro: sua primeira pintura importante, *Dante e Virgílio*, acabara de ser comprada pelo governo francês e se encontrava nas paredes do Luxembourg. Além disso, seu coração havia se empolgado recentemente por uma garota – de algum modo é inevitável que ela se chame Lisette – que tem "uma qualidade que Rafael entendia tão bem: braços como bronze e uma forma ao mesmo tempo delicada e robusta". Ele a beijou pela primeira vez, em alguma passagem escura da casa, após retornar da vila pelo jardim. Como pode o *Diário* não se tornar um conto stendhaliano de amor e ambição, principalmente se considerarmos as origens novelisticamente misteriosas do herói-pintor? (Há rumores, mesmo durante sua vida, de que Delacroix era filho natural de Talleyrand.) Mas, se as expectativas de Lisette estavam para ser desapontadas – seu jovem perseguidor já sonhava olhar para trás e vê-la do futuro como "uma adorável flor na estrada da vida em minha memória" –, assim também pode acontecer com as expectativas de seus leitores. O *Diário* é um dos grandes documentos artísticos do século XIX. Mas não é, de modo algum, o que você poderia esperar – ou o que aqueles que se aprofundaram nas suas várias versões resumidas poderiam considerar. Para começar, logo no início, ele contém uma grande lacuna, de 1824 a 1847, de modo que o autor do diário salta de seus vinte e poucos anos para seus quarenta e tantos. Além disso, e de modo mais revelador, aquela esperada

narrativa stendhaliana não se desdobra. A vida romântica do artista acaba por não ser especialmente romântica. Por mais que Delacroix admirasse Byron, ele não imitou as paixões e transgressões do inglês. Com exceção de sua viagem formativa para Marrocos em 1832, ele raramente deixava Paris; não chegou nem mesmo a ir para a Itália, como tantos de seus colegas o fizeram para admirar os originais das obras que conheciam apenas em reprodução. E, embora ele tivesse envolvimentos sexuais, não há grandes amores para serem dissecados e celebrados. Ele considerava que o amor consumia tempo e, apesar de se iludir brevemente com o sonho de uma esposa que poderia ser como ele, ou mesmo superior a ele, logo se acomodou na complacência de que "uma mulher é apenas uma mulher, sempre basicamente muito semelhante à próxima". Delacroix conhecia bem – e em parte escolheu – "essa inevitável solidão à qual nossos corações estão condenados", mas reconhecia suas vantagens artísticas: "coisas que você experimenta quando está sozinho são muito mais fortes e mais autênticas." Então ele encarou o mundo com uma cortesia fria requintada. Depois de apenas um ano dedicado ao hábito de manter um diário, ele escreve sobre isso como "uma maneira de acalmar as emoções que tinham me inquietado por tanto tempo". O diário era sobre autodomínio, e o propósito do autodomínio era o de se tornar um grande artista da melhor maneira. As Lisettes desse mundo não tinham chance alguma contra essa paixão dominante. "Não negligencie nada que vai torná-lo grande", era o conselho de Stendhal; enquanto o próprio pintor anotou a opinião de Voltaire de que a preguiça é um sinal da mediocridade.

A balsa da Medusa por Géricault.
Detalhe mostrando a figura de bruços para a qual Delacroix serviu de modelo Assim, embora o *Diário* contenha algo que podíamos esperar, ele também serviu para várias outras coisas: diário de trabalho, caderno de viagem, apontamento para a proposta de um *Dictionnaire des Beaux-Arts*, auxílio de memória, arquivo de cartas enviadas, antologia, agenda de endereços, e assim por diante; há tabelas de horários de trens e ônibus junto com recortes de jornal e receitas. Delacroix não deixou quaisquer instruções testamentárias sobre esses "*écrits intimes*". Em 1853, ele havia permitido que seu amigo Théophile Silvestre visse o manuscrito e publicasse alguns extratos; entretanto, sabemos que ele não queria o *Diário* publicado em vida (ou durante a vida daqueles sobre os quais ele havia escrito comentários descorteses). Além disso, sua governanta de longa data, Jenny Le Guillou, alegou que o pintor tentara queimar o manuscrito poucos dias antes de sua morte, mas que ela o salvara das chamas. Michèle Hannoosh, introduzindo a primeira nova edição francesa do *Diário* desde

1932, descreve como paira uma "perfeita ambiguidade" sobre as intenções de Delacroix. Nem os limites da própria "obra" estão claros, de modo algum. Editores anteriores escolheram priorizar certos volumes de notas em detrimento de outros, com o objetivo de publicar algo que se parecesse mais com o que poderíamos chamar de um diário – embora haja poucas evidências de que Delacroix estivesse mais interessado nas anotações que fazem parte do corpo principal do que naquelas relegadas ao apêndice. Hannoosh o classifica como "um documento extraordinariamente complexo, híbrido, caótico e labiríntico". O artista admitia que o escrevia "às pressas", usando qualquer pedaço de papel ou caderno que estivesse à mão; de modo que a progressão narrativa e mesmo a ordem cronológica são frequentemente perdidas. Ele retorna a esse texto e o corrige, ou acrescenta coisas a ele; às vezes há múltiplos registros reunidos sob a mesma data. Em algumas sessões, o texto parece menos um diário do que um rascunho bruto de trabalho para algo mais parecido com os *Ensaios* de Montaigne ou com o *Dicionário filosófico* de Voltaire, obras que Delacroix admirava muito. Walter Pach, embora alegue trinta anos de devoção ao "grande artista", não ficou nem um pouco arrependido ou embaraçado em cortar "páginas de refugos" para a primeira publicação em língua inglesa: Conheci apenas umas poucas pessoas que até chegaram a tentar passar pelos três sólidos volumes das edições francesas. A maioria daqueles que tentaram ler a famosa obra, quaisquer que fossem suas intenções, desistiram após se debater em meio a alusões a pessoas definitivamente esquecidas, em meio a páginas com a contabilidade das despesas... e em meio a listas intermináveis de cores – dados a partir dos quais os assistentes do mestre trabalhavam nas grandes decorações –, mas sem

nenhuma utilidade para artistas hoje em dia,
quando Delacroix não está mais disponível para
orientar a proporção de cores usadas em uma
combinação ou outra.

Michèle Hannoosh expandiu muito aqueles "três sólidos volumes" em sua edição de 2010 do *Diário*. Os manuscritos originais foram inteiramente reexaminados, nova documentação de apoio foi acrescentada, enquanto notas suntuosas foram empurrando o texto original cada vez mais para o alto da página, à medida que aquelas "pessoas permanentemente esquecidas" ganham uma temporária vida renovada e aquelas "intermináveis listas de cores" são recuperadas. Trata-se de uma peça prodigiosa de trabalho editorial, que pode deixar toda uma nova geração de leitores se debatendo, e alguns deles citando a anotação de 1857 de Delacroix "Extensão demais em um livro é um defeito capital". Mas essa versão assustadoramente completa está a serviço daqueles que estão interessados não só nas histórias e nas opiniões e no autorretrato, mas em tudo aquilo em que o próprio artista está interessado, incluindo toda a necessária labuta e fadiga profissional. A leitura do *Diário* completo pode ser exaustiva às vezes, mas leva você para muito mais perto da verdade cotidiana acerca da vida do artista.

E, quanto mais verdade você consegue, se torna mais difícil classificar Delacroix. Ele pertencia àquela geração de românticos franceses que foram inspirados por Shakespeare e Byron, Scott e Goethe; contudo também se manteve próximo a Voltaire como um modelo. Ele parece compartilhar uma afinidade com Berlioz e Stendhal, contudo é frequentemente duro, no *Diário*, a respeito do compositor "*insupportable*" cuja obra era tão desleixada quanto a de Alexandre Dumas, e cuja *Danação de Fausto* é "uma confusão heroica". E, embora Stendhal tenha sido um dos primeiros a reconhecer Delacroix, se referindo a ele como "um pupilo de Tintoretto" em 1824, esse foi justamente o ano em que Delacroix escreveu em seu diário que "Stendhal é grosseiro, arrogante quando tem razão e muitas vezes disparatado". Ao contrário de Berlioz,

Delacroix não saúda Beethoven como o grande libertador musical; ele o admira, às vezes intensamente, mas também o considera cansativo e desigual, preferindo Mozart, que "respira a calma de um período bem ordenado". Como muitos dos que são marcantemente originais em sua própria arte, ele é menos inclinado a aceitar as novas formas e métodos nas outras artes: assim ele tem uma desconfiança instintiva de Wagner – sem ter ouvido uma nota sequer de sua música –, com a alegação de que o compositor quer ser "inovador" tanto na música quanto na política. "Ele pensa que alcançou a verdade; ele suprime muitas das convenções da música, acreditando que convenções não se baseiam em leis naturais." (Ironicamente, Nietzsche concluiria mais tarde, no decorrer de uma avaliação muito negativa, que "Delacroix é uma espécie de Wagner".) Também não há nenhuma fácil associação normal, como ocorre com outros artistas românticos, entre a arte e a vida. A arte de Delacroix fala de extravagância, paixão, violência, excesso; contudo, sua vida era a de um homem reservado que temia a paixão e valorizava acima de tudo a tranquilidade, esperando e acreditando que o homem estava "destinado a descobrir que a calma se encontra acima de tudo". Ele se qualifica como um dândi, não pela aparência exterior, mas pela superioridade interior de espírito. Ele era, nas palavras de Anita Brookner, "talvez a mais glamorosa personalidade artística desde Rubens"; mas era também (ainda nas palavras dela) de um "temperamento melindroso e um tanto avaro" e "um recluso e um ascético" em tudo, menos em sua imaginação pictórica. Ele não gostava de voluptuosidades e desconfiava da "luxúria apavorante" à vista no salão do *demi-mondaine* La Païva, cujos jantares o deixavam "sentindo-se ainda pesado na manhã seguinte". Faltava-lhe o otimismo romântico, pois acreditava que as artes tinham estado em uma "decadência perpétua" desde o século XVI, quando todos os grandes problemas da pintura tinham sido resolvidos. Também não gostava da maneira como aqueles que com ele se alinharam listaram-no no círculo romântico "quer eu o fizesse ou não". Quando alguém, tentando bajulá-lo, o louvava como "O Victor

Hugo da pintura", ele respondia friamente: "Você está enganado, *Monsieur*, eu sou puramente um artista clássico." Embora sua pintura mais popular fosse provavelmente *Liberdade guiando o povo* (que muitos hoje em dia leem de modo equivocado como referida a 1789 em vez de 1830), seus instintos criadores eram em geral reacionários. Ele julgava o ser humano um "animal ignóbil e horrível", cuja condição natural era a mediocridade. Pensava que a liberdade existia apenas em meio a indivíduos superiores, não entre as massas. Desaprovava as máquinas agrícolas porque sua introdução poderia oferecer aos camponeses ociosidade demais (embora uma de suas regras profissionais, como relatada por Redon, fosse "Descanse com frequência"). Como Flaubert e Ruskin, ele odiava estradas de ferro e imaginava de modo pessimista que o futuro conteria "um mundo de corretores", com cidades cheias de ex-camponeses checando suas ações e possessões, "gado humano engordado por filósofos". Julgava o sentimentalismo um grande defeito, e o humanitarismo um defeito maior ainda (isso vindo de um homem que adorava George Sand). Há momentos em que parece sensato considerá-lo não como um romântico, de modo algum, mas como uma grande explosão inflamada acontecendo ao mesmo tempo que o romantismo.

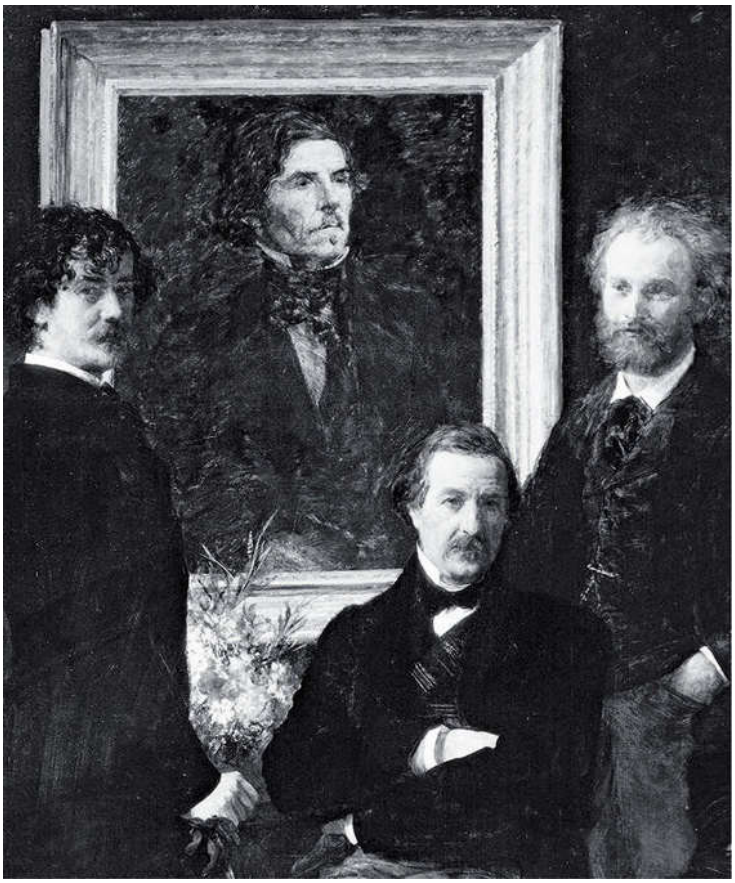
E Delacroix é sempre surpreendente. Ele admirava a obra de Holman Hunt. Considerava as mulheres de Périgueux mais bonitas do que as de Paris. Alegava que se divertia tanto falando com "imbecis" quanto com "homens do pensamento". Estava convencido (e isso era uma "blasfêmia" para a sua época) de que Rembrandt era um "pintor muito melhor do que Rafael". Em 1851, se tornou um membro fundador da *Société héliographique* – a primeira sociedade erudita a se dedicar à fotografia – e, portanto, um dos primeiros pintores a levarem em consideração os processos e as prováveis consequências da nova arte. Ele não era um daqueles que acreditavam que "A partir de hoje a pintura está morta". Em maio de 1853, examinou uma série de fotografias que Eugène Durieu fez de modelos nus, "algumas delas mal construídas, exageradamente desenvolvidas em certas partes e

produzindo um efeito desagradável". Mas então ele compara essa evidência viva com algumas gravuras de Marcantonio, que produzem um "efeito de repulsão, quase náusea, à sua incorreção, seu maneirismo e sua falta de naturalidade". Os benefícios da fotografia não são, todavia, diretos: por um lado, Delacroix acredita que "um homem de gênio" pode usar o daguerreótipo para "elevar-se a uma altura que não conhecemos"; mas, no momento, essa "arte-máquina" só conseguiu "estragar obras-primas", sem nos "satisfazer completamente". No ano seguinte, contudo, em agosto, ele voltou a fazer desenhos a partir dos daguerreótipos de Durieu, e em outubro de 1855 ele é muito menos ambíguo, examinando "com paixão e infatigavelmente aquelas fotografias de homens nus, aquele admirável poema, aquele corpo humano a partir do qual estou aprendendo a ler".

Ao lado dessa mente aberta, corria um grande medo de se prender – seja artística ou pessoalmente – e um medo ainda maior de ser preso. Ele se permitiu gostar de Jenny Le Guillou e apreciava sua devoção a ele, sem dúvida porque essas emoções eram calmas e tranquilizadoras. No entanto, apesar de não querer se comprometer com ninguém, ele também queria aquela *grand'croix* em torno do seu pescoço. E, assim como no caso de tantos outros artistas e escritores franceses originais, a rejeição repetida do instituto apenas aumentou a sua determinação em pertencer a ele (foi finalmente eleito na oitava tentativa, em 1857). Baudelaire ficava perplexo com tal conformismo e, em uma carta a Sainte-Beuve três anos depois da morte de Delacroix, relembrou ter pedido ao pintor para justificar essa "persistência obstinada", quando "muitas pessoas jovens prefeririam vê-lo como um pária e um rebelde". Delacroix respondera: Meu caro senhor, se o meu braço direito ficasse paralisado, ser membro do Instituto me daria o direito de ensinar, e, levando em conta que eu ainda estava bastante bem de saúde, o Instituto serviria para pagar o meu café e os meus cigarros.

Essa é uma reminiscência de nossos cavalheiros e fidalgos artísticos contemporâneos que, com simulado automenosprezo,

explicam que o ponto principal de uma honraria é o fato de ela tornar mais fácil fazer reservas em restaurantes.



Homenagem a Delacroix por Fantin-Latour. Detalhe mostrando, a partir da esquerda, Whistler, o romancista Champfleury e Manet Ao mesmo tempo – e há uma porção de "ao mesmo tempo" com Delacroix –, o pintor não desejava ser visto como "um pária e um rebelde". Era assim que Baudelaire queria que as pessoas jovens o vissem, e muito da relação complicada entre os dois consistia nessa busca de Baudelaire de cooptar Delacroix e na recusa deste de ser cooptado. Havia certo melindre de sua parte, mas também um orgulho que exigia o louvor pelas razões corretas. Baudelaire pode ter exagerado no elogio ao considerá-lo "enfaticamente o pintor mais original da antiguidade e da modernidade", mas o poeta também procurava impingir sobre o pintor o

> que Brookner chamou de "sua estampa imortal e mórbida". Delacroix não queria *A morte de Sardanápalo* ou *As mulheres de Argel* interpretados de acordo com as desconcertantes necessidades do temperamento particular de Baudelaire. De forma reveladora, há poucas referências a Baudelaire no *Diário*, e a maior parte delas parece ser, à primeira vista, prosaica, até mesmo calma: O sr. Baudelaire entrou quando eu estava começando a trabalhar novamente em uma pequena figura de uma mulher com roupas orientais deitada em um sofá, encomendada por Thomas da rue du Bac. Ele me contou sobre as dificuldades que Daumier teve com acabamentos. Ele passou a Proudhon, que admira e chama de ídolo do povo. Suas visões parecem ser o que há de mais moderno, e em geral na linha progressista. Continuei com a pequena figura após sua partida, e então retornei para as *Mulheres de Argel*.

Trata-se do equivalente literário da figura felina no pavimento estreito, mantendo o equilíbrio perfeito. O crítico vem ver o artista. Ele fala disso e daquilo. Ele é moderno e progressista; o artista, não. O crítico vai embora, e o artista retorna a seu trabalho, primeiro na "pequena figura", depois na obra-prima.

Walter Pach pode ter cortado aquelas "intermináveis listas de cores" da edição em língua inglesa, mas era a essas cores e suas limitadas variações que Delacroix dedicou sua vida. Maxime Du Camp, em sua obra *Souvenirs littéraires*, lembrou o artista sentado certa noite perto de uma mesa na qual se encontrava uma cesta cheia de novelos de lã. Ele ficou pegando os novelos, agrupando-os, arrumando-os com fios cruzados, separando-os pelo tom e produzindo extraordinários efeitos de cor. Também me lembro de tê-lo ouvido dizer "Alguns dos melhores quadros que vi são certos tapetes persas".

A arte francesa no século XIX era, em termos amplos, uma batalha entre cor e linha. Então, uma razão adicional para Delacroix querer a sanção do Instituto era a de que, em uma sociedade na qual as artes sempre haviam sido muito politizadas, isso endossaria oficialmente seu tipo de pintura. No início do século, a linha havia predominado por meio de David e sua escola; no final do século, a cor triunfaria por meio do impressionismo; entre os dois momentos, o meio do século foi tomado por um combate entre o campeão da linha e o campeão da cor (no córner quadrado, Ingres; no córner redondo, Delacroix). E essa confrontação não se dava sempre em tom elevado: certa vez, depois que Delacroix havia visitado o Louvre, Ingres propositalmente fez com que se abrissem as janelas para dispersar "o cheiro de enxofre". Du Camp conta a história de um banqueiro que, inocente quanto à política artística, acabou equivocadamente convidando ambos os pintores para jantar na mesma noite. Depois de muitos olhares furiosos, Ingres não podia mais se conter. Com a xícara de café na mão, abordou seu rival perto de uma lareira. "Senhor!", ele declarou, "Desenho significa honestidade! Desenho significa honra!" Ficando colérico demais diante da frieza de Delacroix, Ingres derramou seu café em sua própria camisa e em seu colete, então apanhou seu chapéu e se dirigiu à porta, de onde se virou e repetiu: "Sim, senhor! É honra! É honestidade!"

Da posição confortável da posteridade, podemos declarar ambos como praticantes da honra e da honestidade, e algumas vezes mais próximos entre si do que eles poderiam aguentar ou reconhecer. Ambos basearam seu trabalho no dos Grandes Mestres; ambos acreditavam que as "convenções estão baseadas em leis naturais" e recorriam à literatura e à Bíblia em busca de temas. Nos murais e tetos que Delacroix pintou em edifícios públicos ao longo de sua vida de trabalho – de *Orfeu levando a civilização* ou *Virgílio apresentando Dante a Homero* a *Jacó lutando com o anjo* e *Heliodoro expulso do templo* –, não são só os títulos que sugerem o fato de que os dois rivais estavam se aproximando de verdades e de declarações similares, meramente por

caminhos diferentes. Na época, porém, sua contenda parecia ser tanto vital quanto mortal: uma forma de alta seriedade pereceria e a outra sobreviveria. Se a cor oferecia o apelo imediato – vigor, movimento, paixão, vida –, esta era também a sua desvantagem tática. Delacroix escreveu de maneira sarcástica em seu *Diário* no dia 4 de janeiro de 1857: Bem sei que o título de colorista é mais um obstáculo do que uma recomendação... A opinião é a de que um colorista se ocupa apenas com as fases inferiores e, por assim dizer, terrenas, da pintura: de que um belo desenho é mais belo quando acompanhado de uma cor tediosa, e que a função principal da cor é distrair a atenção da qualidade mais sublime, que pode passar bem facilmente sem qualquer prestígio que a cor possa dar.

Por outro lado, como ele indica em uma das notas para seu *Dictionnaire,* a "superioridade" da cor, "ou a sua excelência, se você preferir", vem de seu efeito sobre a imaginação. Em um Delacroix, a cor lidera: ela dirige o olho e o coração antes que a mente aborde questões de linha e de tema. Olhando para trás a partir do final do século XIX, quando a cor pareceu triunfar (antes de o cubismo restaurar a primazia da linha), Odilon Redon escreveu sobre o fato de Delacroix encontrar "seu verdadeiro caminho, que é a cor expressiva, a cor que se pode chamar de cor moral". Isso, de acordo com Redon, constitui um novo aumento das apostas: "Veneza, Parma, Verona viram a cor apenas a partir do lado material. Delacroix toca na cor moral; é essa a sua *oeuvre* e é esse o seu legado para a posteridade."

Quando estava em seu leito de morte, com 65 anos, Delacroix lamentou o fato de ainda ter quarenta anos de trabalho dentro de si. Para a posteridade, ele diversas vezes expressa o desejo esperançoso de que pudesse ter a permissão de retornar em cem anos e descobrir o que pensavam dele então. Quando ele mencionou esse desejo para Du Camp, este não chegou a dizer o que realmente sentia: "Eles vão posicionar você entre Tiepolo e Jouvenet." Essa observação não dita nos conta muito sobre o gosto e a opinião da época, algo que Delacroix havia tentado superar durante tantas décadas.

Cama desfeita por Delacroix

Courbet: não é daquele jeito, é deste

Em 1991, o Museu Courbet em Ornans, Franche-Comté, realizou uma exibição da obra "erótica" de André Masson. A maior parte era de coisas horríveis: obras juvenis, simplórias e, por vezes, simplesmente desagradáveis, lembrando-nos de que vasculhar o subconsciente masculino pode facilmente trazer à tona cachorros mortos e equipamento de tortura enferrujado. Mas, para aqueles que se arrastaram por toda a galeria, bem no final havia uma recompensa inesperada. Sozinha e sem aviso encontrava-se a raramente vista[1] *A origem do mundo*, de Courbet: o nu feminino esparramado, dos seios até o meio da coxa, pintado para o diplomata turco Khalil Bey, e que posteriormente ficaria na casa de campo de Jacques Lacan. Apesar de mais de um século subsequente de erotismo e pornografia, ainda é uma obra extraordinariamente potente. Mesmo Edmond de Goncourt, que considerou "*ce Jourdaens moderne*" vulgar demais para o seu gosto, seus nus "artificiais", e que após comparecer, em 1867, a uma exibição privada que trazia o lésbico *O sono*, de Courbet, e *O banho turco*, de Ingres (ambos também pintados para Khalil Bey), rejeitou os dois pintores como *idiots populaires*, foi conquistado por *A origem do mundo*. Ele o viu pela primeira vez em 1889, dez anos após a morte de Courbet, e ofereceu em seu diário "reparações honrosas" a alguém que podia apresentar a carne tão bem quanto Correggio. Ele é pintado com uma delicadeza exuberante, e o efeito é intimidantemente realista. Não, não é daquele jeito, é deste, o pintor parece declarar (todo realismo é essencialmente corretivo). E o fato de que ele continue a fazer essa declaração, mesmo quando cercado pelo erotismo do século XX, de que ele seja capaz de repreender seu futuro tão bem quanto seu passado e presente, é um sinal do quanto a obra de Courbet permanece viva.

O Mediterrâneo por Courbet Ele sempre foi um grande crítico, um corrigidor, tanto na arte quanto na vida. Não, não é daquela forma, é desta: a paisagem marinha que cresce frontalmente até o céu, o autorretrato arrogante, a carne feminina densa, o animal agonizante na neve, todos eles estão imbuídos de um zelo descritivo e instrutivo. Ele é um pintor realista confrontativo, esteticamente assertivo. "Grite alto e ande reto" era, aparentemente, a máxima familiar de Courbet, e, ao longo de sua vida – em pessoa, em pinturas e em cartas –, ele gritou alto e ouviu com gosto o eco. Em 1853, ele se intitulou "o homem mais orgulhoso e mais arrogante na França". Em 1861, declarou: "Eu tenho toda a juventude artística olhando para mim e neste momento sou seu comandante supremo." Em 1867: "Assombrei o mundo todo... triunfei não só sobre os modernos, mas sobre os velhos mestres também." Em 1873: "Do meu lado, eu tenho tudo da democracia, todas as mulheres de todas as nações, todos os pintores estrangeiros." Ele não podia sair para caçar cervos nas colinas próximas a Frankfurt sem

noticiar que suas explorações tinham
"despertado a inveja de toda a Alemanha".

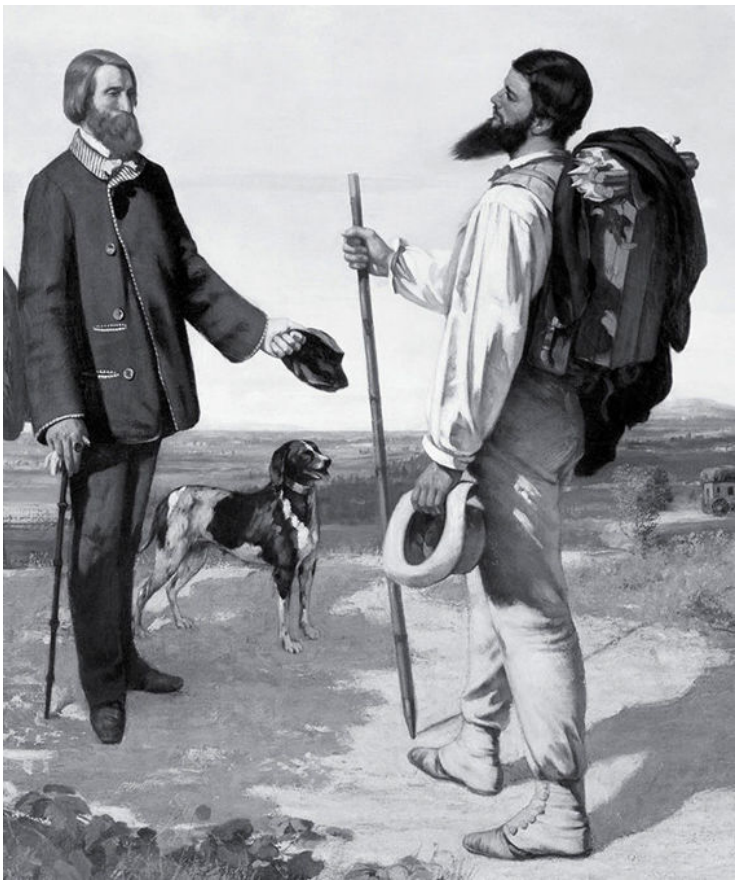
Embora muito dessa arrogância pareça natural, ela também foi feita sob medida para o mercado. Courbet – que nasceu em Ornans em 1819 – foi para Paris aos vinte anos e teve sua primeira pintura aceita pelo Salon cinco anos depois – criou, ou adaptou para seu uso, a persona do provinciano tempestuoso, beligerante, subversivo e desordeiro. E então, como algumas personalidades contemporâneas da tevê, ele descobriu que sua imagem pública se tornara indistinguível de sua verdadeira natureza. Courbet era um grande pintor, mas também uma grande peça publicitária. Ele foi um pioneiro da autopromoção; vendeu fotos de seus quadros para ajudar a espalhar sua fama; divulgava notas para a imprensa quando uma de suas pinturas era vendida por muito dinheiro; e planejou o primeiro centro de exposição permanente dedicado a um único artista – ele mesmo. Na Guerra Franco-Prussiana, chegou até mesmo a conseguir que um canhão ganhasse o seu nome – e, aproveitando-se disso, escreveu para um caricaturista de jornal dando detalhes de "cronograma e rota" do "*Le Courbet*", pedindo-lhe "para fazer uma cobertura em algum dos jornais à sua disposição".

Por todo seu socialismo libertário, suas tiradas contra o establishment, seu desejo genuíno de purificar os estábulos imundos da arte francesa, havia mais do que um toque de Yevtushenkoísmo em torno dele, do rebelde aprovado sabendo até onde podia ir, e como converter o ultraje a seu favor. Quando o seu quadro anticlerical *Retorno da Conferência* foi rechaçado pelo Salon em 1863 (de modo algum sua primeira rejeição), Courbet comentou com mais complacência talvez do que fosse apropriado: "Eu o pintei para ser recusado. Tive sucesso. Desse modo, vai me trazer algum dinheiro." Ele era escolado, ou pelo menos ruidosamente envolvido, na politicagem que cercava a escolha e exibição de quadros no Salon; ele queria ser aceito e recusado ao mesmo tempo.

Ele também queria aceitar e recusar, mais notoriamente no caso da *Légion d'honneur*. Precisava da oferta pública de uma condecoração para poder ficar publicamente ofendido por ela. Quase conseguiu o que queria em 1861, até que Napoleão III retirasse com irritação o seu nome da lista, e foi só em 1870 que o aguardado insulto finalmente chegou. Ele o rejeitou – em uma carta para os jornais, naturalmente – com grande pompa gaulesa: "A honra não se encontra em um título nem em uma fita, mas nas ações e suas motivações. O respeito por si mesmo e pelas próprias ideias constitui a maior parte dela. Faço honras a mim mesmo por manter-me fiel a meus princípios de toda a vida [etc. etc.]." Vale a pena comparar com o caso de Daumier, que tinha recebido a oferta da *Légion d'honneur* antes, naquele mesmo ano, e a tinha recusado discretamente. Quando Courbet o censurou, Daumier, sempre o republicano reservado, respondeu: "Fiz o que achava que devia fazer. Estou satisfeito por tê-lo feito, mas não é assunto do público." Courbet deu de ombros e comentou: "Nunca faremos nada de Daumier. Ele é um sonhador."

Existe uma montagem fotográfica, feita em torno de 1855, de Courbet falando consigo mesmo: ambas as figuras parecem absortas. Seus autorretratos são pintados com uma sensualidade cuidadosa que beira o narcisismo. Enquanto a pose em que ele se retrata é com frequência deliberadamente semelhante a Cristo. (Proudhon, seu amigo filósofo anarquista, também não se intimidava com a comparação: observem seu comentário "Se eu encontrar doze tecelões, estou certo de conquistar o mundo.") Em *O encontro* (1854), Courbet, tendo acabado de descer de uma carruagem que é vista partindo à direita, está sendo saudado em uma paisagem ampla por seu amigo e patrono Alfred Bruyas e pelo criado de Bruyas, Calas. É difícil dizer qual dos dois tem uma aparência de maior deferência. Bruyas acaba de tirar o chapéu para saudar Courbet, enquanto o chapéu de Courbet está em sua mão porque é assim que ele, como um artista livre, escolhe caminhar; Bruyas baixa os olhos ao cumprimentar, enquanto Courbet ergue a cabeça e aponta a sua barba como um complemento

de interrogação. Para marcar sua posição, o artista carrega um bastão duas vezes maior do que o do patrono. Não resta nenhuma dúvida a respeito do que está acontecendo: o artista está testando se seu patrono é apropriado, em vez de o contrário. O quadro se tornou conhecido, satiricamente, como "Riqueza saudando o Gênio". Chegamos muito longe dos dias em que os patronos ou benfeitores de uma pintura eram retratados ajoelhando ao lado dos santos, enquanto o artista podia no máximo se disfarçar entre os camponeses nos cantos do quadro.



O encontro (detalhe) por Courbet Ou então observe *O ateliê do artista* (1854-5), a "Alegoria real determinando uma fase de sete anos de minha vida artística": amigos e patronos à direita, mais vasto e baixo mundo para a esquerda, artista com modelo nu à disposição no centro. Courbet o chamava de "a história moral e física do meu ateliê", assim como, naturalmente, "o mais surpreendente quadro

imaginável". Ele se deleitou com a qualidade enigmática da pintura: os críticos teriam "seu trabalho excluído"; o quadro "deixaria as pessoas tentando adivinhar". E ele ainda faz isso. Quem são essas figuras, posicionadas em grupos inertes que não se comunicam, esse improvável cruzamento de visitantes no estúdio de Courbet? De onde vem a luz? Por que uma modelo está presente se ele está pintando uma paisagem – e por que está pintando a paisagem em seu estúdio? E assim por diante. Mas seja como for que tentemos resolver ou sobrerresolver o mistério – é uma caricatura política? Tem ornamentos maçônicos? (em caso de dúvida, sempre se volte para os maçons) – não há dúvida acerca do maior foco do quadro: a figura do próprio Courbet trabalhando. Parece ser uma área relativamente pequena para dar suporte a uma pintura tão grande; mas a imagem do mestre manejando seu pincel é claramente pensada como suficientemente poderosa para o serviço.

Ajuda ver *O ateliê do artista* em exibição no Museu d'Orsay na parede diretamente oposta à grande pintura mais antiga de Courbet, *Enterro em Ornans* (1849). Esta é uma pintura planejada como um grande friso, firmemente emoldurado, com o sussurro e a reverência das pessoas enlutadas ecoando nos penhascos mais além, e ela é cortada na parte de cima, somente com uma pequena faixa de céu, o suficiente apenas para acomodar e enfatizar o crucifixo erguido. Essa severidade e esse foco fechado contrastam com a dispersividade de *O ateliê,* especialmente pelo fato de que dois quintos dessa pintura se encontram acima do alinhamento das figuras humanas, ocupando uma vasta área de tom difuso e de marrom. Estruturalmente, *O ateliê* pode nos recordar um tríptico medieval: Céu e Inferno dos dois lados, com o vasto firmamento acima. E no centro, o que temos? Cristo com Maria? Deus com Eva? Bem, Courbet com uma modelo, de qualquer forma, sentado ali, reinventando o mundo. E talvez isso ajude a

responder à pergunta sobre o porquê de Courbet estar pintando uma paisagem em seu estúdio, em vez de *en plein air*: porque ele está fazendo mais do que meramente reproduzir o mundo conhecido e estabelecido – ele próprio o está criando de novo. A partir de agora, o quadro diz, é o artista quem cria o mundo em vez de Deus (de fato, Courbet certa vez disse ao escritor Francis Wey "Eu pinto como *le bon Dieu*"). Lido assim, *O ateliê do artista* é tanto uma colossal blasfêmia quanto uma reivindicação suprema da importância da arte, dependendo do seu ponto de vista. Ou os dois.

Se Delacroix, o pintor romântico, tinha um temperamento não romântico, então Courbet, o pintor realista, tinha a egomania de um verdadeiro romântico. Estamos lidando não apenas com uma carreira, mas com uma missão. Baudelaire escreveu que a estreia de Courbet em 1855, em uma exibição que ele próprio organizou depois que tanto *O ateliê* quanto o *Enterro* tinham sido recusados para a Exibição Universal, aconteceu "com toda a violência de uma insurreição armada". E, a partir de então, a vida do pintor e o futuro da arte francesa podem ser considerados indistinguíveis. "Estou conquistando minha liberdade. Estou salvando a independência da arte", ele escreve, como se a segunda afirmação fosse meramente uma elaboração da primeira. A destruição purificadora da arte estereotipada, acadêmica e romântica (os símbolos correntes do romantismo – violão, adaga, chapéu com pena – encontram-se descartados no plano frontal de *O ateliê*) seria seguida pelo ato de refazer a forma. Em uma carta aberta de 1861, dirigida aos jovens artistas de Paris, Courbet expôs os elementos principais da nova arte: contemporaneidade do tema (artistas não deviam pintar o passado ou o futuro), individualidade da maneira, concretude, realismo (ele certa vez louvou um de seus próprios quadros de cervos por ser "matematicamente preciso" e por não conter "nenhum idealismo") e beleza. Essa beleza devia ser encontrada na natureza, porque a natureza carregava sua própria expressividade artística "dentro de si",

algo que o artista não tinha nenhum direito de adulterar. "A beleza fornecida pela natureza é superior a todas as composições artísticas".

O ateliê do artista (detalhe) por Courbet

Geralmente se considera que essa *profession de foi* na verdade foi escrita por Jules Castagnary, amigo do pintor. Courbet se imaginava um teórico, mas sua disposição mental era prática, mais do que abstrata. Em qualquer caso, devemos sempre confiar na pintura (e avaliá-la), e não no manifesto alardeado. O chamado para o realismo concreto claramente não exclui alegoria, mistério ou sugestão –, como em *O ateliê do artista*. Da mesma forma, a retórica belicosa não nos prepara nem para a sutileza nem para a variedade simplesmente desmedida da obra de Courbet: do primeiro retrato belliniesco de sua irmã Juliette até aquelas paisagens marinhas confrontadoras que no seu auge têm um poder para além do realismo, e daí

até o complexo e entorpecidamente erótico *Senhoritas às margens do Sena*. Courbet foi acusado de seguir "a batida da publicidade" com esse último quadro (e sem dúvida ele a seguiu – quando não fez isso?), mas agora que a sua história como provocação passou, o quadro permanece uma imagem tensamente atrativa. A cena está disposta na sombra, no entanto indica um calor opressivo; a atmosfera aparentemente lânguida é negada pela coloração brilhante, quase espalhafatosa; o olho sonolento e semiaberto da mulher virada de lado contrasta com o olhar franco que nos permitimos lançar sobre ela e sua companheira. Esse nosso olhar é também próximo como o de um intruso, uma vez que a pintura está rigidamente enquadrada; as árvores viçosas se inclinam excepcionalmente baixas sobre as figuras reclinadas, e o ramo de folhas no canto inferior direito acrescenta a essa imagem um encarceramento sufocante. Há ainda um laço estrutural que envolve o quadro. O barqueiro que levou essas mulheres pelo Sena até esse ponto tranquilo saiu de cena, deixando seu chapéu abandonado no bote atracado no fundo da pintura. Para onde ele foi? É de se presumir que se retirou do quadro, dando uma volta, e agora se encontra de pé onde nós estamos, observando às escondidas essas duas passageiras deitadas. Se o barqueiro não chega a se fundir com o espectador, ele certamente se encontra por perto, cúmplice de olhar ávido, impelindo para dentro do quadro.

Da mesma maneira com que há ausências expressivas em vários dos melhores quadros de Courbet – o dono do chapéu em *Senhoritas,* o corpo fora do alcance abaixo dos pés das pessoas enlutadas no *Enterro,* Madame Proudhon na homenagem diáfana ao filósofo –, também há silêncios poderosos nas cartas de Courbet. É óbvio que a sobrevivência de correspondências depende de muitos fatores e seu testemunho pode ser pouco representativo, mas, mesmo assim, é

difícil pensar em um pintor importante que demonstre menos interesse em, ou valorização de, obras de outros. Nenhum relato animado a respeito da visão de uma grande pintura pela primeira vez, nenhum encorajamento de outros (com exceção de encorajá-los a ser mais como Courbet). O mundo se divide entre "os antigos", ou seja, aqueles desafortunados que nasceram antes dele, e "os modernos", ou seja, ele mesmo. Ele socializa com Boudin, é financeiramente generoso com Monet, tem uma palavra bondosa, porém breve, para dizer a Corot e cita Ticiano como um ponto útil de comparação com sua própria obra. A única pessoa, ou talvez persona, diante da qual Courbet se inclina é Victor Hugo, o único francês que mesmo ele teria de admitir ser mais famoso e para quem escreve ansiosamente cartas embaraçosas em busca de amizade.

Courbet era um socialista (pré-marxista, reconhecidamente) que se envolvia com o mercado de ações e era um perspicaz comprador de terras. De modo similar, levando em conta todas as suas convicções milenares, sua atitude em relação às mulheres era sugestivamente a de sua época e de sua classe: bordéis, amantes e imaturidade sem reflexão. Assim, ele afirma: "Mulheres deveriam se ocupar apenas de sopa de repolho e de tomar conta da casa." Ou, elevando um pouco o mesmo sentimento, como um aforismo galante: "Cabe às damas corrigir, com seus sentimentos, a racionalidade especulativa dos homens entre eles." Ele declarou, de forma intermitente, que sua arte não lhe deixava tempo para se casar, enquanto tentava, da mesma forma descontínua, se casar. Em 1872, escolheu uma jovem de sua nativa Franche-Comté, declarando solenemente que ele e sua família não se incomodavam com "as diferenças sociais", e continuando de maneira displicente em sua carta para um intermediário: É impossível que a senhorita Léontine, apesar dos conselhos estúpidos que venha a receber dos camponeses, possa não aceitar a posição brilhante que lhe estou oferecendo. Ela será sem dúvida a mulher mais invejada da França e poderia renascer outras três vezes sem nunca chegar perto de

uma posição como esta. Porque eu poderia escolher uma esposa de qualquer sociedade francesa sem nunca ser recusado.

Aqueles que acreditam no trabalho da *hybris* e aqueles que apenas gostam de uma boa novela ficarão igualmente alegres por saber que a senhorita Léontine declinou de se tornar a mulher mais invejada da França. Ela o deixou bufando e vociferando a respeito do rival rústico para o qual a tinha perdido, e sobre as "doçuras de vila", que têm "um valor intelectual semelhante ao de suas vacas, sem valer a mesma quantia em dinheiro".

Sob o Segundo Império, Courbet promoveu uma campanha turbulenta, estrepitosa e admirável em favor da democratização da arte, em seu financiamento, administração e ensino. Em 1870-1, durante o Cerco e sob a Comuna, ele finalmente obteve o poder artístico que supostamente almejava. No entanto, ironicamente, isso o levou à ruína. A história toda é estranhamente prognosticada em suas cartas. Em 1848 – aquele ano do início da revolução –, Courbet escreve para sua família garantindo-lhes que "não está se envolvendo muito em política", mas que ele "sempre estará pronto a oferecer ajuda para destruir o mal que está estabelecido". No ano seguinte, ele diz a Francis Wey: "Eu sempre senti que, se a lei pusesse na cabeça a ideia de me acusar de assassinato, eu certamente seria guilhotinado, mesmo se não fosse culpado." Um ano depois: "Se eu tivesse que fazer uma escolha entre países, admito que não escolheria o meu próprio." Duas décadas depois, Courbet instigou a campanha para demolir o mal estabelecido que era a Coluna Vendôme, um símbolo do imperialismo napoleônico. Após a queda da Comuna, a lei de fato o acusou e, embora talvez não fosse tecnicamente culpado (com certeza menos culpado do que alguns outros, uma vez que ele não era um delegado da Comuna no período relevante), ele foi sentenciado a seis meses de prisão. Posteriormente, a sentença foi complementada com a exigência de uma ruinosa indenização de cerca de 290 mil francos; de modo que a perspectiva de mais tempo de prisão por dívida o forçou a fazer a sua "escolha entre países". Ele optou pela Suíça.

Courbet aceitou a responsabilidade moral pela destruição da odiada coluna. Mas nem isso, nem a recordação para as autoridades de que durante o Cerco e a Comuna ele havia salvado de possível perda muitos tesouros nacionais mitigaram sua posição. Ele parece não ter entendido até que ponto, em torno de 1871, havia se tornado um alvo perfeito para o novo governo. Uma figura pública carismática, provocador profissional da ordem estabelecida, socialista, anticlerical, delegado da Comuna, um homem que elevou a independência artística a um credo político, que podia escrever sobre Napoleão III: "Ele é um castigo que eu não mereço", e cuja frase de fechamento em seu apelo aos artistas de Paris, em abril de 1871, tinha sido: "Adeus, velho mundo e sua diplomacia." Que vítima seria mais apropriada e exemplar quando o "velho mundo" retornou ao poder? E quando o Estado decide perseguir um indivíduo por motivo de política pública, tem mais do que as vantagens normais de dinheiro e organização; ele tem também o formidável benefício do tempo. O indivíduo pode ficar cansado e deprimido, sentir seu talento ser afetado, seus anos indo embora; enquanto o Estado se imagina imortal e raramente fica cansado. O Estado francês em particular pode ser implacável depois de guerras, especialmente guerras civis.

Mesmo em torno de 1876, Courbet ainda não conseguia entender o que tinha acontecido, ou melhor, o porquê. "Foi", ele perguntou a senadores e deputados em uma carta aberta, "para punir-me por ter recusado a condecoração sob o Império que eu tenho de carregar uma cruz de outro tipo?" Talvez isso não seja mais do que um jogo de palavras, mas é revelador por parte do pintor que chamou um de seus autorretratos de *Cristo com cachimbo*. Se o Estado francês não crucificou Courbet, certamente fez seu melhor para arruiná-lo: sua propriedade foi confiscada; seus quadros foram roubados; seus bens, vendidos; sua família, vigiada. Ele continuou a pintar, e a enfrentar a situação a partir da Suíça; em algumas ocasiões, chegou a reunir toda a sua velha presunção: "Neste momento, eu tenho mais de cem encomendas. Devo isso à Comuna... A Comuna teria feito de mim um

milionário." Mas seus derradeiros anos foram tristes e estressantes – separado da família e dos amigos, cada vez mais obcecado com aqueles que o tinham denunciado e traído. Enfim, exaurido, ele concordou em negociar um acordo com o governo francês, segundo o qual prometeu pagar o custo da reconstrução da Coluna Vendôme ao longo de um período de 32 anos. "Tenho de ir a Genebra para pegar um passaporte no consulado", ele escreveu com otimismo em maio de 1877; mas o distúrbio continuado na França o manteve em exílio até sua morte em dezembro.

Depois de visitar aquela exibição de Masson em 1991, sentei-me a uma das mesas de café na praça Humboldt e olhei para além do Loue, rio raso e de águas rápidas – que Courbet havia pintado em um ponto bem anterior, passando pelas florestas, em sua nascente –, para a *maison natale* do artista. Em sua lateral, estavam as letras apagadas da palavra BRASSERIE. Isso pareceu conveniente demais. O pintor belga Alfred Stevens contou a Edmond de Goncourt que o consumo de cerveja por Courbet era "aterrorizante"; trinta *bocks* em uma noite, e ele também preferia acrescentar a seu absinto vinho branco, em vez de água. Em diversas ocasiões, seu amigo Étienne Baudry enviou barris de 62 litros de conhaque para o exílio (a irmã de Courbet mandava apenas "esplêndidas meias", às quais ele respondeu com presentes, como uma máquina de costura para ela e um moedor de pimenta para seu pai). O abuso de álcool resultou em hidropsia, causando o inchaço do corpo do pintor em proporções enormes. A assustadora técnica nova de "punção" produzia vinte litros de líquido, pouco mais efetiva do que o sistema antigo (banhos de vapor e purgante), que havia extraído "dezoito litros provenientes do ânus". Parece horrivelmente apropriado que tenha havido algo de extravagante na morte de Courbet, assim como havia em sua vida e em sua arte.

---

1. Atualmente é mais fácil de ser vista no Museu d'Orsay. Sua chegada foi celebrada por John Updike em um poema, peculiarmente intitulado 'Duas xoxotas em Paris' (*Americana and other Poems, 2001*).

Manet: em preto e branco

a) Arremessando o tijolo Aqueles que atacam obras de arte não estão, em certo sentido, errados. Você não investe contra algo a que você é indiferente, ou contra algo que não o ameace; iconoclastas raramente destroem imagens por apatia. Veja por exemplo o homem que levantou sua bengala contra o quadro de Manet, *Música nos Jardins das Tulherias*, quando de uma exibição individual na Galeria Martinet em 1863. O agressor não deixou nenhuma explicação sobre seus motivos, mas a ofensa da pintura certamente seria classificada sob o título de fraude: era um simulacro, algo que não apenas o insultava, o observador, mas toda a história da arte, no interesse da qual ele era obrigado a falar – ou melhor, a agir. Além disso, o próprio tema da pintura – uma plêiade da vida parisiense contemporânea – seria algo questionável para um tacanho frequentador do Salon, convencido de que os temas da arte deveriam ser elevados e poderosos. Isso agora parece irônico, uma vez que a pintura era, na verdade, com toda a probabilidade, sobre o tipo de homem que a atacou, e sobre o tipo de vida que ele e seus amigos levavam em Paris na época. Manet estava dizendo: aqui, agora, tal como é.

Um ateliê em Batignolles por Fantin-Latour. Detalhe mostrando Manet (no cavalete), Renoir (na moldura), e Monet (à extrema direita)

Quando Napoleão III viu *O almoço na relva* no Salon des Refusés, naquele mesmo ano, ele disse que era "uma ofensa contra a decência", enquanto sua consorte, a Imperatriz Eugénie, fingiu que o quadro não existia. (Hoje em dia, isso seria uma publicidade perfeita, mas, naquele tempo, era um desastre. Tanto que o Salon des Refusés foi fechado e, nos vinte anos subsequentes, os pintores independentes não tiveram nenhum grande espaço público onde pudessem expor.) Quando o quadro *Olympia* foi mostrado no Salon de 1865, ameaças físicas acarretaram sua realocação. Ele – ela – foi colocado sobre a porta da última galeria, tão alto, que era difícil dizer "se você estava olhando para um pedaço de pele nua ou para uma trouxa de roupa destinada à lavanderia". Essa desaprovação imperial e pública fez com que, por muito tempo, Manet tivesse que aguentar as zombarias e o sarcasmo da imprensa popular. Mais uma vez, eles não estavam errados, no

sentido de que seu sentimento era autêntico: desprezo, cuja origem era o medo do desconhecido. O que eles temiam era perfeitamente claro para um dos mais cultos e sofisticados execradores de Manet: Edmond de Goncourt. "Uma piada, uma piada, uma piada!", ele exclama em seu diário, depois de ver a exposição póstuma de Manet, em janeiro de 1884. Mas ele reconhece que a piada se tornara séria fazia muito tempo e era sobre ele e sobre as pessoas de seu tipo: Com Manet, cujas técnicas são tiradas de Goya, com Manet e todos os pintores que o seguiram, o que nós temos é a morte da pintura a óleo, quer dizer, da pintura com uma transparência bela, âmbar, cristalina, da qual *Mulher com chapéu de palha*, de Rubens, é a epítome. Agora temos pintura opaca, pintura embaciada, pintura granulada, pintura com todas as características da pintura de mobiliário. E todo mundo está fazendo assim, de Raffaelli até o derradeiro borra-tintas impressionista.

Mesmo aqueles que estavam do lado de Manet sabiam ser impossível o advento de algo novo sem a morte de algo velho. Assim Baudelaire, enquanto aclamava Manet como (possivelmente) o pintor da vida moderna que a época demandava – embora o poeta julgasse Constatin Guys o real merecedor desse título –, escreveu a ele: "Você é apenas o primeiro na degeneração de sua arte." Como Anita Brookner comentou de forma precisa: "Será que ele sente em Manet a concepção da arte sem uma dimensão moral?"

Ezra Pound disse que jogaria o tijolo na janela, enquanto T. S. Eliot dava a volta por trás e fazia a pilhagem. E, em certo sentido, Manet jogou o tijolo e os impressionistas fizeram a pilhagem: certamente se ela fosse de exposições de enorme sucesso ao longo de um século ou mais. Não acontecem grandes exposições de Manet com frequência, mesmo em Paris (1983, 2011). Mas, de tempos em tempos, é importante ser lembrado de tudo o que ele fez com e para a arte francesa. Ele clareou e tornou mais leve sua paleta (onde os

acadêmicos começavam com tons escuros e trabalhavam de baixo para cima em direção aos mais claros, a *peinture claire* de Manet fazia o oposto); ele descartou meios-tons e produziu uma nova transparência (rosnando para pinturas que aparentavam "ensopados e molhos"); ele simplificou e enfatizou o contorno; ele frequentemente descartava a perspectiva tradicional (a mulher se banhando em *O almoço na relva* está bastante "errada" – grande demais – em termos da distância presumida); ele comprimia a profundidade de campo, empurrava figuras para fora, em nossa direção (Zola disse, a respeito de pinturas como *O flautista,* que "elas quebram o muro"); ele introduziu o "preto Manet" e o "branco Manet". Assim como Courbet, ele também rejeitava grande parte dos temas tradicionais: mitológicos, simbólicos, históricos (suas pinturas "históricas" são todas contemporâneas). Assim como Daumier, ele acreditava que "uma pessoa tem de ser de seu tempo e pintar o que ela vê". Sua posição no cenário da arte pode ser mais bem definida por meio da triangulação dos três grandes escritores que o defenderam: Baudelaire, o dândi e poeta da vida moderna; Zola, o naturalista, e Mallarmé, o esteta puro. Algum pintor já teve tal apoio por parte de escritores? No entanto, Manet não era de modo algum um pintor literário ou ilustrativo. Sua pintura "literária" mais famosa – da *Nana,* de Zola – não é nem um pouco o que parece. Ele retratou a cortesã quando ela era ainda apenas uma figura menor na serialização do romance de juventude de Zola *A taberna.* Huysmans, em uma resenha sobre o quadro, anunciou que Zola iria devotar um romance inteiro a Nana e felicitou Manet por tê-la "mostrado como ela sem dúvida será". De modo que você pode dizer que foi Zola quem "ilustrou" Manet, e não o contrário.

Uma grande parte das realizações de Manet você pode entender lendo os livros e olhando as reproduções coloridas; outra parte só se mostra quando você está diante dos próprios quadros. O "preto Manet" é bem reproduzido; o "branco Manet", muito mal. *Olympia,* à parte seu desafio erótico contínuo, é também uma sinfonia whistleriana em quase branco (sutis intercâmbios entre carne, coberta,

roupas de cama, flores e – o branco mais afiado de todos – o papel pelo qual as flores estão envolvidas). No retrato de Zola, uma seção central de branco se sobressai: ela vem, apropriadamente, das páginas do livro que o romancista está lendo; o delicado retrato de madame Manet, *A leitura*, situa o vestido branco contra a cobertura branca do sofá, contra o branco mais acinzentado das cortinas. Mesmo um dos retratos mais radicais de Manet – e mais assustadoramente feios – da amante de Baudelaire (cabeça pequena de boneca, mão direita enorme, além de perna direita improvável, possivelmente cortada, saindo da saia) é, suspeita-se, principalmente sobre a oportunidade de preencher a tela de lado a lado com um enorme e ondeante vestido branco.

Tudo isso a fim de olhar para Manet nos termos daquilo que se pode perceber, retrospectivamente, que ele alcançou. Mas pintores nunca vivem para ver exatamente o que eles alcançaram. Mais do que isso, pintores têm trajetórias muito variadas: alguns, como Degas ou Bonnard, seguem uma via que é fácil de entender e produzem uma obra de uma qualidade quase espantosamente consistente. Outros, como Manet, são muito mais difíceis de acompanhar. Uma das coisas que fez a mostra de 2011 no Museu d'Orsay foi confirmar que Manet era tanto um pintor incansável, quanto desigual. Essa verdade veio à tona de modo mais claro por causa da abordagem que o curador da mostra decidiu adotar. Da mesma maneira com que a arte segue seu caminho, também seguem adiante a história da arte e a teologia do museu. Hoje em dia, curadores – ao contrário do público – parecem odiar mostras que apenas enfileiram uma obra-prima seguida da outra e que recontam a mesma velha história. À maneira francesa, eles chamam tal abordagem de "reduzir sua modernidade a um registro iconográfico".

Existe alguma razão para isso. Assim como é fácil esquecer o quanto Manet era provocativo originalmente, é fácil esquecer a velocidade com que o choque do novo se torna visualmente absorvido, museificado e transformado em mercadoria. (Por alguns anos, eu tive

um mouse pad com a reprodução das garrafas de champanhe de *Um bar no Folies-Bergère*.) Proust, em *O caminho de Guermantes*, descreve como uma apropriação desta natureza pode facilmente ocorrer no período de uma vida. Sua duquesa vai visitar o Louvre: ... e por acaso passamos pela *Olympia* de Manet. Hoje em dia, ninguém é nem um pouco surpreendido por ela. Ela parece um Ingres! E, no entanto, Deus sabe o quanto tive que me insurgir em favor daquela pintura, da qual não gosto por completo, mas que é inquestionavelmente a obra de *alguém*.

A duquesa está enganada no sentido estrito (Manet nunca pareceu Ingres, nem naquele tempo, nem agora), mas correta no sentido mais amplo. Então existe um óbvio perigo na abordagem de obras-primas-penduradas-no-varal, que meramente repetem o modo pelo qual a história da arte se estabeleceu cem anos atrás: o risco é o de que não possamos mais *ver*, apenas tomar como algo dado. Mas onde se pode achar a contranarrativa? Atualmente ela se encontra no contexto histórico e social e, especificamente para os curadores parisienses de 2011, na rejeição daqueles que até aqui "vampirizaram" o pintor "em nome da arte moderna". Isso levou – espantosamente – à circunstância de eles nos apresentarem um Manet que era "o protetor dos valores tradicionais". Por exemplo, a "mesma velha história" costumava contar como o jovem Manet passou seis meses no ateliê de Thomas Couture, um *peintre-pompier* da moda, sem aprender muita coisa com ele. A mostra no d'Orsay começava, por conseguinte, com uma sala cheia de Coutures, encorajando-nos a concluir o oposto. É verdade que um retrato de juventude de Manet se parece bastante com um Couture. Todavia, os dois quadros mais marcantes na sala – um estudo grave e melancólico de seus pais e um retrato de um garotinho, *Le Petit Lange*, cheio do preto Manet e com aqueles olhos pretos de Manet que encaram intensamente – contêm pouca influência de Couture. De fato, eles mostram Manet escapando do estilo de seu professor o mais depressa que pôde.

Mais bizarramente interessante é o período "católico" de Manet, ao qual a exposição dedicou toda uma sala, e que provavelmente se revelou como uma surpresa para a maioria das pessoas que pensavam conhecer seu Manet. Tendo se estabelecido, e sido severamente vaiado por isso, com *O almoço na relva* (1862-3) e *Olympia* (1863), Manet produziu diversas pinturas religiosas em 1864-5 – um maciço Cristo morto, um similarmente maciço quadro sobre a zombaria de Cristo e um monge ajoelhado –, obras que, como o catálogo afirmava, "revoltaram seus inimigos tanto quanto embaraçaram seus admiradores". O grande amigo de Manet, Antonin Proust, deixou-as de fora daquela exibição póstuma que Goncourt descartou como sendo uma piada. Com razão também: elas são o tipo de monstruosidades derivadas, acadêmicas, que se encontram hoje em dia em Museus de Belas-Artes provincianos, há muito tempo exiladas ali por um aliviado burocrata do setor de arte parisiense ("Olhe, estamos enviando para vocês um Manet!"). Você consegue perceber por que elas podem fazer parte de uma contranarrativa curatorial – essas obras ocuparam bastante tempo de Manet em sua maturidade; mas, da mesma forma, a contranarrativa parecia propor menos a democratização do valor do que a sua suspensão. "Um Catolicismo Suspeito" era o título daquela sala. Seria melhor: O Choque do Ruim.

O período "católico" age como uma útil advertência inicial de que Manet nem sempre foi "Manet". Um número bem pequeno de suas pinturas pode causar alguma decepção em qualquer degustação às cegas de obras de arte. Havia, por exemplo, um whistleriano *Bateaux en mer* à feição japonesa, com uma vela em forma de um monograma oriental e uma cena de praia de Boulogne, que é como um Boudin trazido repentinamente para um foco nítido (também com alguma excentricidade de perspectiva, como uma figura masculina improvavelmente gigante à direita). O primeiro veio de Le Havre, o segundo de Richmond, Virginia. Os curadores foram diligentes e originais. Eles mostraram que Manet era um pintor diferente do que se pode preguiçosamente esperar; mas não um pintor melhor. As

pinturas mais famosas de Manet são acertadamente as mais famosas; elas nunca falham, e ainda surpreendem. (Por exemplo, eu não tinha reparado previamente que a figura nua em *O almoço* tem uma fita preta quase imperceptível em seu cabelo: é como se Manet estivesse dizendo: "Nua – que nua? Você não vê que ela está usando uma fita?") O desapontamento da mostra era o de que se ele pintou, digamos, doze (ou catorze, ou dezesseis) obras-primas incontestáveis, menos da metade estava presente: não havia *Música nos Jardins das Tulherias* (que John Richardson chamou de "a primeira pintura verdadeiramente moderna"), nem *A ferrovia*, nem *Argenteuil*, nem *Nana*, nem *Almoço no ateliê*, nem *Bar no Folies-Bergère*. Estava lá *A execução de Maximiliano*, de Boston, mas não a de Mannheim (ou os fragmentos de Degas). Estava também o menos importante dos dois retratos de Monet em seu *bateau-atelier*. Não havia o famoso feixe de aspargos, apenas o aspargo extra, isolado, pintado e enviado por Manet como uma "gorjeta" depois que o comprador tinha pagado generosamente mais do que o combinado. Talvez tenha havido dificuldades com liberações dos quadros. E também as salas no d'Orsay são um tanto quanto apertadas (embora um espaço enorme tenha sido concedido para uma outra peça de pompa vazia – Jean-Baptiste Faure cantando o papel título no *Hamlet*, de Ambroise Thomas). Mas é mais provável que os curadores estivessem determinados a encontrar, senão impor, uma nova linha narrativa. Às vezes, eles pareciam zombar deliberadamente das nossas expectativas. Desse modo, havia uma pequena cópia de *A ferrovia* – uma foto embelezada com aquarela e guache – por Jules-Michel Godet. É como se os curadores estivessem dizendo: Você está sentindo falta de um dos seus quadros favoritos? Fique com ele assim, então.

O buquê de lilases por Manet Longe de todo o tumulto de argumentação e contranarrativa, havia um espaço calmo para naturezas-mortas. Esse gênero ocupa um quinto de toda a produção de Manet (não apenas por ser vendável). Em uma viagem a Veneza em 1875, com sua esposa Suzanne e seu companheiro pintor Tissot, ele anunciou – quando estava no mercado de peixes – que queria ser "o São Francisco da natureza-morta". No mercado de legumes, achou uma pilha de abóboras do tipo Brenta e exclamou: "Cabeças de turcos em turbantes! Troféus das vitórias de Lepanto e Corfu." Na mesma visita, ele concluiu: "Um pintor pode dizer tudo o que quiser com frutas, ou flores, ou até mesmo nuvens." Na sala de naturezas-mortas do Museu d'Orsay, duas imagens simples prenderam a minha atenção: flores em vasos altos de cristal, pintadas em 1882, o ano anterior ao de sua morte. Manet, o

dândi, o bem casado *coureur de femmes*, morreu (como Baudelaire) de sífilis terciária. Teve um fim cruel: ataxia locomotora, a cadeira de rodas, gangrena, uma perna amputada, e então a morte. Nesse último trecho de sua vida, Manet pintou repetidamente a beleza efêmera das flores. Como se estivesse calmamente repetindo as palavras que o controlador se recusara a ouvir por todos aqueles anos, dizendo uma última vez: sim, aqui, agora, tal como é.

b) Menos é mais Quanto tempo gastamos com uma boa pintura? Dez segundos, trinta? Dois minutos inteiros? E quanto tempo, então, com cada boa pintura no tipo de exposição de trezentos itens que se tornou a norma para os artistas consagrados? Dois minutos com cada obra exibida somariam dez horas (sem pausa para o almoço, o chá, ou intervalo para ir ao banheiro). Levante a mão quem passou dez horas na exposição de Matisse, de Magritte, de Degas. Eu sei que não passei. É claro que nós vamos escolhendo, o olho pré-selecionando o que tem apelo (ou o que ele já conhece), mas mesmo um espectador com elegante destreza em galerias, que entende a correlação entre os níveis pessoais de açúcar no sangue e o deleite artístico; que consegue lidar com espaços abertos e não tem medo, caso necessário, de seguir a cronologia do pintor no sentido inverso; que abre mão de perder tempo a olhar catálogos e tentar enxergar o título da obra; que é suficientemente alto para conseguir uma visão desimpedida e suficientemente robusto para enfrentar as ombradas de fãs de arte amarrados em seus fones de ouvido – mesmo um espectador assim pode chegar ao final de uma grande exposição sob o efeito truculento do sentimento daquilo que poderia ter sido aquela experiência.

A execução de Maximiliano (detalhe) por Manet

É melhor, claro, de uma maneira vagamente ideal, que o máximo de pessoas veja o máximo de quadros possível. Mas quanto maior a exposição, maiores as multidões necessárias para financiá-la, o que significa carregar para lá essas multidões com a promessa de que o evento será não apenas estético, mas também sociomotivador (e, sendo social, ele tem sua estrutura de classes: aqueles que se encontram na área interna ganham visão privativa, enquanto as massas suam lá fora). Se, nos últimos anos, o gigantismo das exibições diminuiu um pouco – aquela exposição de Manet de 2011 em Paris tinha apenas 186 itens – isso é resultado mais do declínio econômico do que da política curatorial. No entanto, é muito evidente que exibições menores, com público reduzido, proporcionam mais prazer; que você costuma entender melhor um artista vendo menos da sua obra, em vez de mais.

Uma das melhores exposições que vi nos últimos trinta anos foi na National Gallery, em Londres, em 1993. Ela ocupava seis salas, mas era toda sobre uma pintura, ou melhor, um assunto: *A execução de Maximiliano*, de Manet. Organizada tematicamente e com um propósito, ela reuniu, pela primeira vez desde a morte de Manet, em 1883, suas três versões de *A execução*: a primeira versão de Boston, com pinceladas imprecisas, colorido sombrio, cheia de sombreiros; a versão fragmentária (recuperada por Degas após a morte de Manet) da própria coleção da National Gallery; e a mais conhecida imagem final de Mannheim. Ver essas telas no mesmo ambiente (mas não lado a lado – você tinha que virar o corpo para fazer a comparação, um lembrete físico de que o tempo e a reflexão se interpõem entre cada imagem) constituía um desafio direto, excitante, intimidante. Por que Manet fez este, jogou fora aquele e ajustou o terceiro? Por meio de que processo de pensamento ou sentimento, salto súbito ou acaso, ele foi de *a* para *b* e para *c*? Para nos ajudar, esse trio central da exposição era acompanhado por sessenta ou mais itens de apoio: retratos formais dos principais participantes, litografias de notícias, as fotografias que François Aubert fez de cenas e personalidades mexicanas da época, *cartes de visite* mostrando o pelotão de fuzilamento e a camisa ensanguentada do imperador, e mais um conjunto de referências e subprodutos e curiosidades. Nenhuma dessas coisas era mais excêntrica do que uma foto tirada aproximadamente em 1865, de Maximiliano e sua corte jogando críquete, presumivelmente no castelo de Chapultepec ou perto dele, nas cercanias da Cidade do México. O imperador está de pé, atrás das estacas de madeira, próximo a Sir Charles Wyke, o embaixador britânico. O "pitch" parece precisar não do rolo compactador para aplainá-lo, mas de um bando de pedreiros.

Hoje em dia, quando uma nação endividada é obrigada a protelar suas obrigações financeiras, os credores enviam equipes do FMI, do Banco Central Europeu, da Comissão Europeia, e assim por diante. Em 1861, quando o presidente do México, Benito Juarez, declarou uma moratória de dois anos em sua dívida externa, a resposta foi uma

troica daquela época: seis mil soldados espanhóis, dois mil franceses e mais um tanto de britânicos surgiram em Veracruz. Os britânicos eram tímidos, os espanhóis visavam a uma conciliação forçada, mas os franceses preferiam a conquista. Eles instalaram o arquiduque austríaco Ferdinand Maximiliano como imperador em 1864, a guerrilha irrompeu no ano seguinte, a ocupação entrou em colapso, os franceses recuaram, Maximiliano recusou-se a abandonar seu trono fantoche e o governo mexicano reempossado o executou, junto com dois de seus generais, na Colina dos Sinos, perto de Queretaro, no dia 19 de junho de 1867. O evento foi noticiado internacionalmente. No dia 18 de julho, Flaubert escreveu para a princesa Matilde que a execução (levada adiante apesar dos telegramas de protesto de Garibaldi, Victor Hugo e outros) o tinha aterrorizado. "Que abominação. E que coisa miserável é a espécie humana. É a fim de não pensar sobre os crimes e a estupidez desse mundo (e não sofrer com essas coisas) que eu mergulho de cabeça na arte: um triste consolo."

As notícias também fizeram Manet mergulhar na arte, embora não se saiba exatamente de que maneira, por que e com quais intenções e expectativas, e com quais ajustes táticos ao longo do caminho. A respeito disso, permanecemos em uma ignorância benigna e libertadora. Seu progresso em direção à imagem final é muito menos documentado do que, digamos, o de Géricault na direção de *A balsa da Medusa*. Não há, Juliet Wilson-Barreau nos conta, "nenhum registro nos arquivos de Manet acerca das pessoas a quem ele recorreu, ou dos materiais que usou para compor suas pinturas – nenhum recorte de jornal ou ilustração, nenhuma fotografia, nota ou esboço bruto". Nenhuma *obiter dicta* útil ou fofoca de ateliê chegou até nós. Não sabemos por que ele abandonou a segunda versão da pintura (estruturalmente muito próxima da versão final), ou qual era sua aparência quando estava completa, uma vez que o registro mais antigo, uma foto de 1883, já a mostra sem as duas figuras da lateral esquerda, a do imperador e a do general Mejia. Existe uma lacuna tentadora até mesmo quando se trata da presumida fonte estética da

Execução: o quadro de Goya *As execuções de Três de Maio de 1808*, que apresenta uma perspectiva geral similar e a mesma proximidade assustadora entre a ponta dos rifles e a vítima. Sabemos que Manet visitou o Prado e que assinou o livro de visitantes no dia 1º de setembro de 1865, mas, caso tenha visto a pintura de Goya a respeito da insurreição de maio (naquele tempo fora do catálogo, localizada em um corredor e praticamente não referenciada nos guias), ele nunca mencionou o fato. Desta forma, precisamos proceder por adivinhação e por meio de raios-X, tomando as próprias imagens como nossas principais fontes de conhecimento: três grandes telas, um esboço a óleo, uma litografia, um desenho traçado, além da posterior reciclagem que Manet fez do agrupamento principal de pessoas em *A barricada*, uma cena da Comuna.

Geralmente ficamos tentados a confundir a sequência temporal na arte com progresso. De fato, a primeira *Execução* de Manet é tão diferente em termos de cor, tom e sentimento, que não se apresenta como uma primeira tentativa malfeita, mas como uma grande e assombrosa alternativa. Os elementos em comum consistem em um trio de vítimas, um pelotão de fuzilamento amontoado e a figura singular destacada de um soldado designado (honrado? condenado?) para executar o *coup de grâce*. Na primeira versão, este oficial é o único personagem a ganhar qualquer tipo de rosto definido e que é inflexivelmente destituído de expressão; pois se trata de um encontro tenso, tumultuado, algo vicioso e vergonhoso, no qual um grupo de pessoas não identificáveis tira violentamente a vida de outro grupo, e em que as cores oceânicas perpassam tanto os executores, quanto as vítimas e o fundo rural. Parece até ser noite (como no quadro *Execuções*, de Goya), embora possamos concluir que não é.

Do ponto de vista da tonalidade, a imagem compartilhada pelas versões II e III é bastante distante da versão I, já que é posada, iluminada, lúcida. Mesmo a fumaça dos rifles se expande cuidadosamente de maneira a não obscurecer os rostos das vítimas. Entretanto, embora a posição dos principais participantes (e o eco

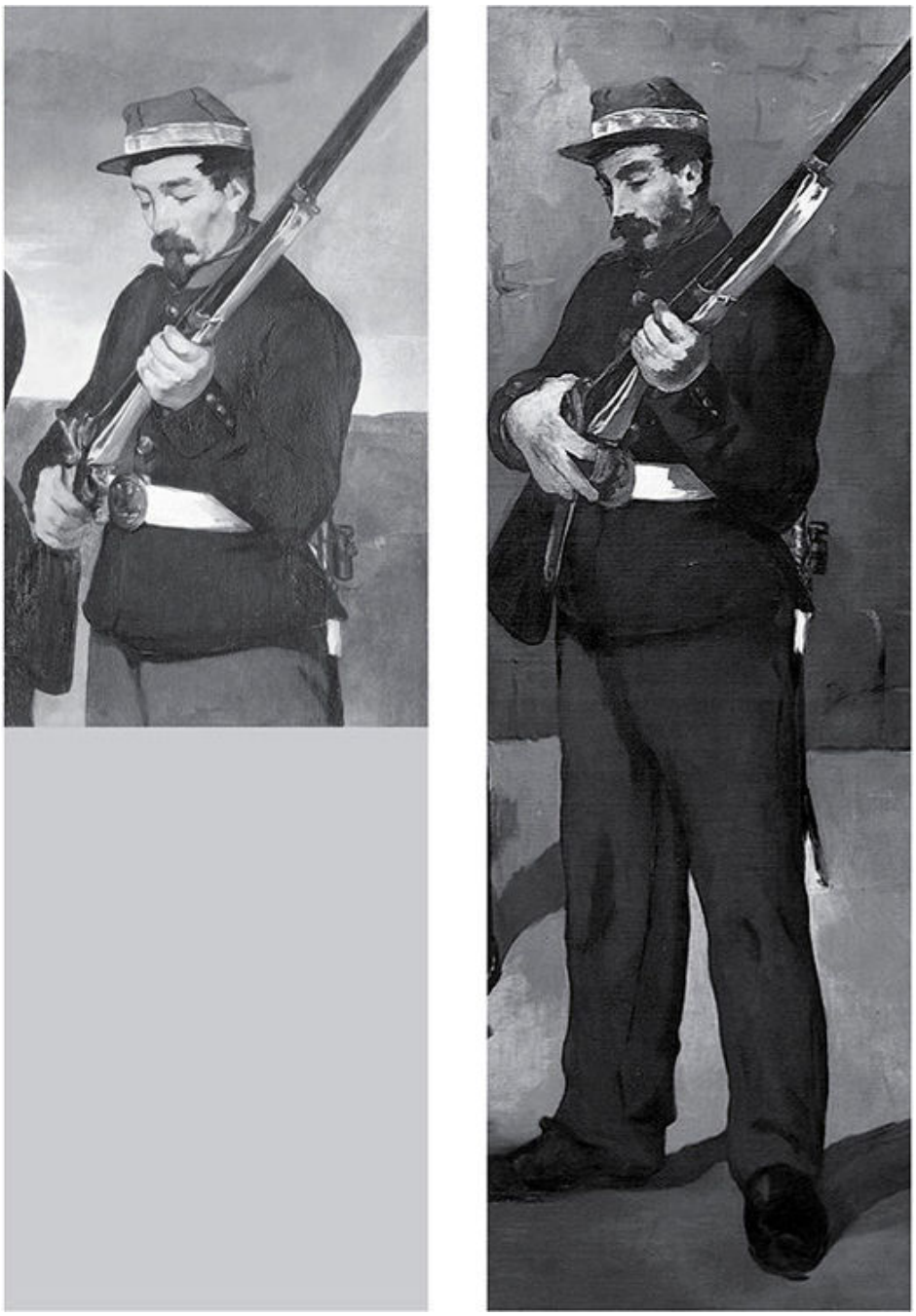
estrutural de Goya) pouco varie da II para a III, o que ocorre atrás deles causa um efeito muito diferente. Na versão II, a cena tem lugar no que parece ser um trecho de campo aberto, ou talvez uma colina baixa; ao longe, estão as montanhas e o céu. A ação é, portanto, insuspeitada, anônima, um momento de brutalidade jurídica localizado em meio à natureza, que parece ser, em sua continuidade azul cálida, tão indiferente quanto o pelotão de fuzilamento. Na versão III, os participantes se encontram no que pode ser o pátio de uma prisão, com chão de areia, um muro alto atrás, espectadores (protestando e lamentando) por cima do muro, mais espectadores na encosta da colina, e os ciprestes e túmulos brancos de um cemitério no canto superior da lateral esquerda. Agora há um elemento da tourada (morte na areia, público na arquibancada). Há um comentário interno e uma reação ao evento, e a confirmação de um *memento mori* ao fundo. É tudo mais equilibrado, mais determinado e argumentado enquanto realização de um quadro. É também (em comparação com a versão II) algo mais convencional em sua maneira de dirigir as nossas reações. Neste sentido, a III faz "progresso" em relação à II. Mas, de outra maneira, trata-se de um retrocesso: como se Manet levasse a noção de indiferença até o extremo na II e então recuasse desse despojamento árido.

Ambas as versões, contudo, apresentam imagens de uma potência extraordinária; e isso começa com os pés. Nas *Execuções*, de Goya, a postura do pelotão de fuzilamento é um elemento crucial: o tornozelo duro, o joelho travado, a perna de apoio atrás, posicionada no ângulo profissional correto. E essa postura ecoava a linha dos soldados napoleônicos: essas são as pernas dos opressores, pernas que pisam em protesto, cuja rigidez percorre o corpo até chegar à rigidez final do rifle. Já na *Execução*, de Manet, os soldados não estão alinhados (tecnicamente pode haver duas linhas de três, mas o efeito é o de um amontoado), e seus pés estão virados para fora em um ângulo de 120 graus ou algo assim; um soldado mantém seus calcanhares juntos, outros têm os pés separados; o soldadinho no meio está

idiossincraticamente deixando todo o seu peso na perna esquerda, apenas com o calcanhar do pé direito tocando o chão. Esses pés são obviamente feitos para ser notados, uma vez que Manet os embelezou com polainas brancas (não se trata de um traço forçado pelo realismo – o uniforme que Manet retratou era fictício, artificial). Tratam-se de pés que estão se apoiando para o trabalho prático, como quando um golfista se movimenta na bancada de areia para se equilibrar. Você pode quase imaginar a fala preparatória pré-execução por parte do oficial, sobre a importância de ficar confortável e relaxar os pés e então os joelhos e a cintura, fingindo que você está ali apenas para atirar em uma perdiz ou galinhola...

Então esses executores não constituem um bloco de matadores, como no Goya: eles são soldados cumprindo tarefas cotidianas que, desta vez, incluem executar um imperador. Esse tema da rotina diligente é exemplificado distintamente na figura do oficial. Na pintura de Boston (I), ele nos encara de maneira direta, dando as costas para a execução e, ao mesmo tempo, nos confrontando com a realidade de sua incumbência como executor final daqueles que não forem abatidos prontamente. Na II e na III, ele se tornou um ponto focal igualmente insistente, mas muito mais sutil. Agora ele se encontra a um ângulo de 90 graus em relação ao pelotão de fuzilamento, não está nem assistindo à execução nem se eximindo dela; do mesmo modo, ele é indiferente a nós. Em vez de nos encarar, está de olhos baixos, prestando atenção em seu momento profissional, carregando seu rifle antecipadamente (III) ou checando se ele está carregado (II). Significativamente, Manet destitui de polainas o seu oficial: não devemos ser distraídos por seus pés (na III, eles estão ainda mais silenciados por se encontrar em um trecho de chão mais escuro) e podemos, por conseguinte, nos concentrar de maneira tão atenta quanto o próprio soldado no carregamento de seu rifle. O oficial varia em dois aspectos-chave entre a II e a III. Na II, seu rosto é finalizado de maneira mais regular e mais bem caracterizado: trata-se, acreditamos, de uma pessoa encarregada desse negócio em

particular. Na III, o trabalho é menos preciso, a figura um tanto menos específica: ele dá um pouco mais a impressão de ser um soldado comum, como o resto do pelotão. Ambas as versões têm virtudes e são defensáveis. O ponto em que a III não parece um avanço em relação à II é quanto ao tratamento da mão direita. Na II, ela é apresentada de maneira natural e em escala; já na III, ela é maior, mais rosa, mais alargada: bem maior do que a mão esquerda, e maior até mesmo que as outras mãos enfatizadas pelo pintor – as duas unidas de Maximiliano e do general à sua esquerda. Ela chama a atenção para si mesma de uma maneira quase melodramática: vejam o que estou prestes a fazer, a mão exclama da tela. Isso parece um pequeno e desnecessário exagero.



A execução de Maximiliano por Manet. Detalhe do oficial carregando o rifle da pintura em Londres (esquerda) e a versão em Mannheim (direita) Um crítico da época reclamou que a obra de Manet manifestava "uma espécie de panteísmo que não atribui um valor mais elevado a uma cabeça do que a um chinelo". Panteísmo, impersonalidade, indiferença: da mesma maneira como a

> *Execução* trabalha com uma luz dura e nivelada, e com planos em relevo, estreitados, também seu efeito moral é estranho, estreito, moderno. Ela ilustra, é claro, um momento dramático, e podemos admirar a firmeza das vítimas, especialmente depois da invenção plausível de Manet segundo a qual o imperador está segurando as mãos de seus dois generais (na verdade, ele não estava no meio quando foi executado, e os generais podem muito bem terem sido atingidos pelas costas enquanto estavam sentados em banquinhos, um método comum de lidar com aqueles que eram julgados traidores). Mas também podemos admirar a firmeza dos executores, sua posição confortável de pés relaxados. Não se trata de uma pintura histórica com uma mensagem moral sobre o heroísmo: Manet usou a frase *peintre d'histoire* como o pior dos insultos. E talvez essa seja apenas de passagem uma imagem política: quando a litografia da *Execução* foi banida em 1869, o pintor a descreveu em sua declaração para a imprensa como "*une oeuvre absolument artistique*".

É claro que essa declaração era um tanto maliciosa, uma vez que Manet tinha escolhido retratar um momento de extrema humilhação para o sonho imperial de Napoleão III e tinha feito isso adornando a figura de Maximiliano com indicações de martírio (o halo de santo de um sombrero, e talvez até seu posicionamento central, como o de Cristo); além disso, o uniforme que ele forjou para o pelotão de fuzilamento era suficientemente ambíguo para parecer tanto francês quanto mexicano, permitindo a insinuação de que os franceses, ao abandonar seu imperador fantoche quando as coisas ficaram difíceis, praticamente o executaram. Essa foi certamente a interpretação de Zola, embora suas duas declarações acerca do quadro tenham sido instrutivamente contrastantes. Em uma contribuição não assinada para *La Tribune,* o romancista, ironizando o pintor, anunciou que a

litografia tinha sido banida apesar de "o sr. Manet ter tratado seu tema de um ponto de vista puramente artístico" e especulou sarcasticamente se o governo logo começaria a perseguir pessoas apenas por confirmarem o fato de Maximiliano ter morrido. Quatro dias depois, entretanto, Zola estava apontando a ambiguidade dos uniformes e observando a "ironia cruel" do quadro de Manet, que poderia ser lido como "França atirando em Maximiliano". Não são apenas as autoridades hipócritas que gostam de considerar as coisas de dois modos divergentes.

Zola não pode ter os dois lados da questão; nem Manet. Ou a obra é artisticamente "pura" e apenas por acaso foi baseada em eventos políticos recentes, ou não é. Mas também é verdade que o ato mesmo de banir o quadro (que nunca teve publicidade na França durante a vida de Manet) teve o efeito de politizá-lo de qualquer maneira. Não de popularizá-lo, entretanto: *A execução de Maximiliano* não foi nenhuma *Guernica,* que inspirava emoções fora de sua terra natal enquanto era banida dentro dela. Quando foi exibido em Nova York, em 1879 (na esquina da Broadway com a Rua Oito, com a entrada a 25 centavos), o quadro teve pouca repercussão. Ele se saiu um pouco melhor em Boston, mas a turnê proposta para Chicago e outras cidades foi cancelada e a tela foi enviada de volta para a França.

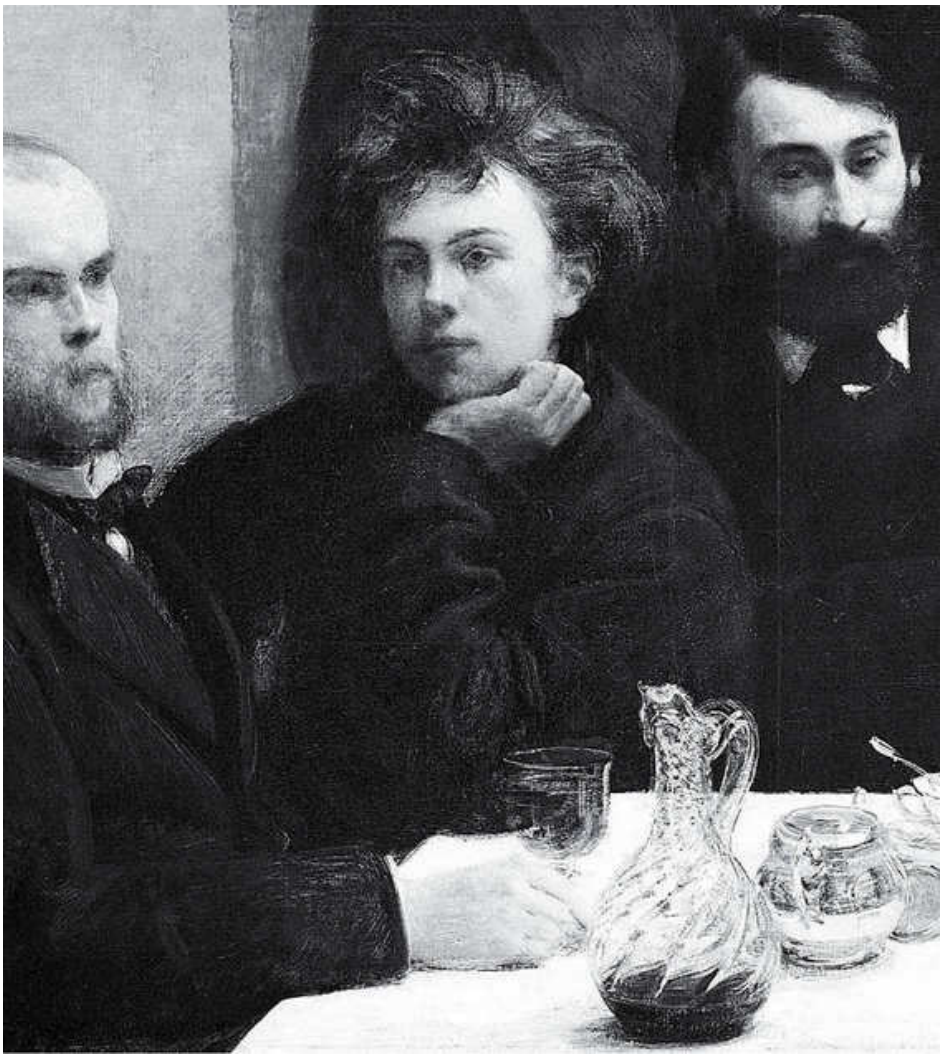
Por que exatamente a litografia foi banida e Manet advertido previamente de que a pintura final não seria aceita pelo Salon de 1869? De novo, uma lacuna convidativa se insinua. Não existe nenhum registro oficial, em colunas relevantes, acerca de intenções perniciosas ou da estética incerta. John House argumentou que a ofensa de Manet deve ter sido muito mais forte do que o mero ato de retratar um evento embaraçoso para o governo, uma vez que duas outras pinturas relacionadas à execução, por Jules-Marc Chamerlat (ambas infelizmente perdidas – outra lacuna), foram aceitas para o Salon de 1868. Talvez o motivo adicional por trás da exclusão de Manet se encontre no fato de que a pintura configura uma "aparente imparcialidade em relação ao drama e uma recusa em apontar uma

moral clara", mesmo em sua "elaboração pictórica sumária e sua aparente falta de finalização". Talvez; mas pode ser um erro avaliar racionalmente demais (ou esteticamente demais) o trabalho do corpo de censores. Eles são notoriamente quixotescos, desenvolvendo suas próprias excentricidades e temores exagerados. Se ficar em dúvida, melhor banir. Esta é com frequência a regra básica. Deve-se banir especialmente com base na mera reputação do artista em questão (Manet era um conhecido republicano). Mas seja qual for a verdade irrecuperável, a censura da *Execução* continua a agir limitando o conhecimento da pintura pela posteridade. Não aconteceu apenas a supressão da pintura (e da litografia a ela relacionada), mas suprimiu-se também a reação da geração para a qual ela foi pintada, aqueles que poderiam nos contar melhor como lê-la. Tal ausência acrescenta-se à opacidade do quadro para os espectadores atuais. Neste sentido, a censura teve êxito, como o tem com frequência.

Fantin-Latour: homens em linha

Trinta e quatro homens, vinte deles em pé, catorze sentados, distribuídos por quatro pinturas e por 21 anos. Quase todos vestem roupas escuras, com a sobrecasaca preta usada tanto por burgueses quanto por artistas na França daqueles dias; o menor desvio no estilo – um par de calças claras, um casaco cinza de proletário, um avental branco de pintor – causa surpresa. Os espaços em que esses homens estão representados são similarmente sombrios, estreitos da frente ao fundo, sem ar e claustrofóbicos: não há nenhuma janela à vista, e, apenas na última pintura, está indicada uma porta; parece não haver nenhuma maneira de escapar. Pode haver pinturas na parede, mas não do tipo que ofereça alguma vista para fora. Elas são escuras e ilegíveis, devolvendo-nos para os intensos agrupamentos de homens. Ocasionalmente, um pequeno alívio vem na forma de flores, ou frutas, ou uma garrafa de vinho, e há uma toalha de mesa vermelha, mas mesmo ela é de um vermelho sombrio que não interrompe a tonalidade escura e o clima de funeral. E, embora cada grupo de homens tenha sido reunido para um propósito comum – para prestar homenagem a um pintor morto, para assistir a um pintor vivo enquanto dá suas pinceladas, para ouvir a leitura de poesia, para ficar em torno de um piano –, nenhum deles parece estar se divertindo. Não há nenhuma risada, nenhum sorriso por parte de nenhum daqueles 34 (33, na verdade, já que um aparece duas vezes). A maioria emana uma sensação de gravidade e de propósitos elevados, embora certo número deles pareça distraído, perdido em seu mundo próprio, até mesmo entediado. Alguns são amigos (dois são amantes), a maior parte é de aliados, colaboradores, membros da elite ou vanguarda autosseletiva; há, no entanto, pouquíssima interação entre eles. Nenhuma das figuras toca seu vizinho; elas podem quase se apoiar, ficar na frente uma da outra ou se esconder, mas não há contato algum. É quase como se os homens mal conseguissem esperar o final

daquela sessão em que posam sentados (ou de pé), de modo a poderem voltar para seu próprio ateliê, oficina, estúdio, sala de música.



Um canto da mesa por Fantin-Latour.
Detalhe mostrando (a partir da esquerda)
Verlaine, Rimbaud e Léon Valade

Essas quatro pinturas de Henri Fantin-Latour (havia uma quinta, mas ele a destruiu depois que os críticos a rejeitaram no Salon) estão todas agora no Museu d'Orsay. Eu as vi diversas vezes de passagem e olhei para reproduções em vários livros, mas nunca antes havia me dado conta de sua peculiaridade, porque – como a maioria das pessoas, suponho – nunca havia chegado a examiná-las como pinturas. Sempre as tratei apenas como exemplos de retratos coletivos e, como

tais, são da maior qualidade: olha só, dizemos, aqui está Manet, e ali está Baudelaire e Monet e Renoir e Whistler e Zola, todos eles como eram em vida. E aqui, justamente aqui, onde a maioria das pessoas para, na extremidade esquerda de *Um canto da mesa*, encontra-se a seção mais famosa – o canto de um canto – de qualquer das quatro pinturas de Fantin, porque ela mostra Rimbaud e Verlaine sentados lado a lado. Rimbaud, o belo rapaz entre homens de barba, o queixo apoiado na mão como um querubim, tem um olhar fixo que passa por cima de nosso ombro esquerdo; Verlaine, prematuramente calvo, está meio de perfil e parece tenso, sua mão direita apanhando uma taça de vinho dentro do qual ele logo desaparecerá. Contudo, mesmo os dois homens desse par, mais íntimos e mais notórios dentre as 34 figuras, não estão olhando um para o outro, muito menos parecendo amantes. Inevitavelmente, no caso de tais pinturas, nos concentramos nos nomes famosos; é virtualmente impossível para o observador contemporâneo dar mais do que uma breve olhada compadecida para gente como Louis Cordier, Zacharie Astruc, Otto Scholderer, Pierre-Elzéar Bonnier, Jean Aicard, Arthur Boisseau, Antoine Lascoux, e assim por diante. E a nossa compaixão contém uma parcela não exatamente de culpa, mas de inquietação: nós somos a posteridade que os condenou ao esquecimento.

Olhamos para essas pinturas – a princípio, pelo menos – como obras anedóticas, documentárias. É a mesma coisa com qualquer retrato de grupo, seja a *Apoteose de Homero*, de Ingres, ou a mais recente fotografia de revista enfileirando "Os melhores jovens romancistas ingleses". Quem é novo, quem é sexy, quem é bom, quem não vai cortar o bigode? A triagem crítica começa imediatamente: lembro-me de tomar o meu lugar ao lado dos companheiros "Jovens romancistas" em 1983, e, depois que deixamos nossas imagens na câmera de Lord Snowdon, um dos mais sarcásticos entre nós observou: "Bem, eles escolhem os melhores vinte de sete." Poucos observaram a foto publicada para avaliar o senso de composição de Snowdon, assim como poucos fazem uma pausa estética enquanto

seus olhos deslizam dos sem importância para os notáveis em um Fantin no d'Orsay. Desse modo, a primeira conquista de Bridget Alsdorf em *Fellow Men*[2] é simples, mas séria: ela converteu as pinturas de Fantin de novo em pinturas – em obras que começam com uma ideia e uma esperança e avançam por meio de desenhos e de insistentes ideias erradas até chegar a possíveis soluções, e então a mais desenhos, e finalmente a esboços a óleo, e então, por causa de problemas de última hora de indisponibilidade de alguém que havia posado, chegar a uma imagem final que se tornaria logo disponível para o julgamento dos arrogantes de bom gosto do Salon, para a incompreensão da crítica e a zombaria dos cartunistas.

As quatro pinturas sobreviventes são enormes: a menor delas tem 160 x 222 cm; a maior, 204 x 273,5 cm. Elas não são recordações para companheiros que têm a mesma mentalidade, mas gigantescas declarações públicas, feitas com a intenção de insistir, até de intimidar. Esses são os homens nos quais você deveria estar prestando atenção; os escritores e pintores que aconselhamos você a estudar intensivamente (embora o último quadro, *Em torno do piano* [1885], seja menos sobre seus participantes individuais do que a favor da ideia que todos eles apoiam – o Wagnerianismo). Para um pintor conhecido apenas por autorretratos e flores, elas oferecem um desafio técnico imenso: como organizar de maneira interessante um número de sujeitos vestidos de modo similar; como você os torna evidente e distintamente eles mesmos, enquanto representa, ao mesmo tempo, a ideia mais ampla que eles pretendem tornar pública? Cada quadro adota uma estrutura diferente. O primeiro, *Homenagem a Delacroix* (1864), parece bastante pomposo: quatro figuras sentadas com as cabeças na mesma altura, seis figuras de pé com as cabeças na mesma altura, e, na parede ao fundo, com a cabeça um pouco mais alta do que as dos homens de pé, um retrato (na verdade, algo bastante complicado, uma pintura de uma litografia baseada em uma fotografia) de Delacroix. O segundo quadro, *Um ateliê em Batignolles* (1870), é mais inovador, com uma diagonal feita pela cascata de

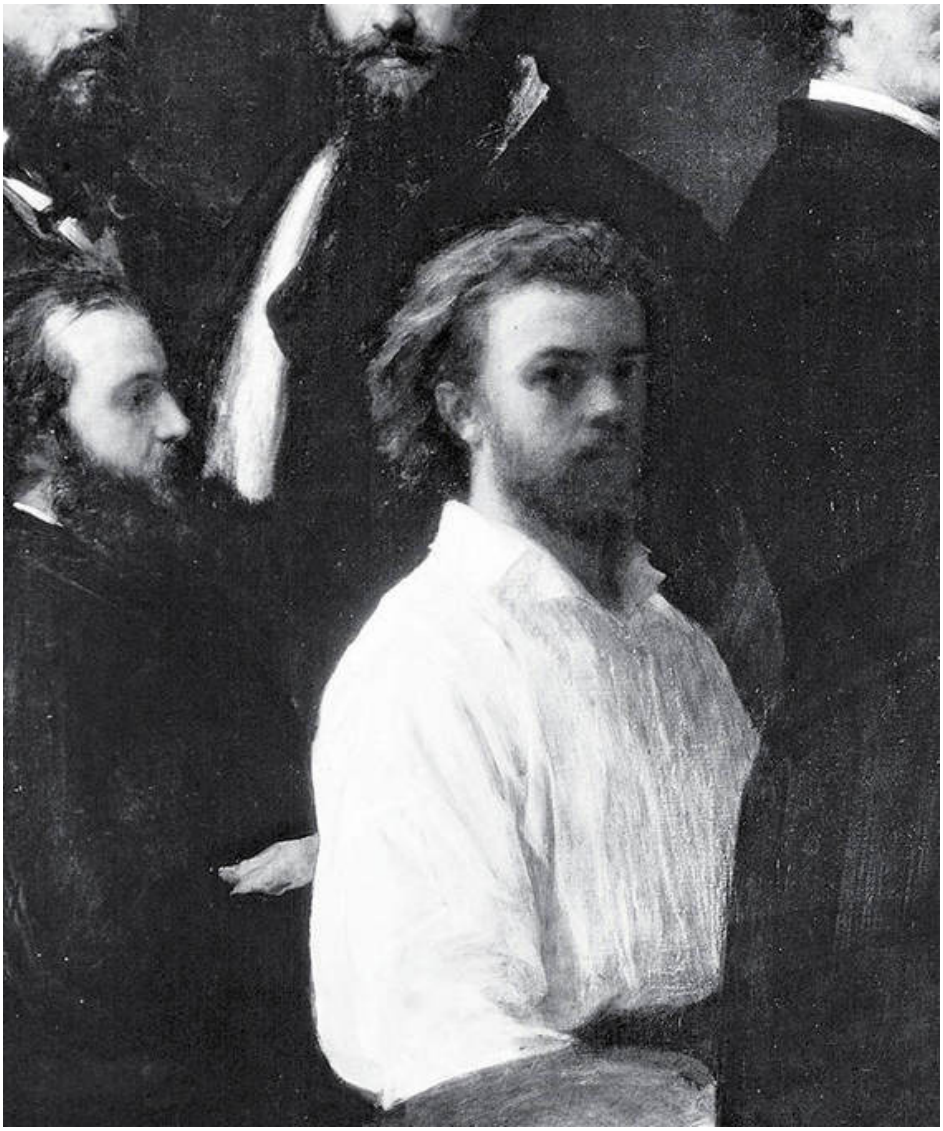
cabeças avançando para a tela em que Manet aparece trabalhando. O terceiro, *Um canto da mesa* (1872), é o mais sutil e também o menos confrontador, tanto no título quanto no ponto de foco (um livro aberto que o poeta provavelmente estava lendo) e na estrutura: uma curva de cinco homens sentados, acompanhados de perto por três homens de pé, com os lados e a frente do quadro decorados com folhas, flores e frutas. O quarto quadro tem uma arquitetura mais convencional, com uma partitura aberta no seu centro e quatro homens vestidos de preto em cada lado desse esplendor musical em tom creme.

Mas que tipo de tributo, ou manifesto, esses quadros prestam? Nada direto, de maneira alguma. *Homenagem a Delacroix*, por exemplo, é fundamentalmente uma não homenagem, pelo simples fato de ser uma pintura feita por Fantin-Latour. Em seu modo realista, colorações sem brilho e estrutura bastante mesquinha, trata-se do oposto exato de um Delacroix; já o fato de que esses prestadores de homenagem estão todos virados para nós, e com isso dando as costas para a imagem do herói-pintor morto, implica que eles certamente não vão continuar pintando como ele. Saudação e despedida é o que a pintura implica. *Um ateliê em Batignolles* na verdade não é um ateliê no bairro Batignolles, mas sim um "Ateliê quase igual ao do próprio Fantin"; a "Escola Batignolles" era ela própria mais uma "construção retrospectiva do que realidade" na época em que Fantin a celebrou; já o próprio homem que a batizou originalmente, Edmond Duranty, foi deixado fora do quadro porque tinha brigado com Manet (uma desavença pela qual ele culpava Fantin). Uma história de bastidores como essa talvez não seja incomum: pertencer a um grupo costuma ser importante para o artista (e escritor) jovem, quando o encorajamento mútuo e a identificação coletiva do inimigo imediato são vitais; mas logo depois, quando o indivíduo adquire mais autoconfiança, ele se aflige por ser rotulado e agrupado. Assim, *Um canto da mesa*, que pode parecer um quadro mais homogêneo e harmonioso, na medida em que apresenta apenas escritores (enquanto

os dois retratos grupais anteriores misturavam pintores e escritores), na verdade, mostra um grupo tão fissíparo quanto os dois precedentes. Rimbaud e Verlaine, por seu comportamento público tanto quanto por sua poesia, estavam prestes a explodir esse pequeno mundo parnasiano; e, mesmo que as colorações esverdeadas e suaves da pintura, assim como a presença de frutas e flores, possam sugerir menos austeridade e mais harmonia, o grande vaso de planta na beirada direita foi imposto a Fantin quando Albert Mérat recusou-se a aparecer junto com o par de "cafajestes e ladrões" ostentando-se no canto oposto.

O testemunho externo de Bridget Alsdorf nos persuade de que tudo isso não é tão sólido como parece nessas celebrações monumentais. Mas a evidência interna – argumentada de modo erudito, exato e próximo – é decisiva. Quando os críticos daqueles dias examinavam essas coleções pouco tocantes, sem conexão e sem sorrisos, de colegas não colegiados, aquilo de que eles se queixavam era principalmente – para além do egotismo de Fantin e da autopromoção do grupo – da falta de unidade formal nos quadros. Alsdorf argumenta de maneira convincente que essa falta de interatividade entre as figuras, longe de ser uma falha formal, é o próprio tema da pintura. Aquilo em que Fantin está interessado, e que ele representa em pintura, é a negociação interna do indivíduo com o grupo. O aparente embaraço é proposital: os participantes estão tentando descobrir como proteger e manter sua individualidade na presença de irmãos e colegas que também podem ser concorrentes e assistentes. Alguns dos desenhos preliminares de Fantin mostram trocas animadas entre os diferentes artistas e escritores, mas elas são eliminadas à medida que a imagem se aproxima de sua forma final. Uma das comparações mais frutíferas de Alsdorf é com *O ateliê da rua Condamine* (1870), do pré-impressionista de meio escalão Frédéric Bazille (que aparece ele próprio no quadro *Um ateliê em Batignolles*). Bazille nos fornece um espaço aberto, alto, arejado, com uma grande janela de ateliê, quadros de nus saudáveis nas paredes e atividades

artísticas acontecendo em três lugares separados: à direita, alguém está dedilhando o piano; à esquerda, dois homens (um deles a meio caminho, escada acima) estão tendo uma discussão estética animada; no centro, o próprio Bazille se encontra de pé ao lado de seu cavalete, mostrando um quadro terminado para dois companheiros pintores (um é certamente Manet; o outro, provavelmente Monet). A arte pode ainda ser apenas para homens, mas esta é uma cena clara, brilhante, alegre – ela tem a aparência que lhe caberia se os mortos de fome de *La Bohème* tivessem dado sorte e se mudado, abonados, para bairros mais elegantes, com Mimi, de saúde restaurada, prestes a chegar com um enorme almoço. É também, comparado com o *Ateliê*, de Fantin, um quadro banal, tanto em concepção quanto em execução. O quadro de Bazille diz: é com isto que se parece a vida de um artista. O de Fantin diz: a vida de um artista é *realmente* desse jeito.



Homenagem a Delacroix por Fantin-Latour.
Detalhe mostrando Fantin-Latour

Na vida de um artista, assim, há muita ansiedade e dúvida sobre si mesmo, combinadas com trabalho incessante que às vezes não leva a nada. Esses são exatamente os traços tipificados pelo segundo quadro de Fantin, aquele que ele destruiu em seu retorno do Salon (o pintor guardou apenas três retratos de cabeças – dele próprio, de Whistler e de Ambroise Vollon). Alsdorf o descreve como "o mais ambicioso e desastroso dos retratos grupais de Fantin". A pintura chamava-se *O brinde! Homenagem à verdade*. Se *Homenagem a Delacroix* era em parte um protesto contra o rápido esquecimento público de seu tema (o funeral de Delacroix atraiu pouca gente, e a cobertura da imprensa foi

mínima), *O brinde!* (1865) pretendia fazer uma reivindicação mais ruidosa e mais geral em favor da arte – e em favor do próprio Fantin. Em *Homenagem a Delacroix*, os críticos tinham se irritado com o que consideraram autopromoção do pintor – Fantin não só se destacava em sua brilhante roupa branca contra um quarto cheio de sobrecasacas negras, mas também conspicuamente animou o quadro segurando sua paleta virada para nós, já que as flores em frente ao *Maître* morto eram seu tema-assinatura. *O brinde!* se mostraria uma provocação ainda maior.

A intensa discussão de Alsdorf acerca dos estágios preliminares de *O brinde!* – que retrata a Verdade como uma figura feminina nua segurando um espelho em um ateliê cheio de artistas homens – demonstra o esforço de Fantin para tentar efetivamente fazer seu conceito funcionar. À medida que se desenvolve, ele oscila entre uma alegoria pseudoclássica (com outras artes personificadas) e um retrato mais realista de Nu com Grupo; o elenco coadjuvante de artistas muda constantemente de forma e de caráter; mas o problema principal e insolúvel vem à tona a partir da interação central, no quadro, entre a figura de Fantin e a figura mitológica da Verdade. Ao longo dos séculos, pintores frequentemente se incluíram em quadros multifigurais, embora costumassem se posicionar no canto, olhando com uma ligeira expressão de quem sabe alguma coisa, demonstrando uma modéstia ostensiva. Mas pôr-se no centro de um quadro era um desafio formal, tanto quanto um risco crítico. O ponto de referência imediato de Fantin teria sido *O ateliê*, de Courbet, aquele gesto denso, prometeico, que implicitamente mostrava o artista tomando o lugar de Deus como criador do universo. Só que o ego de Courbet era revestido de uma armadura em comparação com o de Fantin; e Courbet representou-se calmamente pintando o mundo (e sendo admirado), enquanto Fantin estava tentando se apresentar em um complexo engajamento com uma figura nua portando um espelho. A princípio, ela é vista por trás, segurando o espelho no alto, com o artista respondendo a ela ao segurar uma grande placa anunciando

VERITÉ. Isso é obviamente algo em estado bruto. Depois, ela é mostrada pegando a mão do artista que segura a paleta, e ele responde fazendo com sua outra mão um gesto de "Quem, eu?" (o que leva a um tipo de Anunciação blasfematória). Gradualmente, Fantin elaborou seu caminho em direção à forma final do quadro – evidenciada por um esboço tardio a óleo –, na qual a Verdade, nua com seu espelho agora abaixado, está de pé, encarando-nos a partir do centro negro; todos os artistas (assim como em *Homenagem a Delacroix*) também nos encaram fixamente – com a exceção do próprio Fantin, que, enquanto mantém um olho dirigido para nós, estica um braço e aponta para a Verdade. Como ele formulou em uma carta a seu *marchand* Edwin Edwards: "Eu sou o único que vai vê-la." Fantin estava, desse modo, expondo-se ainda mais para a acusação de vaidade; pior, a presença da mulher nua cercada por homens vestidos iria reviver a histeria despertada no Salon, dois anos antes, pelo *O almoço na relva,* de Manet. Fantin ficou, com razão, preocupado com a possibilidade de que o público visse seu quadro como "a orgia de um pintor".

O que Fantin não tentou, em todos os seus ajustes, foi tornar Fantin menos central: colocar-se, digamos, na tradicional beirada dos eventos. Alsdorf cita o retrato grupal feito por Félix Vallotton (igualmente denso e bastante enigmático) dos nabis[3] (1902-3); aqui, o pintor se faz ligeiramente menor do que os outros, e um pouco mais afastado para o fundo, mais como um *maître* assistindo a uma discussão animadamente gestualizada. Fantin nunca considerou essa possibilidade. Nem tentou uma solução ainda mais radical: perder a musa. O *Symposium* (1894), de Akseli Gallen-Kallela, é um retrato grupal alucinatório à maneira de Munch, localizado no Hotel Kämp em Helsinki, depois de muita bebida. Na cadeira à direita, Sibelius e seu amigo compositor Robert Kajanus, de meio-perfil, com os olhos vermelhos e os rostos estupefatos, cigarros queimando; perto deles, está a figura inconsciente do crítico e compositor Oskar Merikanto; de pé à esquerda, e olhando para nós, está o próprio artista. Ele se

encontra parcialmente ensombrecido por aquilo que Sibelius e Kajanus estão contemplando: um par de asas vermelhas de ave de rapina. O Mistério da Arte acabou de fazer sua entrada diante deles, mas agora está voando, indo embora, somos convidados a concluir. Trata-se de uma imagem melodramática que beira o disparatado, mas certamente seria mais disparatado ainda se Gallen-Kallela tivesse mantido uma de suas ideias originais: nada de asas partindo, em vez disso uma mulher nua, simbólica, deitada sobre a toalha da mesa. Bem, isso realmente teria a aparência de "a orgia de um pintor".

Mesmo antes de completar *O brinde!*, Fantin tinha grandes dúvidas, temendo que seu tema fosse "verdadeiramente absurdo". O quadro realmente foi acusado de absurdidade, pretensão e vulgaridade. Um crítico diagnosticou "uma crise de orgulho"; outro descartou o quadro como um "desses paraísos de caneca de cerveja em que o artista assume o papel de Deus e Pai, com seus pequenos amigos como apóstolos". Assim como a maior parte da crítica francesa da época, tais observações são maliciosas, presunçosas e bastante equivocadas, contudo corretas justamente em uma medida suficiente para solidificar qualquer dúvida sobre si mesmo que o pintor possa ter tido. Ao destruir *O brinde!*, Fantin admitiu o fracasso do quadro e também a acusação pessoal de egotismo. Depois disso, se ausentou de seus retratos grupais e começou uma lenta retirada da colegialidade. Ele tinha sido um republicano passional em sua juventude, mas nunca foi um pintor que saiu muito para a rua; seu modo de retratar a política da época era por meio da representação de colegas mais ativos do que ele (*Um canto da mesa* ganhou o apelido de "A refeição dos *Communards*"). Então não foi um desastre – dada a natureza do seu talento – o fato de ter escolhido gradativamente recolher-se para o Louvre e para o seu próprio ateliê. Em 1875, escreveu para o pintor alemão Otto Scholderer (que está de pé ao lado de Manet em *Um ateliê em Batignolles*): "Você está certo sobre reuniões de artistas... Nada se compara ao interior de alguém." Em novembro de 1876, ele

contou a Scholderer sobre seu desejo de "ir viver sozinho, longe de todos os artistas, uma vez que não sinto que sou como eles".

Coincidentemente, naquele mesmo mês, Fantin se casou com Victoria Dubourg, uma pintora que conheceu quando estavam ambos fazendo cópias no Louvre. Dois anos depois, ele produziu *A família Dubourg* (1878), um grupo composto por sua esposa, a irmã dela, Charlotte, e seus pais. Qualquer um que suspeite de uma aparente incompatibilidade entre querer "viver sozinho" e se casar deveria examinar essa pintura: ela deve ser uma das mais sombriamente alarmantes representações de parentes de cônjuge na história artística e matrimonial. Quatro figuras vestidas de preto – os pais sentados, as filhas de pé – habitam um espaço estreito em frente a uma parede de cor parda na qual se encontra o canto de um quadro, que, por sua vez, não oferece nenhuma claridade para aliviar; à esquerda está uma porta que parece completamente trancada. A sensação de denso e mortiço enclausuramento doméstico faz você pensar nos primeiros romances de Mauriac; ou na observação de Tchekhov: "Se você tem medo da solidão, não se case." Na pintura, há outra surpresa, Fantin privilegia formalmente Charlotte sobre Victoria: a partir disso, e de outros retratos das irmãs, você não consegue evitar a especulação sobre a possibilidade de Fantin estar conjecturando se não havia se casado com a irmã errada. Pelo menos, e para variar, esse retrato grupal contém sim uma figura que efetivamente chega a tocar outra: a esposa de Fantin pousa uma mão terna sobre o ombro da mãe. Uma estranheza do considerável talento de Fantin é o fato de que seus retratos humanos têm a aparência lúgubre, fúnebre, de naturezas-mortas, enquanto suas naturezas-mortas, as pinturas de flores com as quais ele ganhou seu dinheiro (e também seu nome neste país), exibem todo o vigor, a vida e a cor de que ele era naturalmente consciente.

A família Dubourg por Fantin-Latour

---

2. Fellow Men: Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting. Bridget Alsdorf. Hardcover, 2012.

3. Os nabis (sobre os quais virá muito mais) eram o grupo artístico com um dos nomes menos atraentes e menos úteis do ponto de vista descritivo. Os melhores batismos costumam ser feitos por críticos hostis: assim com o impressionismo e o cubismo. O termo nabismo – cujos principais seguidores foram Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel e o escultor Maillol – foi oficialmente cunhado pelo poeta Henri Cazalis. *Nabi* significa 'profeta' em hebraico e arábico; desse modo, os nabis deveriam revitalizar a pintura assim como os antigos profetas hebreus tinham revitalizado a religião. Mas não havia nada de profético seja em sua temática – a vida urbana moderna e cotidiana – ou em sua conduta pessoal, que era geralmente modesta. Um observador satírico sugeriu que eles eram assim denominados porque 'a maioria deles usa barba, alguns eram judeus, e todos eram desesperadamente sérios'.

Cézanne: uma maçã se move?

Cézanne ganhou sua primeira exposição individual em 1895, aos 56 anos. Seu *marchand* Ambroise Vollard pôs o quadro *Banhistas descansando*, de 1876-7, na janela de sua loja, sabendo com segurança que ele causaria indignação. Também sugeriu que seu cliente fizesse uma litografia da pintura. Cézanne produziu uma obra de tamanho considerável, conhecida como *Grandes banhistas*, e acentuou algumas das impressões com aquarela. Em 1905, Picasso comprou uma litografia e a levou para seu ateliê. Dois anos depois, seus segredos alimentaram *As senhoritas de Avignon*. A influência de Cézanne sobre Braque era bastante clara e abertamente admitida. "A descoberta de sua obra causou uma reviravolta em tudo", Braque disse quando velho. "Eu tive que repensar tudo. Havia uma batalha a ser lutada contra muito daquilo que sabíamos, contra o que tínhamos tendido a respeitar, admirar ou amar. Na obra de Cézanne, devíamos ver não apenas uma nova construção pictórica, mas também – o que é esquecido com muita frequência – uma nova sugestão moral do espaço."

Artistas são ávidos por aprender, e a arte é algo que se devora. A transição do século XIX para o século XX se deu prontamente, assim como a transição de um tipo de artista para o outro. Cézanne era uma figura obscura mesmo quando famoso; era sigiloso, frugal, nada ganancioso. Muitas vezes, ficava sumido por semanas; sua vida emocional, tal como era, permaneceu privada e muito protegida; e ele não tinha o menor interesse no que o mundo chamava de sucesso. Braque, embora um recluso pelos padrões contemporâneos, era um dândi com um motorista. Enquanto Picasso incorporou, por si só, o ideal de um artista do século XX – público, político, rico, bem-sucedido em todos os sentidos, afeito às câmeras e concupiscente. E, se Cézanne poderia ter considerado a vida de Picasso vulgar – no sentido de que ela o afastava do tempo e da integridade humana,

requeridos para fazer arte –, quão austero e elevado Picasso viria a parecer em comparação com os mais "bem-sucedidos" artistas do século XXI, atirando suas intermináveis versões da mesma ideia para bilionários que não entendem nada.

Quando era criança em Aix-en-Provence, Cézanne era robusto, teimoso e aventureiro; com seus colegas de escola Émile Zola e Baptistin Baille, ele formava um grupo que se autoproclamava "Os inseparáveis". Todos foram para Paris, a aspiração dos provincianos mais ambiciosos, no começo dos anos 1860 (Baille se tornaria professor de ótica e acústica). Mas, dos três, Cézanne era o mais ambivalente a respeito do que podia ser conquistado em Paris. Jovens e sem conhecimento na metrópole, ele e Zola ponderaram juntos "a terrível questão do sucesso". Sua "querela", ocorrida bem depois, acabou se revelando menos uma separação causada pelo romance de Zola *A obra* – que alguns consideram ser sobre seu velho amigo – do que um distanciamento baseado nas diferentes respostas que cada um encontrou para essa questão. (Em geral, é verdade que o sucesso, seja como for definido, aparta amigos artistas mais do que o fracasso.) Zola precisava que seu sucesso literário se expressasse em termos materiais: casa grande, comida refinada, avanço social, respeitabilidade burguesa; já Cézanne, quanto mais conhecido se tornou, mais evitava o mundo. Em seus derradeiros anos, quando sua obra estava sendo negociada pelo insaciável Vollard (que, em 1900, comprou um Cézanne de um cliente por 300 francos e imediatamente o passou para outro cliente por 7.500 francos – um argumento a favor do *droit de suite*, se já houve algum), o pintor estava vivendo em sua toca, vendo o mínimo possível de pessoas e lendo Flaubert. No mundo moderno, uma das tentações de Santo Antão do Deserto seria a do sucesso artístico.

Valéry considerou Cézanne como o "exemplo da vida dedicada". Alex Danchev, em sua nova biografia[4], o chama de "o artista-criador exemplar da época moderna". Um exemplo mais poderoso do que os dos artistas que jogam tudo para o alto (Gauguin encontrou as

voluptuosas consolações do Taiti em termos de trabalho e diversão; Rimbaud fez um bom dinheiro como um negociante de armas), ou o do artista que fica louco e/ou se suicida; a obra e o esforço constantes, a destruição frequente de trabalhos insatisfatórios e a necessidade, tal como acreditava Cézanne, de uma incorruptibilidade na vida, da qual a incorruptibilidade da obra dependia. Clive Bell ressaltou a "sinceridade desesperada" da obra de Cézanne. David Sylvester concluiu que sua arte, com sua plena aceitação da contradição humana, nos oferece "uma grandeza moral que não podemos achar em nós mesmos".

Homenagem a Cézanne por Denis.
Detalhe mostrando (a partir da esquerda) os pintores Redon e Vuillard, e o crítico de arte André Mellario

Essas são declarações elevadas, e Danchev habilmente mantém em equilíbrio o que Cézanne era, o que ele pretendia ser e o que os outros faziam dele. O mito era de um tipo de selvagem nobre e autodidata,

um *idiot savant* artístico. É verdade, ele se intitulava "um primitivo". E, como Renoir observou, era "tão espinhoso quanto um porco-espinho"; além disso, em vez de amadurecer, "ele ficou mais imaturo com a idade", como Danchev formula bondosamente. Mas o mito criou raízes, em parte porque ele mesmo o alimentou, entrou no jogo de "ser Cézanne", uma versão artística do camponês voluntarioso que sempre sabe mais do que demonstra e que ganha fingindo perder. Por trás do mito, Cézanne tinha cultura, conhecia literatura e – para começar – era burguês. Seu pai chapeleiro-banqueiro-investidor era mais compreensivo do que muitos dos pais desse tipo, chegando mesmo a encontrar uma razão nitidamente autocomplacente para apoiar o filho em sua louca vocação: "Eu não poderia ter gerado um idiota." Não tinha: Paul ganhou prêmios literários na escola (seu amigo Zola ganhou os prêmios artísticos); posteriormente, seu pai pagou para que não prestasse o serviço militar. Ele havia lido os clássicos; e também provou que é possível, mesmo que raro, ser um balzaquiano, um stendhaliano *e* um flaubertiano, tudo ao mesmo tempo. Manet o chamava de "um Flaubert da pintura": certamente Cézanne tinha o caráter monástico exigido; assim como a crença de que o artista por trás da arte deveria permanecer oculto. Embora ele fosse também – ao contrário de Flaubert – bastante melindroso e peculiar quando se tratava de mulheres. Cézanne desaprovou profundamente a atitude pequeno-burguesa de Zola de transar com a empregada; e, quando, na velhice, pintou banhistas mulheres, utilizou os desenhos feitos quando era mais jovem em vez de perturbar uma modelo (e, talvez, a si mesmo).

Inevitavelmente, nós o vemos como o ponto em que a arte moderna começou: assim, a primeira sala do Museu de Arte Moderna em Nova York, em seu arranjo atual, nos fornece um Gauguin e três Seurats à esquerda; superando-os numericamente, à direita e em frente, encontram-se meia dúzia de Cézannes. Também tendemos a priorizar seu impacto sobre a corrente principal de modernistas que aprendeu com ele. Contudo, a influência de Cézanne foi muito maior

que isso, afetando até mesmo pintores que não seguiram seu exemplo. Isso foi muito bem formulado pelo pintor (antes suíço, depois francês, antes nabi, depois independente) Félix Vallotton. No dia 5 de junho de 1915, Vollard deu a Vallotton uma cópia de seu livro sobre Cézanne, publicado no ano anterior. O pintor o leu imediatamente e, no dia seguinte, escreveu em seu diário:

> Ler o livro não acrescentou nada ao que eu já sabia sobre o homem, nem à minha visão de sua pintura. Cézanne era um homem que foi necessário a partir de todo e qualquer ponto de vista. Nós precisávamos de seu exemplo para pôr as coisas em foco, para fazer todo mundo avaliar a si mesmo, seus métodos de pintura, a arte em geral, a vida e o "sucesso". Você não é obrigado a adotar o "estilo" de Cézanne; mas, quando você passa algum tempo afiando suas ideias, olhando mais atentamente para a natureza, para a sua paleta e para os instrumentos de seu ofício, apenas coisas boas vêm dali. Cézanne terá prestado serviços imensos mesmo para pintores cuja obra é diametralmente oposta à dele.

Alguns de seus contemporâneos tinham desconfiança da direção que Cézanne tomaria; mas viam com bastante clareza de onde ele tinha vindo. Assim, um crítico amistoso o chamou de "um grego da *Belle Époque*". Renoir disse que suas paisagens tinham o equilíbrio de Poussin, enquanto as cores de suas *Banhistas* "pareciam ter sido tiradas de artesanatos antigos". Como todos os membros sérios de qualquer vanguarda artística, Cézanne estava constantemente aprendendo com mestres anteriores, estudando Rubens durante a vida toda. E, embora possamos admirar suas ousadas fragmentações da visão, o que o próprio pintor buscava era "harmonia", e isso não tinha nada a ver com "acabamento" ou "estilo". Começava com o ato de justapor dois tons – do mesmo modo com que Veronese fizera. É muito improvável que Cézanne se visse como o fundador de algo que outros posteriormente chamariam de modernismo; para ele, pintar

significava expressar a verdade sobre a natureza por meio do fio condutor de seu próprio temperamento.

Os jogadores de cartas por Cézanne

"Fale, ria, mova-se", Manet costumava dizer para seus modelos: "para parecer real você precisa estar vivo." Quem posava para Cézanne, pelo contrário, tinha que ser como um membro da Guarda Real por horas. Quando Vollard cometeu o erro de cair no sono, o pintor o repreendeu severamente: "Maldição! Você arruinou a pose! Eu digo com toda a seriedade que você precisa aguentar como uma maçã. Uma maçã se move?" E, quando outra pessoa que posava se virou para rir da piada de alguém, Cézanne atirou seu pincel no chão e retirou-se intempestivamente. Assim, seus retratos são o oposto daqueles feitos para capturar uma disposição, um olhar passageiro, um momento fugidio que revela a personalidade do modelo para o espectador. Cézanne desprezava tal trivialidade, do mesmo modo como ele escarnecia da semelhança obtida laboriosamente e da tentativa de definir o caráter. "Eu pinto uma cabeça como uma porta", ele declarou certa vez. E: "Se uma cabeça me interessa, eu a faço

grande demais." Por outro lado, havia alguma coisa para além do "caráter". "Você não pinta almas", Cézanne resmungava. "Você pinta corpos; e, quando os corpos estão bem pintados, diabos, a alma – se eles têm uma – brilha através deles por todo lado." Um retrato de Cézanne, como Danchev sabiamente formulou, "é mais uma presença do que uma semelhança". David Sylvester dizia que o pintor era "supremo em lidar com o problema de recriar a densidade que as pessoas parecem ter quando olhamos para elas".

Desse modo, todos os retratos de Cézanne são naturezas-mortas. E, quando eles são bem-sucedidos, fazem isso como pinturas governadas pela cor e pela harmonia, em vez de ser descrições visuais de seres humanos que fazem coisas humanas normais como falar, rir ou se mover. Aqueles jogadores de cartas inclinados sobre sua mesa nunca irão realmente jogar cartas ou bater uma canastra; eles podem estar contemplando a melhor mão que já viram, mas o agente funerário vai chegar antes que lhes seja permitido baixá-la. Madame Cézanne, amarrada a sua poltrona pelo rígido comando de seu marido para ficar imóvel, não vai revelar sua personalidade para nós, sejam quantas forem as vezes em que ele a pintar. Ela pode inclusive ter sido a sua porta favorita.

Madame Cézanne em uma poltrona vermelha por Cézanne

Apesar disso, uma porta, ou uma maçã, ou uma tigela podem ser tão interessantes e tão "vivas" quanto um ser humano. Danchev cita Huysmans, em uma admiração um tanto exasperada, referindo-se à "fruta enviesada em cerâmica estupefata". Aquele "estupefata" é maravilhoso. Pois, embora uma maçã, ao contrário de um negociante de arte, possa manter uma pose obediente até começar a apodrecer, ela é também mais do que uma maçã, se definirmos uma maçã em termos de forma, cor e comestibilidade. Virginia Woolf observou que, quanto mais você contempla fixamente as maçãs de Cézanne, mais pesadas elas parecem se tornar (então, em certo sentido, sim, uma maçã se "move"). Cézanne sem dúvida teria aprovado essa explicação. "Enfrentar diretamente objetos" era central para seu propósito. "Eles nos mantêm na superfície. Um pote de açúcar nos ensina tanto acerca de nós mesmos e acerca da arte quanto um Chardin ou um

Monticelli... As pessoas pensam que um pote de açúcar não tem nenhuma fisionomia, nenhuma alma. Mas isso muda todo dia também."

Um pote com alma. Será que um pote de açúcar muda todo dia? É claro que a luz que incide nele pode mudar, e assim também os nossos sentimentos (sobre suas associações, ou sua beleza intrínseca), mas o pote em si? Seu peso, sua forma, sua superfície? Verdade, ele pode nos levar na direção de coisas mais amplas, mais grandiosas: "abre-se a fissura na xícara de chá *Uma vereda para a terra dos mortos*" [*"the crack in the teacup opens* A lane to the land of the dead"] (Auden). Mas há um ponto em que um panteísmo rígido e baseado em princípios deriva para uma falácia implausível e patética. Kandinsky escreveu que "Cézanne fez de uma xícara de chá uma coisa viva, ou melhor, em uma xícara, ele percebeu a existência de uma coisa viva. Elevou a natureza-morta a tal ponto, que ela deixou de ser inanimada". Isso pode até ser verdade, mas então o oposto também o é – que ele rebaixou ou atrasou a vida humana ao ponto em que ela quase cessa de ser viva. O movimento nas pinturas é geralmente o do olho do observador, seguindo o movimento da tinta, mais do que a representação do movimento. Ocasionalmente, pode haver uma azáfama de pinceladas menores animando os galhos de uma árvore; mas assim como suas cores raramente resplandecem – ele usava cores brilhantes, mas em uma luz cinza, como observou seu colega e amigo mais próximo, Pissarro –, suas paisagens raramente se agitam. O que elas fazem, em todo caso, é expressar e inspirar alegria. Um lado de Cézanne segura o mundo, pinta o mundo densamente como que para mantê-lo fixo no lugar; uma outra parte tem algo de flutuante e de dançante – o que John Updike chamou de "essa estranha severidade aérea, esse tremor na face do mundano". Tudo gira em torno também da cor azul: quando a Barnes Collection se mudou para o centro da Filadélfia e foi rearrumada tal como antes, mas com maior iluminação natural, os azuis (e verdes) de Cézanne subitamente se destacaram de um novo – velho – modo. Se, em uma sala cheia de Cézannes,

fizessem para você aquela pergunta estúpida, mas confiável – Qual deles você roubaria se pudesse? –, a maioria das pessoas, desconfio, escolheria ou "fruta enviesada em cerâmica estupefata" ou uma daquelas paisagens azuladas com árvores, água, uma margem de rio subindo, colinas e o losango de um telhado vermelho à distância.

A arte, para Cézanne, tinha uma existência paralela à da vida, em vez de uma dependência imitativa dela. Ela tinha suas próprias regras, buscava suas próprias harmonias, purgava a interpretatividade à moda antiga e anunciava a democracia da pintura *tache*, na qual uma mancha ou borrão na forma de calças era tão significativo quanto uma mancha ou borrão representando uma cabeça. Felizmente, todas as teorias colidem com a vida, e os habitantes do mundo-Cézanne às vezes eram tão pouco obedientes quando no mundo paralelo que ocupavam quando estavam posando. O pintor, trabalhando em um retrato de seu velho amigo, o padeiro (e fumante de cachimbo) Henri Gasquet, tentou explicar seu procedimento para o filho de Gasquet:

> Olhe, Gasquet, o seu pai, ele está sentado ali, não está? Ele está fumando seu cachimbo. Ele está escutando apenas com um ouvido. Ele está pensando – sobre o quê? Além disso, ele é tomado por sensações. Seu olho não é o mesmo. Uma proporção infinitesimal, um átomo de luz, mudou, a partir de dentro, e encontrou a cortina que muda, ou fica quase imutável, na janela. Assim, você vê como esse minúsculo tom que se escurece sob a sobrancelha se deslocou. Bom. Eu o corrijo. Mas aí o meu verde claro perto dele, posso ver que é forte demais. Eu o atenuo... Continuo, com toques quase invisíveis, por toda parte. O olho parece melhor. Mas então, há o outro. Para mim, ele olha de soslaio. Está olhando, olhando para mim. Enquanto este aqui está olhando para sua vida, seu passado, você, não sei o quê, algo que não sou eu, não somos nós...

Neste ponto, Gasquet, permitindo-se sair da pose o suficiente para mover seus lábios, observou: "Eu estava pensando na mão que tinha até a terceira rodada ontem." Você não pinta almas, você pinta corpos,

e a alma brilha através deles. Mas às vezes a alma está preocupada, na verdade, com o seis de copas.

Pissarro considerava que, quando Manet surgiu, ele fez Courbet de repente parecer apenas parte da tradição, acrescentando que Cézanne faria precisamente a mesma coisa com Manet. Isso se comprovou. E, se Cézanne fez com Manet o que Manet fez com Courbet, o que fizeram com ele aqueles – começando com os cubistas – que tomaram seu lugar, absorveram e canibalizaram Cézanne? É claro que ele se encontra onde a arte moderna – mesmo a Arte Moderna – começa; ele é o elo que não pode ser perdido. Hoje em dia, contudo, nas paredes das grandes coleções públicas, ele se encaixa suavemente naquilo que se tornou a tradição. Nós vemos as dívidas contraídas por ele e pagas a ele. Nós entendemos por que seus colegas artistas o valorizavam e admiravam e colecionavam. Por outro lado, provavelmente não compartilhamos a sua baixa avaliação da maioria de seus contemporâneos, seu menosprezo absoluto por Gauguin, ou sua noção absurda de que Degas "não é pintor o bastante". Certamente o reverenciamos como um exemplo de integridade artística e apreciamos as harmonias – que parecem eternas, tanto quanto "modernas" – de suas melhores pinturas. Isso é certo? Isso é "o bastante"? Não para Danchev, que afirma, tanto no começo de sua biografia quanto na conclusão, que o impacto de Cézanne "no mundo, e em nossa concepção do mundo, é comparável ao de Marx ou Freud". Isso parece mais um floreio entusiástico e apaixonado do que um argumento sustentável. Danchev cita Bresson dizendo que Cézanne "chegou na iminência do que não podia ser feito". Isso pode ser verdade, mas a pintura continuou, e a arte se transformou, às vezes construída a partir das descobertas de Cézanne, às vezes não. Será que a nossa visão cotidiana realmente se tornou cézannificada? Será que ela é tão cheia de figuras visuais quanto a nossa vida mental é de figuras marxistas ou freudianas? Neste ponto, o leitor pode, como um dos jogadores de cartas a quem foi permitido se mover por um instante, bater na mesa sem alarde e murmurar: "Passo."

4. *Cézanne: A Life*, por Alex Danchev (2012).

Degas: e as mulheres

Grandes artistas atraem preconceitos básicos; básicos, mas esclarecedores. Jean-François Raffaëlli (1850-1924), pintor dos subúrbios parisienses, afirmou em 1894 que Degas era um artista "que procurava tornar ignóbeis as formas secretas da Mulher" e que ele seria alguém que "certamente não gosta das mulheres". E, como evidência, Raffaëlli relatara as palavras de uma das modelos de Degas: "Ele é um cavalheiro estranho – ele passa as quatro horas da sessão penteando o meu cabelo." Edmond de Goncourt (que tinha suas próprias dúvidas sarcásticas sobre Degas, assim como sobre todo mundo) anotou essas acusações em seu diário e acrescentou, como argumento decisivo, uma história que lhe fora contada pelo escritor Léon Hennique, que tivera uma amante cuja irmã era amante de Degas. Parece que a "cunhada" de Hennique reclamou da "falta de recursos amorosos" de Degas.

Poderia ser mais óbvio? O dele era pequeno (e/ou ele não conseguia ter uma ereção); comporta-se de modo estranho com modelos; odeia mulheres; em sua arte, ele as desvaloriza. Caso encerrado, réu culpado. Tragam o próximo artista para o massacre biográfico. Não deveríamos sorrir, como se soubéssemos das coisas, diante de tal grosseria de cem anos atrás e dessa suposta inveja (Raffaëlli estava prestes a começar a elaborar o tema das mulheres com seus próprios pincéis). Aqui está um crítico da nossa época, Tobia Bezzola:

> Não se sabe se Degas tinha relações sexuais com mulheres; em todo caso, não há nenhuma evidência de que ele tinha... [Sua] série de monotipos retratando cenas de bordel é o exemplo mais extremo da mistura de voyeurismo e aversão com que ele reagia à sexualidade feminina.

Ou, se você preferir uma versão ainda mais abrangente, ouça o poeta Tom Paulin no *The Late Show*. Paulin foi à exposição de 1996 de

Degas na National Gallery com o conhecimento prévio de que Degas teria sido antissemita e antidreyfusista:

> Fiquei especulando como isso afetaria suas pinturas. Você não consegue ver isso nas pinturas, e eu pensei "Pois bem, eu deveria estar admirando a sua beleza", mas então percebi, a partir da leitura desse estudo de Eliot [por Anthony Julius], que a misoginia e o antissemitismo estão intimamente conectados, de modo que o que temos nessa exposição são mulheres em poses contorcidas... Elas são como animais em apresentações, como animais no zoológico. Há ali algum ódio profundo, profundo, das mulheres, e eu pensei "Isso me lembra de quê", e eu pensei "Algo como um médico de campo de concentração criou essas figuras..." Estou dentro da cabeça de alguém que é uma pessoa profundamente, profundamente odiosa... Acho que é codificado – basicamente aquilo em que ele está pensando é em mulheres no banheiro, e acho que este é o seu erotismo. Ele é um velho pornográfico – uma mulher se limpando –, eu fiquei pensando no que as crianças achariam disso – uma mulher se limpando, e isso continua e continua.

Por onde começar? Com o puritanismo sibilante, com a falácia biográfica, com a rápida desconexão, primeiro do olho e depois do cérebro? Com a insistência de que, mesmo quando você "não consegue" ver as coisas doentias que você quer ver nas pinturas, você ainda pode anunciar a presença delas de qualquer maneira? Com a descoberta de que "admirar a beleza" é um negócio suspeito, melhor deixar isso de lado em função da afirmação de que o criador da beleza é alguém que você não empregaria para tomar conta de crianças?

A exposição que provocou esse acesso de cólera era da última fase de Degas. (E, para constar, ela incluía um único quadro de uma mulher limpando o lado do joelho com uma esponja, quadro no qual Paulin parece ter baseado sua concepção de que todas as mulheres de Degas estão "se limpando".) Ela mostrava um grande pintor envelhecendo e trabalhando na linha divisória entre a Fidelidade à

Vida e a Fidelidade à Arte, forçando constantemente ou contrariando a forma, a cor e a técnica. A maioria das mostras individuais de artistas tende a ser uma colheita de cerejas: o melhor exemplo desta ou daquela fase do "desenvolvimento" do artista, as telas em que o pintor toca nossas músicas favoritas. Elas não são realmente enganadoras, mas são sutilmente ilusórias se, a partir dali, passarmos a ver a carreira do artista como uma sucessão de números de loteria, de ganhos e perdas – obra-prima, porcaria, porcaria, semi-obra-prima, porcaria, obra-prima. A carreira de um artista, como essa exposição demonstrava, parece ser mais uma questão de superposição obsessiva, de levar o barco para a frente e para trás, de processo mais do que resultado, viagem mais do que chegada.

Apoteose de Degas por Edgar Degas e Walter Barnes

Muitas das obras eram em papel de desenho, por motivos tanto estéticos – papel de desenho é particularmente adequado para pastel – e práticos: a imagem proposta (mais do que obtida) pode ser copiada de novo e de novo. Copiada, isto é, a fim de ser reutilizada e

reelaborada, ou mesmo reintegrada em uma composição inteiramente diferente. Aquela virada da cintura, cabeça jogada para trás, abertura dos pés podem retornar novamente, às vezes na mesma parede, às vezes duas salas depois. A pose ou o gesto transita do carvão para o pastel, para o óleo, para a escultura (o papel das esculturas – não forjadas em bronze até depois da morte de Degas – é bastante enigmático: elas eram suficientes em si mesmas, feitas para auxiliar as pinturas, desdobramentos das pinturas, ou as três opções?). É sentimental perceber uma raiva por trás de uma investigação tão inquieta e incessante de certas formas? Uma raiva artística, isto é, uma fúria a respeito do tempo que está se esgotando, a respeito da luz que se esvai (a cegueira de Degas estava aumentando), quando ainda havia muito mais a ser visto, tantas formas para serem levadas adiante.

Tempo. Degas passou quatro horas penteando o cabelo de uma modelo. Que cavalheiro estranho, quando a norma deveria ter sido: tire a roupa, suba no pedestal, e que tal um drinque depois? O "estranho cavalheiro" estava sempre observando; e cabelo é um assunto complicado. Há uma história de Degas saindo de uma festa, certa noite, e virando-se para seu companheiro com a reclamação de que não se veem mais ombros caídos na sociedade. É o pequeno aparte de um grande artista. Goncourt relata a observação, confirma sua justeza e busca sua explicação nos hábitos de reprodução ao longo de diversas gerações, mas foi Degas – o artista, em vez do romancista, observador social e crítico de arte – quem o *viu*. O tom de Degas, vale a pena notar, é de lamento. O motivo da história não é comentado por Goncourt, mas o lamento é presumivelmente artístico: pela percepção de que o grande e fundamental formato que foi o tema de tantas pinturas estava mudando, talvez não diante dos seus olhos, mas durante a sua vida – e continuaria a mudar depois dela.

Quatro horas (e essa foi apenas uma das "quatro horas" dentre muitas): a obra de Degas está repleta de momentos em que o cabelo é "visto". Cabelo íntimo, informal – cabelo pendendo; Degas sabe como uma mulher segura seu cabelo para penteá-lo, como ela o apoia

quando outra pessoa está penteando, como ela alivia o peso no couro cabeludo com a palma da mão esticada nos momentos em que o cabelo é puxado. Mas (fidelidade à vida fundindo-se com fidelidade à arte) o cabelo também é maleável e metamórfico, ávido para tomar formas abstratas. Em muitos dos quadros "após o banho", ele faz eco e joga com as viradas e os arranjos em cascata das toalhas, às vezes parecendo trocar de lugar com elas. Em *Mulher em seu banho* (1893-8), há até mesmo uma peça engraçada de impressão visual equívoca: o que, a princípio, consideramos ser o cabelo preto da mulher preso para o alto é, na verdade, a jarra d'água da empregada, pronta para enxaguar, enquanto a cabeça está mais à frente, inclinada para baixo.

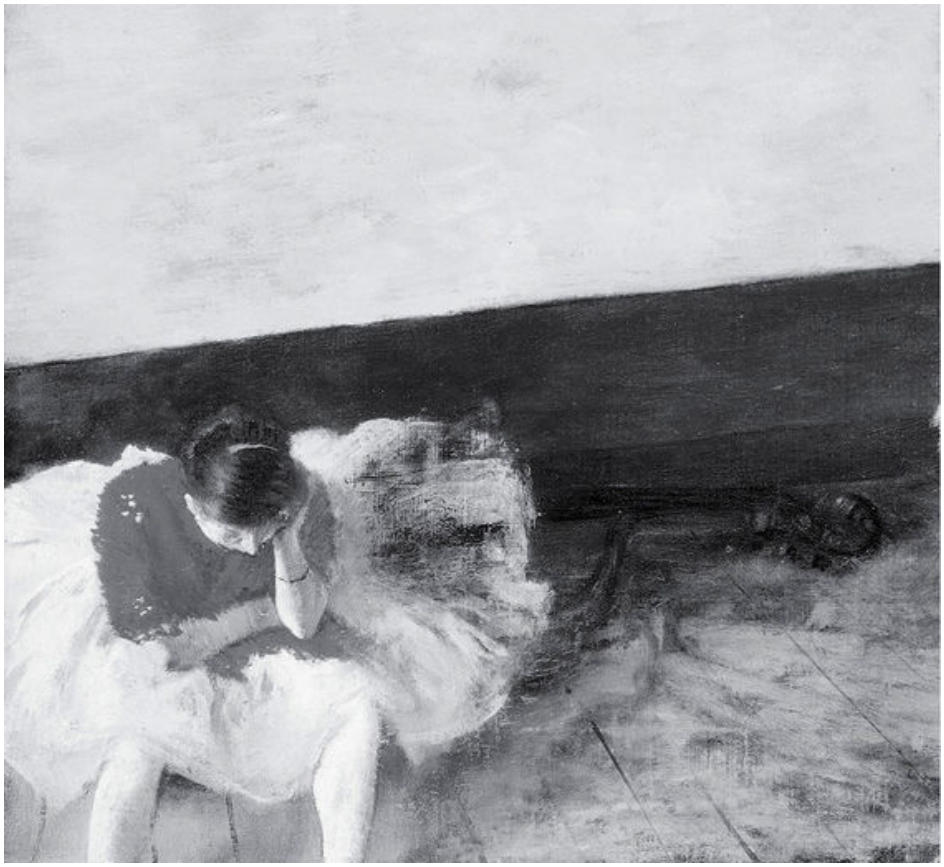
O corpo feminino moderno representado em estado de intimidade por um observador masculino. Um século depois, nós nos tornamos espectadores mais autoconscientes; mal-estar e pensamento correto entraram na equação. O artista também contribuiu para essas coisas com sua afirmação muito citada de que "as mulheres podem nunca me perdoar; elas me odeiam, elas sentem que as estou desarmando. Eu as mostro sem a sua afetação". Talvez mulheres extremamente afetadas realmente o odiassem por causa de sua arte; talvez as modelos com as quais ele gritava (mas que ele também tratava com "enorme paciência") sentissem que tinham feito por merecer o que ganhavam. Mas deveríamos evitar nos sentir facilmente ultrajados em nome de pessoas que nunca encontramos. E há outro ponto a ser lembrado: como Richard Kendall demonstrou, com frequência, os primeiros compradores dessas cenas íntimas de arrumação feminina foram mulheres.

Penteando o cabelo por Degas

Não se trata de uma área fácil: todos nós importamos nossos preconceitos. Na sessão da National Gallery destinada à imprensa, encontrei um diretor de museu que disse achar que os quadros eram todos sobre "a decadência da carne"; já, para mim, parecia que Degas estava retratando a carne em sua máxima robustez. Suas bailarinas não são as sílfides e ninfas – delicadas, mas também suavemente pornográficas – que pintores homens anteriores tinham retratado. Elas são mulheres reais engajadas em um duro trabalho físico, que suam e reclamam, contraem músculos e sangram nos dedos dos pés; mas que, mesmo em seu estado de exaustão no descanso (aquela pose de mãos na cintura, costas tensas, mal-posso-esperar-para-o-dia-terminar), indicam uma vigorosa vida física. Isso é só o meu preconceito? Assim como é meu preconceito diferenciar entre a vida, na qual Degas pode ou não ter expressado a misoginia de sua época, e a arte, na qual me parece que Degas amava francamente as mulheres. Essa observação

necessita de uma qualificação imediata, é claro (quando ele pintava, não estava "amando mulheres", estava fazendo um quadro, e o quadro sem dúvida era o que preenchia a sua mente), mas, por outro lado, que ela fique como está. Será que você se inquieta constante e obsessivamente com a representação de algo de que você não gosta, algo que você despreza? "Pois cada homem desenha a coisa que ele detesta"? No geral, não. Será que a "falta de recursos amorosos" de Degas (se verdadeira – e existe, absurdamente, certa evidência recém-descoberta de compra de preservativo para questionar isso) fez dele um misógino? Não necessariamente: pode até mesmo fazer dele um observador mais dedicado.

O artista como "voyeur"? Mas é exatamente isso que o artista deveria ser: alguém que vê (e voyeur pode comportar também o significado de visionário alucinatório). O pintor que torturava suas modelos forçando-as em poses desconfortáveis? Só que ele usava a fotografia, e também a memória (e papel de desenho). O pintor de bordel que assim deixa escapar sua "aversão" pela sexualidade feminina? No entanto, os monotipos de bordel feitos por Degas me parecem refletir toda a vivacidade, o tédio, a absorção e o profissionalismo daquelas pessoas envolvidas nesse negócio de linha de montagem. Além disso, o tom não é mais aversivo do que nos quadros de bordel de Lautrec. Talvez a reputação de Lautrec como uma figura jovial marginalizada pelo nanismo – e assim nivelada moralmente com as prostitutas marginalizadas – funcione a favor dele, enquanto a reputação de Degas opera contra ele. O produto gráfico permanece o mesmo em todo caso. Mas se você olhar para, digamos, *La Fête de la patronne*, de Degas, e vir apenas aversão quanto à sexualidade feminina, então eu suspeito de que você tenha problemas de crítica – e talvez também pessoais – profundos.



Lição de dança (detalhe) por Degas

Outra linha de desaprovação propõe que a frequente evitação do rosto nas pinturas da última fase indica um intento quase pornográfico. Todos os argumentos implicam seus opostos: você poderia argumentar igualmente (se você quisesse) que o rosto evitado é o de uma mulher ignorando o pintor/espectador, uma mulher indiferente em sua privacidade e envolvimento consigo mesma. Especificamente a esse respeito: não se trata de retrato; ou pelo menos não se trata de retrato como uma representação do caráter revelado. É o retrato do corpo como forma, o final de uma busca da vida inteira, que tinha começado para Degas muito antes, com a instrução de Ingres: "Desenhe linhas, jovem, desenhe linhas." Em dado momento, Degas era dono de *Angelica salva por Ruggiero*, de Ingres, assim como de um estudo a lápis para *La Grande Odalisque*. Reconsiderando essas duas obras, pode-se ver até que ponto Degas levou adiante a representação do corpo feminino. A pintura mostra o nu como algo

que diz respeito totalmente ao acabamento, ao resplendor: a mulher pintada em esplendor enaltecido mesmo quando submetida ao perigo e ao tormento. O desenho mostra o nu como algo que diz respeito totalmente à linha: a mulher com a espinha tão arquitetônica quanto a quilha de um barco Viking, e com um peito que, apesar do que a pose virada teria feito com ele, mantém um esplendor de silicone. *Chez* Ingres, o mamário é marmóreo; *chez* Degas, o peito tem a mobilidade, a inclinação e a queda da vida real. Idealização versus naturalismo. É claro que artistas masculinos representando o nu feminino com certeza serão criticados por alguém; nós temos nossas preferências e princípios em voga – embora eles estejam, é claro, apenas em voga.

A mostra da National Gallery incluía *A loja de chapéus* (1879-84). Você poderia, caso se esforçasse, ver aí mais um exemplo da abordagem "com o rosto evitado"; pois há, sim, uma modista com seu rosto semivirado. Mas isso acontece porque se trata de uma pintura sobre chapéus. Não é um retrato, não é sobre trabalho, é sobre chapéus; aqui, o tecido equivale à carne. Sua franca ousadia de concepção lembra o grande retrato de Degas *Mulher com crisântemos*. Esse quadro é, mais propriamente, *Crisântemos com mulher*: o brilho solar das flores ocupa o centro da tela, enquanto a mulher olha para fora da moldura, para a direita do espectador. Sempre que vejo essa pintura (que vive no Metropolitan Museum em Nova York), ouço um desafio e uma questão implícita: Você pensa que sabe o que é um retrato? Há mais maneiras de pintar uma mulher e um bando de flores do que você e eu jamais sonhamos, esse quadro sussurra. E a esse respeito ele prefigura o que nós vemos de modo mais vívido e mais frequente no Degas da última fase: o artista forçando as formas, a cor, as possibilidades da forma e do movimento humanos ainda passíveis de expansão. Se ele era implacável com suas modelos, não era menos implacável consigo próprio, e com o que a arte pode ver e mostrar.

Redon: para o alto, para o alto!

Existe uma forte tradição no século XIX, que entrou pelo século XX, de artistas que veem o casamento como inimigo da arte. Amor, sim; casamento, não. Flaubert considerava o casamento de qualquer amigo escritor como uma traição pessoal, e, além disso, uma traição à arte compartilhada por eles. O pintor impressionista russo Leonid Pasternak temia que a felicidade doméstica tivesse minado o seu talento e que sua arte precisasse de mais sofrimento para alcançar sua expressão mais completa. O compositor Delius acreditava que o artista não devia se casar, ou então, se viesse a se casar, devia ser com uma mulher que amasse não a sua pessoa, mas a sua arte. Normalmente, não existe resposta para este dilema: apenas, bem à frente no futuro, alternativas que ficaram perdidas no passado distante. Mas a ideia de que a instituição burguesa do casamento enjaula e domestica o artista apaixonado que busca a verdade era amplamente difundida, e pode ser exemplificada por esta anotação no diário do *littérateur* Paul Léautaud. Ela foi feita no dia 11 de fevereiro de 1906, e ele havia jantado com seu amigo Henri Chatelain: Nós conversamos sobre a influência da vida doméstica num artista. Vantagens: menos ansiedades materiais. Desvantagens: a mudança de atmosfera e humor, uma diminuição da individualidade e da independência: a pessoa não pode mais escrever seus pensamentos mais secretos nem descrever suas aventuras mais secretas, a não ser transformando-os numa obra da imaginação. Você deveria ter: 1) Uma vontade absoluta de ser livre e independente neste sentido, em relação a tudo e apesar de tudo; 2) Um sentimento de duplicidade muito bem desenvolvido: na sala de jantar, com a esposa, você é de um jeito – enquanto que, ao mesmo tempo, no escritório, você é um homem só, livre e sem envolvimentos...

A mulher (supondo que o artista seja homem) sai sempre perdendo: se ela traz dinheiro para o casamento, isto é aprisionador; se

não o traz, ela traz ansiedade. Se ela faz o artista feliz, prejudica sua veia artística; se não o faz, funciona como uma perturbação a mais para sua arte. E há o sexo (que é geralmente o mais importante em tudo isto). Mesmo que prevaleçam as hipocrisias sociais e o homem possa prevaricar – desde que mantendo as aparências –, o que acontece quando ele quer escrever a respeito disso? A dificuldade, ou impossibilidade, de divórcio também era um fator não explícito; e neste aspecto as coisas são mais fáceis. Eu me lembro de ler uma entrevista com Brigid Brophy numa revista estudantil nos anos 1960; quando lhe perguntaram do que um escritor mais precisava para ajudá-lo ou ajudá-la a escrever, ela respondeu: "Uma esposa" (leia-se: secretária, compradora, cozinheira, trocadora de fita de máquina de escrever, terapeuta...). Flaubert aconselhava os artistas a serem rotineiros e normais em suas vidas para poderem ser violentos e originais em seu trabalho. O casamento é uma forma de ser rotineiro e normal.

Entretanto, talvez estejamos olhando para as coisas de trás para frente. Em vez de contemplar a vida de um artista e deixá-la colorida, ou decidir o que achamos de sua arte ("falta ousadia", "falta imaginação", "precisava ter sofrido mais" – "ah, se ao menos ele/ela não tivesse se casado"), talvez devêssemos olhar para as coisas a partir da direção oposta. Será que podemos deduzir o estado civil de um escritor, de um pintor, de um compositor com base na sua obra? Quem vê o casamento com mais clareza, os casados ou os não casados? São os que têm filhos ou os que não têm filhos que retratam melhor as crianças? Jane Austen, Flaubert e Henry James eram todos secretamente casados e tinham vários filhos: se descobríssemos isso amanhã, esse fato mudaria nossa visão da obra deles? Courbet não conseguiu impressionar uma "queridinha da cidade" e nunca se casou; Delacroix imaginou casar-se com uma mulher igual, se não superior, a ele, mas rapidamente desistiu de procurá-la; Manet era casado, mas vivia perseguindo (e conquistando) outras mulheres. Nós achamos que eles teriam pintado de outro jeito se seu estado civil

tivesse sido diferente? Isto é impossível de ser verificado; assim como não se podem fazer especulações.

Madame Camille Redon lendo por Redon Se lhe mostrassem uma obra de Odilon Redon e pedissem que você deduzisse a vida do artista a partir dela, o que você diria? Seu estranho mundo é povoado pelo fantástico e pelo fantasmagórico, com imagens sombrias e aberrantes, e você talvez se sentisse justificado em adivinhar uma vida semelhante – uma vida baudelairiana, talvez, cheia de ópio, alucinações, amantes mulatas e viagens (ou sonhos de viagens) a terras exóticas. Dificilmente você adivinharia que ele viveu um casamento muito feliz, era profundamente afeiçoado à mulher e a pintou constantemente ao longo de trinta anos. Ele escreveu o seguinte: Você pode determinar a índole de um homem pela sua companheira ou sua esposa. Toda mulher explica o homem pelo

> qual ela é amada, e vice-versa – ele explica o caráter dela. É raro um observador não encontrar entre eles muitas conexões íntimas e delicadas. Eu acredito que a maior felicidade é sempre resultado da maior harmonia.

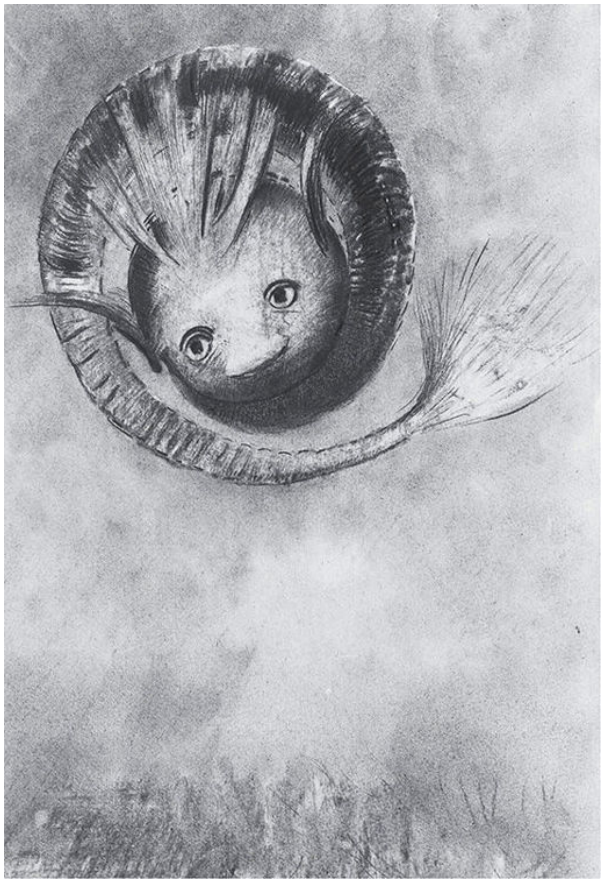
Ele não escreveu isto na qualidade de marido complacente, mas nove anos antes de conhecer sua esposa, Camille Falte. Ele também disse que nenhuma decisão que tomou como artista foi tão clara e tão segura do que quando disse Sim no dia do seu casamento.

Portanto, uma pergunta mais fácil, menos teórica. Como, na qualidade de artista, você se sairia no teste do duto da chaminé? Rodolphe Bresdin, aquafortista, litógrafo e professor do jovem Redon, disse o seguinte, com "branda autoridade", um dia em 1864: Olhe para este duto de chaminé. O que ele diz para você? Para mim, ele conta uma história. Se você tiver a capacidade de observá-lo bem e de compreendê-lo, imagine o mais estranho, o mais bizarro tema; se ele estiver apoiado e permanecer dentro dos limites deste simples pedaço de parede, o seu sonho ganhará vida.

Redon, refletindo mais tarde sobre esse conselho, reclamou que a maioria dos artistas da sua geração tinha olhado para um duto de chaminé e visto nada além de um duto de chaminé. Eles eram, como ele disse em "À *soi-même*", "verdadeiros parasitas do objeto", que "cultivavam a arte em um campo unicamente visual". Uma pequena parte dos seus contemporâneos (não nomeados, mas possivelmente a primeira onda de impressionistas) é elogiada de leve por ter seguido "o caminho da verdade na floresta de árvores altas", por ter caminhado "com a arrogância de rebeldes convictos" e por ter apoiado "por um momento uma parte da verdade dentro da verdade". Mas não há espaço para concessões: Redon foi igualmente condescendente em relação a Ingres ("deficiente em realidade") e Bonnard ("um tipo bom de pintor, produzindo quadros quase sempre espirituosos"). A verdadeira arte não poderia contentar-se com um campo unicamente visual; e os verdadeiros artistas não deveriam contentar-se com nada menos do que o todo da verdade dentro da verdade. A arte, ele

afirmava, só começa com o que "ultrapassa, ilumina ou amplia o objeto e amplia a mente ao entrar no campo do mistério".

Nós não sabemos por que Bresdin se fixou no duto da chaminé e não em outra coisa da casa, mas a escolha tem uma pertinência especial para Redon. Um duto de chaminé é um sistema para carregar para cima matéria transformada: esta poderia ser, também, uma definição básica da arte de Redon. É uma arte de aspiração e transubstanciação, incorporada em imagens que se erguem numa corrente de ar em direção às alturas. Pégaso, o cavalo alado, serve aqui como símbolo da imaginação artística; cabeças, decepadas ou frouxamente presas, flutuam como balões de gás; os dentes de Berenice levitam estalantes no meio das estantes da biblioteca; os cavalos da carruagem de Apolo urram no ar; a humanidade busca em toda parte erguer-se acima da podridão bárbara. Imagens de ondulação e flutuação para o alto são tão importantes e temáticas, que invadem até as obras mais calmas e naturalistas de Redon. Sob as ondas, há cavalos-marinhos flutuando, carregados pela correnteza; acima do chão, há larvas se transformando em borboletas. Mas não são apenas larvas: em suas pinturas mais agitadas de flores, as próprias cabeças das flores – sem talos, flutuando, fantasticamente coloridas – estão em processo de se transformar em borboletas. Os nastúrcios são, de certa forma, a flor perfeita de Redon: eles têm cores vibrantes e, quando colocados num vaso, não ficam duros como soldados, mas se curvam e flutuam, suas folhas e flores exibindo uma liberdade circular. A princípio surpreende o fato de ele não os ter pintado com mais frequência. Mas talvez o problema dos nastúrcios seja o de que eles não colaboram com você: quando você os espeta num vaso, eles imediatamente reduzem a função transformacional do artista.



A quimera (Monstro fantástico) por Redon Em contraste com o ímpeto para o alto da obra de Redon, existe um terrível medo compensatório de ficar encalhado, enterrado, abandonado, de perder a capacidade de voar. Um centauro melancólico olha saudosamente para a nuvem que lhe deu vida; um anjo caído esquadrinha os céus; um anjo amarrado é impedido de alçar voo. A humanidade também está algemada, enclausurada, atrofiada: o frontispício do álbum de litogravuras de Redon de 1879, *Dans le Rêve*, mostra a imaginação poética vindo em auxílio de uma árvore podada que representa o espírito humano. Por mais que desejemos voar, somos impedidos pela corporalidade, pela melancolia, por nossos desejos mais baixos. Ou podemos voar, e ainda assim não escapar deles: um dos principais *noirs* de Redon é de um balão de ar quente, sua cobertura decorada com o rosto de um homem nobre, esperançoso, enquanto que

na cesta está agachado um macaco, a personificação de tudo o que não podemos deixar para trás. Este tema, imagem, questão – se podemos voar, como podemos voar? – é examinado obsessivamente na sequência de cabeças decepadas de Redon. Algumas estão colocadas sobre travessas, outras flutuam; algumas estão ligadas como cabeças de plantas, outras estão soltas numa brincadeira particular; algumas têm pequenas asas, outras, fogareiros escondidos. A cabeça decepada pode parecer o resultado de uma execução, um castigo final, mas de fato é geralmente o oposto: se a mente quiser se elevar, então ela precisa se separar do corpo, esses *noirs* quase sempre argumentam. Às vezes a separação é literal, ou melhor, escritural, como no caso de João Batista. Mais frequentemente, ela é emblemática e fantasmagórica, a aranha que chora, a cabeça de cacto se erguendo, o girino rodopiando, membros escuros de uma tribo sem corpo de cabeças serenas, risonhas, angustiadas e lamentosas. Seu exemplo assombra até algumas das obras posteriores, mais calmas, de Redon. O clima da sequência de pinturas "Olhos fechados" é contemplativo e místico, e seu colorido não poderia ser mais diferente dos *noirs*; mas a imagem em si (olhos fechados como na morte) e sua composição repetida (retrato recortado no pescoço ou na parte de cima do ombro como que por uma guilhotina) carregam um eco do trabalho anterior, mais sombrio.

A reputação de Redon tem crescido nas últimas décadas: houve grandes exposições em 1994-5 (Chicago/Amsterdã/Londres) e em 2011 (Paris/Montpellier). Elas confirmaram sua obsessão com a imagem; mas também, mais surpreendentemente, sua inquietação artística. Ele está sempre variando de técnicas e temas, sempre experimentando. "O pintor que encontrou sua técnica", ele escreveu uma vez, "não me interessa." Ele também é incomum pelo fato de seu

período sombrio ter vindo primeiro e não por último: ele fugiu das sombras, em vez de se sentir cercado por elas no decorrer dos anos. Primeiro, as paisagens malditas, o horror tipo Poe, o terror melancólico e o desamparo dos *noirs*; mais tarde, a paleta fosforescente, os azuis crayon e os marrons acastanhados, o roxo nebuloso e o laranja nastúrcio, o rubor e a contusão em tom pastel. Primeiro, também, o sonho íntimo, sugestivo, mais pessoal; depois, o mais público, o mais programático. E não, não parece haver nenhuma ligação biográfica óbvia entre este traço artístico de fratura e acontecimentos na vida de Redon.

O fato de a narrativa se partir tão nitidamente em duas metades é o sonho de qualquer curador: e tanto em Amsterdã quanto em Paris, as exposições foram organizadas para representar isto. No térreo, as primeiras obras ganharam vida no meio de tetos baixos e – por necessidade – iluminação mais suave: ali estavam as cabeças decepadas, as fantasias sombrias, os anjos caídos. No andar de cima, com iluminação forte, tetos altos e janelas sem cortinas, a arte de Redon explodia em cores e (literalmente) em flores: ali estavam os vasos repletos, as barcas lustrosas e simbólicas, os perfis exaltados brilhando como que através de vitrais, os retratos da sociedade, os encostos de cadeira de tapeçaria. No andar de baixo, estava a obra tão aclamada por Huysmans ("indo além dos limites da arte pictórica e criando um novo tipo de fantasia, nascida do delírio e da doença") e tão insultada por Goncourt ("produções fantásticas expelidas por um lunático senil evacuando num vaso sanitário"); no andar de cima, a obra aclamada pelos rosa-cruzes e místicos modernos, a obra elogiada por Matisse e odiada por Tolstói, que viu *A célula dourada* em Londres e achou que suas cores – principalmente ultramarino e marrom dourado – eram provas de que a arte moderna havia enlouquecido.

O ciclope por Redon E agora? Existem dois problemas principais com Redon, um deles é nosso, o outro é dele. O nosso vem da tendência normal de observar os artistas em termos de influência e descendência, e do prazer normal que temos em nos parabenizar. Nós olhamos para sua obra e percebemos facilmente, digamos, uma ponte entre o romantismo e o surrealismo, ou um precursor gráfico dos estudos psicanalíticos. As conexões literárias em sua obra nos dão uma boa desculpa para verbalizar futilmente: Poe, nós murmuramos, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Huysmans. Numa exposição de Redon, há o zumbido do século XX (e XXI) aplaudindo a si mesmo pelo fato de que Redon estava do seu lado e nos previu com tanta exatidão. *Dans le Rêve* não prefigura Magritte e Ernst? *O distribuidor de coroas* não poderia ter sido pintado por alguns satíricos alemães dos anos 1920? E a

descendência de Redon não se limita de forma alguma às belas artes. Suas cabeças aladas conduzem a Monty Python; *Jovem em um chapéu: Mlle Botkin* é puro Adrian George; enquanto que seus olhos bola de sinuca se tornaram um tropo kitsch para grades de parques públicos. Parte do que é ruim na arte moderna, e em culturas visuais no sentido mais amplo, encontra uma possível fonte e justificativa em Redon, o que torna difícil considerar os originais de um modo não preconceituoso: as séries "Olhos fechados", com suas cores discretamente enjoativas e seu ligeiro ar de misticismo presunçoso, parecem letreiros anunciando um guru barato, sacudindo um pauzinho de incenso. Às vezes a estética estática que existe sobre a obra de Redon é tanta, que pode ser um alívio ouvir o comentário ocasional de um filistinismo sem culpa. Em Amsterdã, eu estava parado diante do lascivo *Ciclope*, sem saber o que pensar dele, quando um grupo de francesas se aproximou, exalando aquele jeito jovial, mas cheio de propriedade que de algum modo só os franceses são suficientemente confiantes para demonstrar em galerias de arte. A primeira mulher deu uma olhada no quadro e anunciou com segurança, como se arte fosse simplesmente vida: "*Ah, quelle horreur!*" Esta sublime falta de ironia fez suas duas companheiras pararem por um instante e domesticarem o retrato do gigante de um só olho. "É um pargo", uma delas sugeriu. "Não, é um linguado", a outra respondeu; e, tendo assim despachado Redon para a barraca do peixeiro, elas passaram para as flores. "Isso é bonito."

O problema do próprio Redon – e esse é o mais interessante – está na resposta à seguinte pergunta: em que medida a individualidade de um artista se desenvolve através da busca e do refinamento dos pontos fortes de seu talento, e em que medida pode evitar suas fraquezas ?

Você pensaria: as duas coisas, é claro – no entanto, Braque terá algo a dizer sobre o assunto (e trará o exemplo contrastante de Picasso, que não tinha pontos fracos óbvios, apenas muitos pontos fortes que competiam entre si – o que pode funcionar como um ponto fraco). No caso de Redon, o ponto fraco, do qual ele estava bem consciente, era ao mesmo tempo particular e comum. Em À *soi-même*, ele descreve sua educação artística, relembra "os tremores e a febre" causados por sua primeira visão de Delacroix, e o "fervor" que ele sentiu quando do seu primeiro contato com a obra de Millet, Corot e Moreau. Ele continua: Quando, depois, eu fui a Paris para direcionar meu trabalho para um estudo mais completo do modelo vivo, era tarde demais, felizmente: a dobra estava feita.

Isto é verdade: ele nunca desenhou o corpo humano tão bem quanto desenhava uma árvore. Não há desenho de um corpo que se compare a *Árvore podada*, nem retrato que se compare a *Árvore com céu azul* de 1883, com seu tronco triangular, semiabstrato e a névoa flutuante de folhas em primeiro plano. Ele também era muito melhor com pedras, e muitas das mulheres da primeira fase do seu trabalho têm uma corpulência esculpida: seu *Anjo em correntes* teria dificuldade em se tornar aerodinâmico mesmo sem as correntes. Quando ele passou a pintar retratos mais tarde, tornou a cair na estilização: muitas de suas mulheres tendem para a mesma aduncidade decorativa, e seu interesse principal está normalmente em algo diferente: por exemplo, no tom pastel de Madame de Domecy, na forma como o fundo florido invade a figura central, enfeitando de pétalas sua blusa e talvez até mesmo seu casaco.

"Felizmente" é a palavra-chave na declaração de Redon. Ele quer dizer, provavelmente, que sua arte escapou do controle insípido das escolas de pintura e teria sido prejudicada, senão ativamente esmagada, por alguma volta forçada aos fundamentos. Naturalmente, e corretamente, ele fez da lacuna em sua formação artística uma virtude combativa.

> Eu estou pronto para admitir que o estudo de modelos é essencial em nossa arte, mas com a condição de que seu único objetivo seja a beleza. Fora isso, esse famoso estudo de modelos é uma inutilidade.

Coloque esta ideia ao lado de outra, explicitada em uma das citações sobre Bresdin, o homem do duto de chaminé – "A cor é a própria vida, elimina a linha sob seu brilho" – e você tem o processo de criação da sua arte posterior. Ela irradia cor; cria a forma por meio de sobreposições e aglutinações; tende a agir de forma centrífuga mais do que centrípeta. É uma arte de idealismo voluptuoso e monumentalidade iridescente. Ela tem por objetivos elevar e inspirar, e quando não consegue isto, pode parecer tolamente piegas, se não inteiramente excêntrica. Alguém se interessa por *Monge lendo (Alsace)*?

Se Redon não atrai mais a antipatia tolstoiana ou goncourtiana, ele ainda provoca algumas opiniões estranhas. David Gascoyne declarou em *Surrealism* (1935): "se Des Esseintes estivessem vivos hoje eles teriam uma fraqueza especial por Salvador Dalí, cujos horrores facilmente ultrapassam aqueles de Redon." Já o poeta John Ashbery acha "as pinturas realistas de Redon mais fantásticas do que as imaginárias, e as pinturas de flor mais estranhas e perturbadoras do que os monstros que espreitam no seu trabalho gráfico". A frase de Ashbery parece simplesmente um paradoxo proposital (*Perturbado por flores* – uma sequência em relação a *Surpreendido pela alegria* de C. S. Lewis). Redon é um daqueles pintores de talento tão diversificado e às vezes tão evidente (suas poucas naturezas-mortas são tremendamente ousadas – basta ver o fundo cor de ferrugem de *Natureza-morta com pimentões e jarro*), que somos tentados a visitar mais de uma vez os juízos emitidos sobre ele. Mas só a perversidade nos afastaria da certeza de que os *noirs* são – como ele também achava – seu melhor trabalho. Eles representam o momento em que sua técnica mais combinou com as formas que ele desejava criar.

Os *noirs* são também mais puramente artísticos, menos literários e referenciais do que seu trabalho posterior. Isto pode parecer

paradoxal, já que muitos são usados como ilustrações: para Poe, Flaubert, Pascal, e assim por diante. Mas as imagens em si são tão impetuosamente inventadas, que pairam livres do texto de origem: a "ilustração" para *O coração tem suas razões*, de Pascal, mostra um homem nu da cintura para cima diante de um portal de pedra (ou talvez uma janela), com uma cabeça picassoide e longos cachos, com o braço direito enfiado até a altura do punho numa cavidade do peito. É uma imagem simples, aterradora – enfiar o punho no coração –, cuja origem é irrelevante, cujo impacto é puro Redon. Os fantasmagóricos e flutuantes *Dentes* não nos fazem voltar a Poe, enquanto que uma imagem como *O coração revelador* pode ser mais perturbadora se nós *não* voltarmos ao texto; assim como as quimeras e os crânios coroados de flores da série *Tentações de Santo Antão*. As pinturas simbolistas posteriores, por outro lado, mesmo que não tenham origem em frases ou textos, parecem mais "literárias". Precisam de mais análise, de mais notas explicativas; elas não se sustentam tão bem sozinhas, e parecem insistir não só em que entendamos os seus símbolos, mas também que os aceitemos. Ao contrário da tradicional pintura cristã, na qual um agnóstico pode estudar a história e entrar imaginativamente no quadro, o que Redon pede que você estude parece especializado, desagradável e até mesmo tolo espiritualmente. Sua obra se divide realmente em dois níveis. Nós nos aquecemos de leve no calor de suas cores mais tardias, embora permaneçamos indiferentes à mensagem; enquanto que os *noirs*, que são a glória de Redon, pairam, assombram e permanecem como produtos mutantes do inconsciente coletivo.

Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe

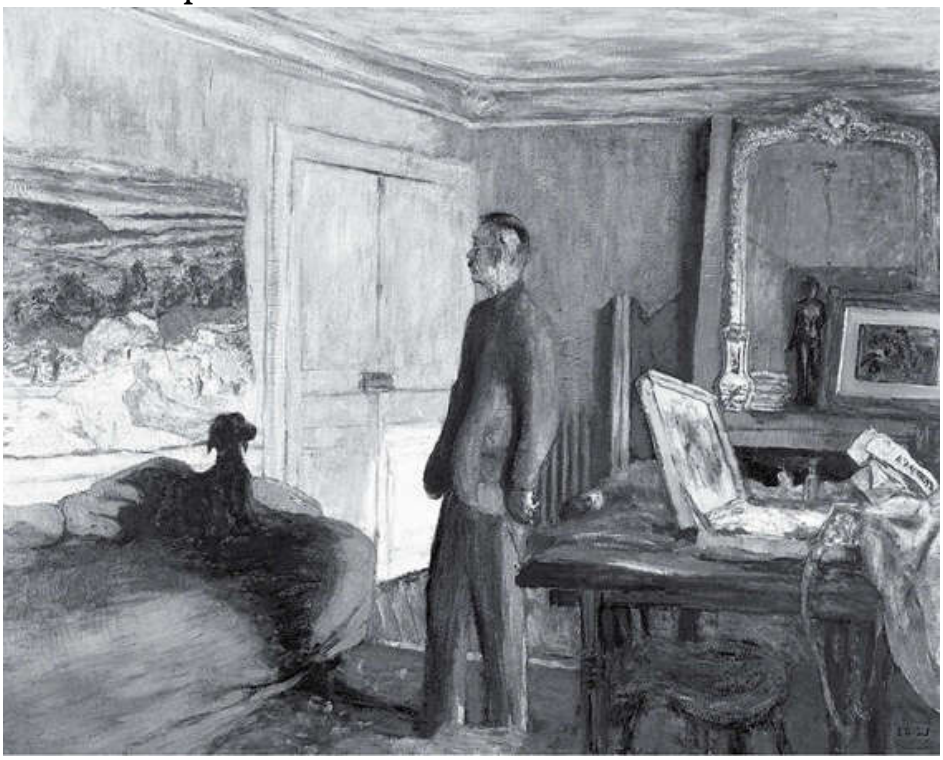
Em maio de 1908, André Gide foi a um leilão na rua Drouot em Paris. "Um Bonnard é oferecido", ele registra em seu *Diário:*

> Um pouco malfeito, mas atrevido; ele representa uma mulher nua se vestindo, e eu já vi isso aqui e ali. Ele sobe com dificuldade para 450, 455, 460. De repente, eu ouço uma voz gritar 600! – e fico tonto, porque fui eu mesmo que acabei de gritar. Com os olhos, eu imploro um lance mais alto por parte daqueles ao meu redor – porque não tenho nenhuma vontade de possuir o quadro –, mas ninguém se apresenta. Eu sinto que estou ficando roxo e começo a suar profusamente. "Estou sufocando aqui dentro", eu digo para Lebey. Nós saímos.

O estresse de Gide é por causa do absurdo do impulso, da inadequação do objeto que o provocou, e, subsequentemente, da generosidade peculiar da casa de leilões, que baixou o lance dele e a fatura para 500 francos – como que se compadecendo de um óbvio ataque de loucura. Mas, se você quiser, pode interpretar a história de outra maneira: o trabalho de um grande artista penetra na alma mesmo quando não queremos que isso aconteça, quando resistimos mentalmente, mesmo quando seu "atrevimento" é dirigido a outro tipo de orientação sexual. Apesar de tudo isso, o quadro faz você erguer sua plaquinha no ar.

Como a história de Gide dá a entender, Bonnard pode ser um artista desconcertante. Eu me lembro de ter visto três importantes exposições do trabalho dele em uma década, e em toda vez minha reação inicial foi: que curador habilidoso este que escolheu quase que apenas obras-primas, e poucas daquelas pinturas que um romancista poderia comprar equivocadamente num leilão. É como se houvesse uma forte e subliminar emanação da famosa modéstia de Bonnard inibindo a reação correta: que grande *pintor* este que *pintou* tantas obras-primas, tão poucos fiascos. A segunda reação – desta vez

desinibida – que ocorreu em todas as vezes foi ficar espantado por sua solidez de objetivo e percurso: quando emergiu de um quase tolo nabismo e de um intimismo ornamental, ele se tornou inequivocamente, inabalavelmente, Bonnard. Ele pintava apenas o que sabia pintar melhor, e raramente encontram-se ecos de outros artistas. Mas aquele *Grande nu amarelo* não faz lembrar ligeiramente Matisse? Talvez um pouco, a princípio (embora outros digam que é Munch); mas não por muito tempo.



Os anabatistas: Pierre Bonnard por Vuillard E nem "ser Bonnard" subentende alguma repetição ruminante. Existe atualmente, como apontou Larkin, uma ênfase totêmica no que é chamado de "desenvolvimento" de um artista; ao passo que o verdadeiro desenvolvimento de um artista pode ser menos uma sucessão de estilos passível de discussão do que uma rediscussão corajosa da verdade visual, uma preocupação com o modo pelo qual a beleza emerge da forma, ou a forma surge a partir da beleza. Quando Bonnard, já no final da vida, disse a um grupo de visitantes de Le Cannet "Eu

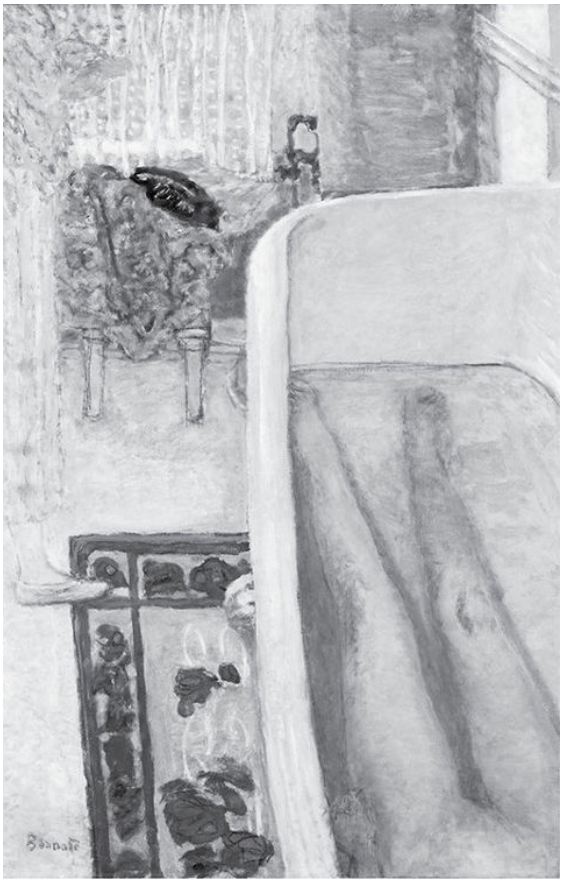
sou um velho agora e começo a ver que não sei
mais do que sabia quando era jovem", ele não
estava (ou não estava apenas) sendo modesto.
Ele estava sendo sábio também.

Foi dramática a fuga de Bonnard do intimismo pouco iluminado, de tons escuros, para a claridade e o calor: o despertar primeiro dos amarelos, laranjas e verdes, depois dos rosas e roxos. Esta explosão, ou liberação, parece ser a princípio meramente topográfica: o parisiense fechado num apartamento descobre o sul ensolarado. Mas a luz agora brilha tanto dentro de casa quanto fora. Há também uma mudança quanto ao momento do dia a ser representado: antes, havia muitas cenas noturnas, tanto de estado de espírito quanto de fato; agora não há mais quase nenhuma. Tudo – até Marthe em seu banho – parece acontecer pouco antes ou pouco depois do almoço. Há outra mudança também – de pessoas. O trabalho inicial de Bonnard é povoado de maneira bem normal: cenas de rua, conversas, reuniões familiares; no sul, a população é rapidamente reduzida a um cachorro, um ou dois gatos, o próprio pintor, um visitante às vezes, e Marthe, Marthe, Marthe, Marthe.

O tema de Bonnard é às vezes tão sedutor, que se torna problemático. Esses interiores domésticos franceses, com calor lá fora e lassidão dentro de casa, estas refeições, estas frutas, aqueles jarros bojudos, a janela, a vista da janela, a toalha da mesa vermelha cor de sangue, a porta aberta, o aquecedor corpulento, o gato sedutor – isto não parece o mais puro exemplo, o *gîte* platonicamente ideal das Férias Franco-Britânicas? Bonnard é o pintor do Amplo Interior, mesmo quando está pintando o Amplo Exterior. A paisagem é frequentemente vista a partir da segurança da casa, através de uma janela, do alto de uma sacada. Mas, mesmo quando diretamente confrontada, ela permanece carregada e estática como um interior. Aquelas florestas salpicadas parecem papel de parede – embora, como se trata de um papel de parede de Bonnard, seja um papel de parede tão vivo quanto a natureza. Existe vento numa paisagem de Bonnard? Seus céus são dramáticos em sua cor, mais do que em qualquer ação

presente ou iminente. E como há tão pouco vento, as folhas de Bonnard não caem das árvores nunca. Um crítico londrino, enfurecido com tal exuberância, descreveu os jardins avistados pelas janelas de Bonnard como "excessivamente plantados". Por fim – um pintor levado ao tribunal do programa *Gardeners' Question Time* ("E já que estamos falando nisso, aquele cara Douanier Rousseau está plantando cactos gigantes em excesso no terreno dele").

Mas mesmo os bonnardistas se veem ocasionalmente imaginando se não estão gostando de tudo isto um pouco demais; ou pelos motivos errados, um tanto vulgares, não dissociados dos cinzentos céus londrinos. John Berger chamou o mundo de Bonnard de "íntimo, contemplativo, privilegiado, protegido": dois adjetivos descritivos seguidos de termos de cunho mais moralista. Talvez exista alguma verdade na afirmação de Picasso de que Bonnard tinha uma "dose extra de sensibilidade" que o fazia "gostar de coisas que não se deveria gostar" – e, presumivelmente, amar coisas que não se deveria amar. Marthe provavelmente estaria nesta categoria. O que ele está fazendo, trancado com uma mulher, pintando-a 385 vezes? Ou ele tem uma espécie de obsessão pela vida doméstica ou é um maricas cuja esposa não deixa pintar mais ninguém. Um segundo crítico londrino achou "inacreditável" que Bonnard ainda estivesse pintando Marthe no banho cinco anos após a morte dela. Está na hora de seguir em frente, meu velho! Só porque ela é sua musa, a sua obsessão, o seu tema principal, não quer dizer que você tenha que continuar depois que ela está morta. Encontre um novo hobby. Que tal começar podando as plantas do seu jardim?



Nu na banheira por Bonnard No entanto, Marthe também é o caminho para esclarecermos nossas dúvidas acerca desse inicial excesso de sedução. Ela está sempre lá, repetidamente, aqui, ali, em toda parte. Está no banho, na cama, com e sem roupas, servindo café, alimentando os gatos, passando o dia preguiçosamente, indolentemente invasiva, com seu rosto felino e seu corte de cabelo em cuia. Leva um tempo para perceber que presença repetida não forma um retrato – ou, pelo menos, um retrato que nos pudesse contar, como, digamos, um Lotto ou um Ingres poderiam, que aqui está uma governante sábia, uma tirana doméstica, uma cortesã hábil. Depois de tanta exposição, sabemos como Marthe "é"? Nós não sabemos num sentido tradicional. Depois de vê-la tantas vezes, um relato verbal sobre ela, como o de Timothy Hyman no excelente *Bonnard*, surge como uma completa surpresa. Ele nos diz

que Marthe era: Um “elfo sensível,” cujo
discurso era “estranhamente feroz e atrevido”,
que se vestia excentricamente, que andava
saltitando com saltos muito altos como uma ave
de plumagem colorida.

Nós não temos esta noção a respeito de Marthe olhando as pinturas, exceto, talvez, acerca do seu gosto em matéria de sapatos. Isto poderia ser, é claro, porque estas descrições são impressões de pessoas de fora, enquanto que Bonnard está pintando alguém com quem ele viveu em contato diário por vinte, trinta, quarenta anos. O tempo muda o foco do casamento, tornando-o mais intenso e menos imediato. E/ou o motivo poderia ser formal. Bonnard acreditava que “uma figura deve fazer parte do cenário onde ela está posta”. No meio das jarras e toalhas de mesa, das persianas e aquecedores, dos ladrilhos e tapetes de banheiro. Marthe se tornou – do modo mais simpático e vibrante, é claro – parte da mobília.

Mas a coisa vai mais além. Bonnard não está pintando a aparência física de Marthe (muito menos seu caráter) e, sim, sua presença e o efeito dessa presença. Aqueles inúmeros quadros em que na extremidade aparece apenas um pedaço dela poderiam ser vistos como uma tentativa consciente ou subconsciente de marginalizá-la, de afastá-la. Mas, de fato, eles são o oposto – são prova de sua imanência. E, mesmo quando não resta nem um cotovelo ou a parte de trás de sua cabeça, ela ainda está presente. Aqueles apetrechos de café, aquele prato abandonado, aquela cadeira vazia são sinais tão certos de que Marthe Esteve Aqui quanto as pegadas sagradas naquela rocha da qual saltou para o céu um antigo fundador da igreja. Então, o que aquelas pessoas politicamente incomodadas poderiam considerar um mero testemunho colorido de um estilo de vida indolente, na verdade, oferece algo muito mais esquivo e enigmático.

A paleta parece nos dizer uma coisa, a cena em si, outra. Será que a energia e a complexidade da cor estão relacionadas à experiência sensual mencionada – a refeição recém-feita, o sexo que acabaram de fazer ou que ainda vão fazer, a caminhada no ar quente e perfumado –

ou esta paleta é uma forma excessiva, quase irônica de descrever uma vida neurastênica, restrita, despovoada, onde só o que se pode fazer é se deitar em algum lugar e ficar longe do calor? Essas pinturas são alegres ou tristes: será possível saber? Elas podem ser as duas coisas, é claro – visões domésticas capturadas de forma tão flamejante, que a natureza fugaz destes momentos de plenitude é inevitavelmente invocada. Quanto mais intensa a celebração, mais triste o efeito.

Cinquenta anos atrás, as coisas eram mais simples. O sobrinho de Bonnard, Charles Terrasse, prefaciando o catálogo da exposição de 1948 no MoMA, escreveu que seu tio "só queria pintar coisas felizes". Há espaço aqui para uma ambiguidade (ele queria, mas fracassou), embora ela provavelmente não fosse intencional. Em todo caso, hoje em dia isto não é o bastante. Felicidade? Um grande pintor não quer pintar *apenas* coisas felizes, sem dúvida. A felicidade é branca, e a felicidade se pinta com a paleta do que alguns chamam meramente de um "grande colorista". Não é o suficiente. Nessa altura, a biografia sai dubiamente em socorro, nos entregando a pessoa de Renée Monchaty. Se algum dia um artista precisou de um sacrifício humano para ajudar a sua reputação foi Bonnard, e a história surgiu no momento oportuno. Agora, no lugar da obsessão permanente de Bonnard por Marthe como modelo, amante e esposa, temos Bonnard, após trinta anos com Marthe, se apaixonando por Renée, uma artista iniciante muitos anos mais jovem, pedindo-a em casamento em 1921, perdendo a coragem (ou vendo este projeto ser anulado por Marthe) e encontrando Renée morta num quarto de hotel em Paris. Um ano depois do suicídio de Renée, Bonnard se casou com Marthe.

Então nós podemos especular a respeito da culpa que o pintor deve ter sentido pelo resto da vida, agora algemado à sua carcereira passiva-agressiva. Podemos entender a nudez não erótica posterior de Marthe e o fato de que os autorretratos de Bonnard o mostravam cada vez mais parecido com um vendedor ambulante infeliz e desanimado. Podemos apresentar como prova *Mulher jovem no jardim,* uma pintura retrabalhada depois da morte de Marthe, para mostrar uma

exuberante Renée eclipsando uma Marthe em segundo plano. (Podemos, aliás, sugerir que todo gato nas obras de Bonnard é uma referência, um jogo de palavras, a Mon/chat/y.) Ou não? Uma pequena biografia é uma coisa perigosa. Uma versão anterior da história de Renée dizia que Bonnard a teria encontrado morta na banheira, um "fato" que acrescentaria traços grotescos e terríveis a todo retrato subsequente de Marthe no banho. Mas depois surgiu a informação de que Renée teria "meramente" se matado na cama com um tiro, tendo antes cercado seu corpo de flores.

Não importa realmente se um artista tem uma vida chata ou interessante, a não ser para fins promocionais. Eu me lembro de um comentário que ouvi no rádio, no intervalo de um concerto, em que se sugeria que o centenário da morte de Brahms teria sido eclipsado pelo bicentenário do aniversário de Schubert, porque este teve uma vida mais sexy (em todos os sentidos). Pobre Brahms. Por muito tempo, sua existência terrena foi considerada "interessante" pelo fato de que, sendo um adolescente sensível, ele tinha tocado piano num bordel de marinheiros, uma experiência que, aparentemente, o havia feito, daí em diante, fugir da grosseria do erótico. Infelizmente, uma biografia recente mostrou ser apócrifo este detalhe picante. No caso de Bonnard, imagine se a história de Monchaty se mostrasse um embuste: nós então interpretaríamos as pinturas de um modo diferente? Não existe algo um tanto decepcionante na necessidade que temos de equipar todos os artistas com um certificado de obscuridade?

Você poderia, se estivesse sendo simplesmente pragmático, argumentar que este trágico melodrama ajuda na batalha póstuma contra Picasso, o artista moderno que melhor entendeu como a vida pode ser oferecida como uma validação da arte. Picasso é o leão de chácara na porta do modernismo. Bonnard pode não ter entrado na fila, mas Picasso o barrou assim mesmo. Sua justificativa – que sobrevive na memória fabulosa de Françoise Gilot – vale a pena ser citada na íntegra: Não me falem de Bonnard. Aquilo não é pintura, o

que ele faz. Ele nunca vai além da sua própria sensibilidade. Ele não sabe escolher. Quando Bonnard pinta um céu, talvez ele primeiro o pinte azul, mais ou menos como é. Então olha mais longamente e vê um pouco de lilás nele, então acrescenta um toque ou dois de lilás, só para se resguardar. Então resolve que talvez o céu tenha algo de rosa também, então não há motivo para não acrescentar um pouco de rosa. O resultado é um *pot-pourri* de indecisão. Se ele voltar a olhar mais, é capaz de acrescentar um pouco de amarelo, em vez de decidir qual a cor que o céu deve realmente ter. Não se pode pintar desse jeito. Pintar não é uma questão de sensibilidade; é uma questão de assumir o poder, de dominar a natureza, sem esperar que ela lhe forneça explicações e bons conselhos. É por isso que eu gosto de Matisse. Matisse é sempre capaz de fazer uma escolha intelectual a respeito de cores. Bonnard... não [é] realmente um pintor moderno: ele obedece à natureza, ele não a transcende... Bonnard é o fim de uma ideia velha, não o início de uma nova. O fato de que ele talvez tenha tido mais sensibilidade do que algum outro pintor é apenas mais um defeito, na minha opinião. Aquela dose extra de sensibilidade faz com que ele goste de coisas de que não se deveria gostar.

Você não esperaria que Picasso, o popular, o esquerdista exibicionista, gostasse de Bonnard, o discreto, o direitista caseiro. Bonnard, ou melhor, a reputação de Bonnard – deve ter sido irritante para Picasso. Quanto mais não seja, porque Matisse declarou claramente que Bonnard era um gênio. Talvez o fato de não poder se livrar de Bonnard (das mentes de outras pessoas também) tenha aumentado a agressividade satírica de Picasso; bem como sua inexatidão. Para começo de conversa, Bonnard não ia para a frente e para trás buscando variações de cor no céu; ele pintava formidavelmente de memória.

Picasso invoca contra Bonnard uma antítese fundamental de arte: é o artista um escravo ou um mestre da Natureza, um imitador respeitoso ou um rival viril que, sozinho, golpeia a Grande Megera e a derruba no chão? Fica evidente qual seria a sua preferência, caso você

se sinta seduzido pela ideia do Artista como Herói (embora não exista nada de irremediavelmente moderno neste conceito: veja Courbet). A atitude de Picasso em relação à Natureza é bem parecida com a de Yul Brynner em relação ao incrédulo, aparentemente todo-poderoso Eli Wallach em *Sete homens e um destino*: passa por cima!

Um canto da mesa por Bonnard Mas a grande antítese é completamente falsa e basicamente desaparece com o tempo. Mesmo o mais tímido copiador de cercas vivas está operando um sistema duro de seleção, ordem e controle – de suplantar por reinvenção – quando se agacha junto aos sabugueiros. Isso é Arte em suas diversas formas, principais e subsidiárias, desde pintura até ficção, paisagismo, culinária. Jogar areia na cara da Natureza, agir como um criador rival de um universo paralelo ou tangencial é estética machista, mas todos os universos dos

> artistas se baseiam, em primeiro lugar, naquele que nós habitamos. "Tomar o poder" pode parecer emocionantemente prometeico, mas, em arte, isto é o equivalente a obter permissão para pegar emprestado um isqueiro Zippo enquanto os deuses controlam a Companhia de Energia Elétrica. O cubismo só faz sentido pressupondo nossa apreensão convencional e permanente do mundo visual. Se ele obtivesse sucesso em deslocar aquele mundo, então ele próprio se tornaria a experiência padrão que nós, consequentemente, chamaríamos de "Natureza".

Picasso declarou que Bonnard era "o fim de uma velha ideia", não um "pintor moderno" realmente. O severo John Berger concordou: a obra continha "muito pouco do mundo pós-1914". No entanto, estranhamente, Bonnard se recusou a se submeter, uma presença atraente e que você tem vontade de afagar, como seu dachshund Ubu. Na época da sua morte em 1947, ele era considerado em toda parte um artista secundário. Vinte anos depois, um alarmado Berger observou que "alguns agora afirmam que ele é *o* maior pintor do século". O que havia dado errado? Na opinião de Berger, o crescimento da reputação de Bonnard coincidiu "com um recuo geral de certos intelectuais em relação à realidade e à confiança política". Isto é um pouco inespecífico, mas provavelmente: 1956, 1968, crise da esquerda, levando à nostalgia de uma arte que fosse "íntima, contemplativa, privilegiada, protegida". Ou talvez, de forma mais feliz, seja o caso de a reputação de um pintor não depender mais da autoconfiança doutrinária de "certos intelectuais".

Há diversas defesas possíveis contra a agressão de Picasso. Você poderia recusar os termos estabelecidos pelo modernismo: que importa se Bonnard era um grande pintor modernista desde que ele fosse um grande pintor? Você poderia perguntar por que um artista precisa ser tão circunscrito a seu tempo: Turguêniev foi atacado por críticos russos por estar fora de alcance e fora do tempo por causa de

toda a sua ocidentalização; hoje em dia, nós o lemos como um grande romancista, sem nos preocupar se ele estava ou não dez anos atrasado ao descrever a posição niilista da emancipação dos escravos. No caso de Bonnard, você poderia também alegar que, no final da Primeira Guerra Mundial, ele já tinha mais de cinquenta anos e havia passado trinta aperfeiçoando o seu estilo. Não há nada mais humilhante e contraproducente para um artista do que saltar do trem justo quando o estilo seguinte está prestes a sair.

Ou você poderia argumentar que, apesar de toda a sua camuflagem pós-impressionista, Bonnard é um modernista, mesmo que ele seja mais calmo que a maioria. Sua exploração do espaço nos quadros, suas compressões e elasticidades, seu uso do ângulo discordante e da queda vertiginosa podem ser menos exuberantes do que as rupturas do cubismo, mas são tão radicais quanto. Aquelas pinturas de banho são construídas a partir de uma mistura de pontos de vista itinerantes, contraditórios, enquanto que *Um canto da mesa (c.1935)* é uma das pinturas mais discretamente alarmantes do século. Quanto à cor: o projeto modernizador de Picasso favorecia uma simplificação dramática; o de Bonnard, uma complicação dramática. Em Arte, uma das vinganças mais divertidas do Tempo é fazer da briga entre escolas uma questão cada vez mais inútil.

O último quadro acabado de Bonnard foi *Amendoeira em flor*. A árvore estava em seu próprio quintal. Ele mal tinha assinado o quadro quando morreu. No dia do seu enterro, 23 de janeiro de 1947, a neve caiu sobre o brilho rosado da amendoeira, assim como no brilho amarelo das mimosas. Obviamente, a Natureza estava dando adeus não a um servo rastejante, mas a um amante apaixonado. O que será, apenas por curiosidade, que a Natureza fez para Picasso quando ele morreu?

Vuillard: podem chamá-lo de Édouard

Eu me lembro da primeira vez em que parei diante de *A flagelação de Cristo*, de Piero della Francesca, em Urbino. Um grande quadro força o espectador a uma reação verbal, apesar de sabermos que essas observações serão simples ecos do que outros já expressaram mais convincentemente e mais inteligentemente. Então algumas palavras me vieram à cabeça (e saíram da minha boca) sobre a combinação entre uma estrutura sólida e uma atmosfera serena, sobre lucidez e religiosidade; uma breve noção sobre o fato da arte mais elevada ser a que combina beleza e mistério, que oculta (Vermeer, Giorgione) mesmo quando anuncia de maneira luminosa. Então, imediatamente, uma noção contrária: e se o que nós chamamos de "mistério" não passar de ignorância ou esquecimento? Talvez a *Flagelação*, ou *A tempestade*, de Giorgione, ou um Vermeer com uma dama diante de um mapa de parede, fossem perfeitamente compreensíveis para aqueles que o vissem recém-pintados. Neste caso, o mistério radiante que celebramos é apenas um pouco de falsidade misturada com nossa avaliação amadora. Esgotado o conhecimento, era preciso algum tipo de declaração: "Bem, ele vai direto para os meus dez preferidos", eu concluí.

Ao voltar para casa, eu li o ensaio de Aldous Huxley sobre Piero: Nada é mais fútil do que a ocupação daqueles especialistas que passam o tempo listando os melhores pintores do mundo, os melhores músicos, os melhores poetas, as estrelas da arquitetura, e assim por diante.

O pecador é quem melhor conhece o pecado: Huxley admite pelo próprio título do ensaio – "A melhor pintura" – que ele é tão suscetível quanto qualquer um a este jogo fútil, embora inofensivo. Para ele, a Melhor Pintura é a *Ressurreição*, de Piero, em Borgo San Sepolcro. Melhor de acordo com seu gosto pessoal, mas também de acordo com o padrão absoluto de arte, que é um padrão moral: "se

uma obra de arte é boa ou ruim depende inteiramente do caráter expresso na obra." A virtude e a integridade artística, como sabemos, são independentes (às vezes de forma surpreendente) da virtude e da integridade pessoal. Arte ruim, a arte que é uma mentira e uma farsa, pode não ser desmascarada durante a vida do artista. Mas, "no final, as mentiras são sempre descobertas"; o impostor e o charlatão acabam sendo desmascarados. Huxley está certo (nós esperamos), embora se deva também apontar o paradoxo de que, enquanto a verdade triunfa lentamente, a ignorância do próximo espectador a respeito do que está realmente acontecendo numa pintura pode estar aumentando.

Ao voltar para casa, eu quis saber mais sobre o próprio Piero, então consultei Vasari. Lá eu soube como a vida de alguém cuja arte era tão ordenada e tão serena havia terminado em desgraça e traição; como, aos sessenta anos, uma infecção respiratória o deixara cego nos seus últimos 26 anos de vida; e como, depois de sua morte, sua fama fora roubada e sua lembrança, quase destruída por um pupilo invejoso, Fra Luca del Borgo. Estes fatos melancólicos provocaram a reação que se esperava em qualquer pessoa – até eu ler as notas da edição do livro. Vasari não tinha feito apenas alguns bordados; ele havia tecido toda uma tapeçaria. A história da cegueira era infundada, enquanto que o pupilo, longe de ter roubado os tratados aritméticos e geométricos de Piero, havia simplesmente publicado alguns estudos rotineiros de Euclides, que não continham nenhuma teorização original de Piero. "No final, as mentiras são sempre reveladas?" Em se tratando de biografia, só às vezes.

Lista dos dez melhores e biografia: estes são os leves, divertidos e aparentemente inocentes vícios que nos tentam quando nos vemos diante de uns poucos metros quadrados de óleo, têmpera, pastel ou aquarela que nos agradam acima de qualquer expectativa. A primeira vez em que eu visitei a Phillips Collection em Washington, vi um quadro que entrou instantaneamente para a minha lista dos dez melhores e que lá permaneceu desde então. (De fato, eu vi muitos outros que fizeram o mesmo – um Courbet, um Degas e um Bonnard

–, mas é que eu nunca contei os primeiros de meus dez melhores, que já devem ser muito mais de cem, a esta altura.) Este quadro em particular é mais ou menos quadrado, com cerca de quarenta e seis centímetros de lado, em tons de marrom tendendo para o dourado, e mostra uma mulher gorda de vestido listrado, varrendo um quarto. Há uma porta aberta à esquerda, que combina com a outra superfície plana e sem graça de uma cômoda do meio para trás. No primeiro plano à esquerda, há uma colcha berrante amontoada; atrás da cômoda, um papel de parede no mesmo estilo. A mulher está varrendo calmamente com uma vassoura de pelo curto. É uma organização intensa de espaço e cor, cheia de virtude e integridade huxleyanas. Além disso, eu concluí, tratava-se de uma pintura profundamente sábia: a obra de um artista em plena maturidade, ou mais provavelmente de idade avançada, que expressava seu profundo conhecimento da vida, e com uma ternura outonal, quase como uma despedida; a celebração de um momento doméstico, comum, democrático, mas repleto de mais compreensão do que muitas marcantes obras de arte populares. Mas o mal impresso cartão-postal em preto e branco, apenas o que havia disponível então, me informou que Vuillard (a quem Huxley muito admirava) tinha pintado *Mulher varrendo* por volta de 1892, quando tinha 23 ou 24 anos; embora a biografia declare que "conhecimento da vida", como é normalmente entendido, era algo que Édouard Vuillard não tinha muito aos 23 ou 24 anos. Entretanto, cada vez em que torno a ver aquele quadro, fico convencido de que estou certo e a cronologia, errada. Aquele é um quadro sábio, que contém a ternura da idade; só que Vuillard deve ter tido esses atributos excepcionalmente cedo. Bem, ele disse um dia acerca do processo artístico: "Ou você chega lá num lampejo ou através da velhice."

Mulher varrendo por Vuillard Biografia e Vuillard. Na capa do catálogo da monumental exposição de 2003-4 de Vuillard (que iluminou Washington, Montreal, Paris e Londres), está a fotografia perfeita do artista em seu estúdio – na realidade, de qualquer artista em seu ateliê. Vuillard está sentado numa cadeira de vime com as mãos apertadas entre os joelhos, com um ar sério e levemente melancólico. Ele também está, graças ao amadorismo (ou talvez ao excesso de sutileza) do fotógrafo, fora de foco. O balde de ferro para carvão e a estufa do ateliê, uns dois ou três metros atrás do pintor, estão perfeitamente nítidos; assim como algumas de suas pinturas – inclusive um retrato do jovem Bonnard – pregado na parede atrás dele; mas o próprio Vuillard está um tanto fora de foco. Isto, você desconfia, é exatamente o que ele teria desejado. Olhem para o que eu vejo, não para o que eu sou.

Por mais de um século, esta estratégia, ou tática, ou modéstia, funcionou. Além disso, os franceses não dão muita importância a biografias, especialmente de artistas; enquanto que as famílias tendem a guardar seus segredos. O livro de Claude Roger-Marx *Vuillard et son temps* – iniciado com a aprovação do pintor, mas publicado apenas em 1945, cinco anos depois de sua morte – começa com uma conclusão: "A vida de Vuillard, assim como sua obra, não é pitoresca, e não é marcada por nenhum incidente externo." Ele era realmente tímido, discreto e observador. E morou com a mãe até a morte dela, quando ele tinha sessenta anos. Estava longe de ser um ermitão – conhecia Valéry e Mallarmé (que o pediu para ilustrar *Hérodiade*), Lautrec e Degas, Giraudoux, Proust e Léon Blum. Também viajou mais do que suas pinturas sugerem; foi várias vezes a Londres com Bonnard (e fez alguns esboços para *The Master Builder* lá, em 1895). Mas ele desliza entre as frestas da vida artística e social; deixa poucos traços nos diários e correspondências do período. Sua vida pessoal parece consistir em presenciar silenciosamente o drama de outras pessoas. No início dos anos 1920, por exemplo, conheceu Edith Wharton (através do grande amigo dela Walter Berry, cujo retrato ele pintara em 1918); mas esta ligação potencialmente fascinante chega até nós apenas com o sobrenome dele num apontamento social dela.

Da mesma forma, embora Vuillard fosse reconhecido como um mestre, não era o tipo de mestre a quem a geração seguinte considerasse útil ou necessário derrubar a fim de defender seus interesses. Picasso, por exemplo, sentiu-se suficientemente ameaçado por Bonnard para atacar violentamente a obra dele; mas, na mesma fonte (a autobiografia de Françoise Gilot), Vuillard é mencionado apenas quando se torna útil para uma crítica passageira. Gilot relembra Picasso levando-a para ver Braque em seu estúdio, pouco depois da Segunda Guerra Mundial. Ao ver o trabalho mais recente do seu anfitrião, o patologicamente competitivo Picasso comentou: "Bem, estou vendo que você está voltando à pintura francesa. Mas,

quer saber, eu jamais pensaria que acabaria sendo o Vuillard do cubismo." Não havia aí nenhuma intenção de elogiar um ou outro.

A nuca de Misia por Vuillard Entretanto, ninguém tem realmente uma vida que não seja "marcada por nenhum incidente externo", ou que possa dizer de si mesmo "eu nunca fui mais do que um espectador"; nem mesmo alguém cujas amigas foram discretas e protetoras. Misia Sert conta em suas memórias – e se trata do único fato pitoresco ligado à vida de Vuillard – que estava andando com ele por uma plantação de beterrabas ao entardecer, que tropeçou numa raiz e quase caiu, que ele a ajudou a recuperar o equilíbrio e que seus olhos se encontraram... e então Vuillard rompeu em soluços. Sert escreve a frase seguinte num parágrafo separado (então talvez devamos fazer o mesmo): "Foi a mais linda declaração de amor que alguém me fez."

E ela com certeza teve muitas para comparar com a dele. Linda declaração, mas também típica – do homem, e da pintura também. John Russell fez uma astuta comparação entre os preceitos de Mallarmé sobre poesia e a prática do jovem Vuillard como pintor. A orientação de Mallarmé era "pintar não a coisa em si, mas o efeito que ela produz". Ele escreveu também: "Em algum lugar do ato criativo está a tentativa de evocar um objeto colocando-o deliberadamente na sombra e se referindo a ele de forma alusiva e nunca pelo nome." A pintura de Vuillard é sempre menos etérea e menos excludente do que a poesia de Mallarmé; mas o incidente na plantação de beterrabas é a estética de Mallarmé aplicada diretamente à vida. Os soluços de

Vuillard não são uma declaração de amor, mas uma demonstração do efeito que o amor produz.

Está claro agora que seu relacionamento com Misia foi a primeira paixão sexual verdadeira de sua vida; embora também não fosse platônica sua ligação de décadas com Lucy Hessel, que sucedeu Misia na função de assessora social e artística . E mais: seu diário, que só se tornou acessível aos estudiosos em 1981, atesta que o homem que Jacques-Émile Blanche descreveu como um "*gourmand* que se tornou ascético" não era tão ascético assim. Por ocasião daquela exposição de 2003-4, seu curador, Guy Cogeval, me explicou que o diário, escrito quase todo com a secura de um livro de anotações de um capitão do mar, continha notas em código que indicava aventuras amorosas. Eu perguntei que código Vuillard usava. "Ele costumava escrever *d'içi – passion"*, Cogeval explicou. Sim, eu pensei, um código estranho – "a partir daqui – paixão" –, mas facilmente quebrável. Na verdade, eu tinha entendido mal, e o código era ostensivamente não codificado: a palavra que ele usava era *dissipação*.

Então Vuillard, até então considerado tão monástico quanto Henry James, tinha uma vida sexual, e podemos todos ficar contentes ou aliviados (ou indiferentes) com este fato. Isso muda de alguma forma o modo de interpretarmos os quadros? Existe uma pequena e terna pintura retangular chamada *La Nuque de Misia* (*A nuca de Misia*). De fato, aparece apenas metade da nuca, com a mesma proporção de ombro nu quanto de nuca. Misia é vista ligeiramente de cima, com a cabeça baixa, o cabelo cobrindo o rosto; ela está usando uma blusa branca. Trata-se, indiscutivelmente, de uma obra intensamente erótica para uma pessoa tímida. Enquanto eu olhava o quadro em Montreal, um jornalista francês passou por mim e murmurou: "*C'est une vraie déclaration d'amour.*" Realmente; mas a pintura continua sendo a mesma, não importa se Vuillard e Misia eram ou não amantes quando ele a pintou. Nós olhamos para uma *Flagelação* pintada em torno de 1455-60 e ficamos perturbados com nossa ignorância (quem são aqueles três sujeitos em primeiro plano?); nós contemplamos uma

pintura secular de 1897-9 e ficamos perturbados com nosso conhecimento (adivinhe aonde *eles* chegaram?).

Uma biografia não pode ser neutra, e algumas das pinturas iniciais de Vuillard estão atualmente sendo submetidas, mesmo que com boas intenções, mesmo que eticamente, a uma espécie de fabulação persistente. Fatos sobre a vida dele estão se tornando conhecidos; os quadros existem; conclusões estão sendo tiradas. Em Montreal, a grande exposição foi anunciada com um slogan alarmantemente vulgar: "Os especialistas o chamam de Vuillard. Vocês podem chamá-lo de Édouard." Como se você fosse a uma exposição a fim de conhecer melhor o artista, em vez de conhecer melhor a arte. Mas a tentativa – em diferentes níveis – de transformar Vuillard num tipo comum de sujeito que costumava pintar para nos contar a história da vida dele é altamente controversa. Vejam a exposição duas vezes e poderão chamá-lo de Ted.

Pintores não datam quadros se a data não for importante para eles; e nem lhes dão nomes a menos que queiram que eles tenham nomes. Mas, no mundo exterior, as pinturas, assim como as crianças, não podem existir sem receber um nome e uma data oficial de nascimento. As pinturas de Vuillard foram rebatizadas mais do que a maioria. Às vezes, é claro, isto é necessário. Há uma pintura de cerca de 1891 que, por décadas, foi conhecida como *O vagão de terceira classe*. Uma mistura intensa de pretos, ocres e ferrugens mostra um homem de perfil, de nariz adunco, possivelmente de boina, virando-se para uma mulher e uma criança sentadas ao lado dele. O título nos remete às variações de Daumier sobre este tema, e, alguns anos depois, Vuillard pintou diversos quadros chamados *O vagão de primeira classe* (admitindo abertamente a influência de Daumier em seu diário). No entanto, em 1990, observaram que, se *O vagão de terceira classe* é realmente a representação de um vagão de terceira classe de um trem, então ele deve ter sido único na história do transporte público, porque parece conter uma árvore florida. Agora este quadro tem o título mais sóbrio de *No jardim*.

Mas outras mudanças de título são mais duvidosas. Por exemplo, é uma verdade comprovada por Cogeval que Vuillard foi quem mais conspirou para o casamento de sua irmã Marie com seu amigo íntimo e companheiro nabi, Ker-Xavier Roussel – um plano que a velha Madame Vuillard achou mal concebido, porque Roussel era um mulherengo volúvel. Por volta dessa época, Vuillard pintou duas de suas obras mais conhecidas: *Interior com mesa de trabalho*, que mostra uma figura como a de Roussel enfiando a cabeça na porta da oficina de costura para olhar para uma figura como a de Marie, e *Interior com cama vermelha*, que mostra uma figura como a de Marie em pé com uma bandeja em frente a um biombo amarelo, enquanto duas mulheres arrumam o quarto atrás dela. Eles são quadros típicos de Vuillard daquele período: interiores com figuras ocupadas com alguma tarefa, em que a identidade das figuras e a natureza exata das tarefas estão subordinadas às exigências de cor e estrutura do quadro. O primeiro tem uma atmosfera calma e lúdica, todo ele em cinza azulado e marrom acinzentado; o segundo é mais quente, com tons de vermelho, laranja e amarelo (mas também mais preto). Quando Jacques Salomon, o marido de Annette, sobrinha de Vuillard, viu *Interior com mesa de trabalho* no Smith College of Art, ele "astutamente" (segundo o catálogo de 2003-4) deu ao quadro o título de *O perseguidor*; e assim ele é conhecido até hoje. Da mesma forma, *Interior com cama vermelha* foi renomeado como *O quarto de noiva*. Mas este novo batismo só é "astuto" no sentido comercial – Ei, não tenham medo, vocês podem chamá-lo de Édouard. Artisticamente, está longe de ser um título astuto. É o mesmo que dizer: Ah, e por falar nisso, era isto que ele estava *realmente* pintando, só que ele não quis nos contar na época. E esse é um enfoque reducionista que, embora não tenha conseguido tornar os quadros banais, os faz parecer mais comuns. Na verdade, ele os trata como narrativa, como uma conversa, como uma autobiografia doméstica. Convida-nos a procurar o assunto e não a composição e a estética. É uma pequena mas importante traição ao artista.

O bate-papo por Vuillard O primeiro período de Vuillard é uma das explosões de arte mais completas e importantes dos últimos 200 anos. Em seu trabalho, quase não há obras consideradas “de mocidade” ou juvenília, pois, antes dos trinta anos, ele é um mestre do óleo, pastel, aquarela e bico de pena. Felizmente ele encontra perto de casa o perfeito material bruto (literalmente, com frequência – os rolos e cortes de tecidos usados na oficina de costura de sua mãe). Isto ele transforma em intensos estudos de cor que são verdadeiras joias, em que movimento e associação entre cor e forma excedem os “fatos” da cena. Eles não são abstratos, é óbvio; são pinturas (na maior parte) de interiores, incluindo as pessoas que vivem e trabalham nesses espaços. Posições corporais – curvar-se, agachar-se, virar-se – são fatores primordiais; Vuillard confirma a máxima de Edmond Duranty de que “as costas de um homem podem revelar seu temperamento, sua idade e sua posição social”. Mas o rosto raramente é importante; as pinturas podem

sugerir, até mesmo indicar, temperamento ou
disposição, mas a identidade é irrelevante.

Assim, *O bate-papo* pode agora receber o subtítulo ou ser renomeado como *A noiva*, e nós podemos ser informados de que ele é "sobre" uma mãe dando conselhos pré-nupciais a uma filha; mas, na realidade, ele é sobre a relação entre a filha vestida de branco e o vaso de flores brancas acima e atrás dela, a relação entre a mãe vestida de preto e o item preto incompleto (colcha? Casaco jogado?) na cama atrás dela, e a relação deste branco e deste preto com os marrons – rosados, ocres, fulvos, esverdeados – que ocupam quase todo o resto do espaço. Como Gide escreveu a respeito de Vuillard: Ele nunca busca um efeito brilhante; a harmonia de cor é sua preocupação permanente; ciência e intuição desempenham um duplo papel na disposição de suas cores, e cada uma delas lança nova luz sobre a seguinte, e como que extrai uma confissão dela.

Assim, o extraordinário *Nu em uma poltrona* (c.1900), um dos raros nus de Vuillard, é um encontro entre bege rosado (o corpo da modelo, a parede atrás) e marrom acastanhado (o cabelo da modelo, tanto da cabeça quanto púbico; a cadeira; o chão) tendo apenas um traço apaziguador de azul acinzentado para separar os matizes.

A seriedade do olhar e o elevado senso estético são animados por uma jocosidade humana e uma perspicácia visual. Estrutura e tecido, roupa e papel de parede ultrapassam lucidamente seus limites normais, se fundem e se entrelaçam, no que é agora chamado de *Interior: a mãe e a irmã do artista* (embora o título exibido em 1909 na Bernheim-Jeune Gallery fosse *O vestido preto e o vestido verde*). A mulher mais jovem, usando um vestido de tecido quadriculado, tem atrás de si um papel de parede tão esfuziante quanto uma cerca viva florida, através do qual você tem impressão de que ela vai a qualquer momento cair e desaparecer; deixando apenas os saltos das botinas espetados para fora. Nestes interiores exuberantes, há pouca necessidade de vasos de plantas ou cestas penduradas quando mulheres como *A dama em azul* estão passeando com jardins públicos

sobre suas cabeças. Ou pensem em *Ker-Xavier Roussel lendo o jornal* (1893), no qual o personagem está sentado num sofá baixo usando um paletó preto e um par de calças bufantes marrons. Há um desenho preliminar que lembra a estrutura final em tudo, menos num detalhe primordial. No desenho, Roussel está sentado com as pernas abertas e o jornal cai entre elas. Na pintura final, Vuillard ajustou sagazmente o jornal caído para cobrir e substituir a perna direita e a cintura da calça de Roussel: é como se ele estivesse lendo o gancho da sua extravagante calça de dois tons.

Na sua fase nabi, Vuillard era indiscutivelmente o líder; Bonnard parecia no máximo estar tentando acompanhá-lo. Mas a maestria precoce tem um preço (embora não tão alto quanto o da incompetência precoce). Signac visitou Vuillard em 1898 e descreve em seu diário este "pintor altamente sensível" com "uma incansável paixão pela arte". Apesar de encontrar fantasia demais em Vuillard e desejar que ele fosse mais realista, Signac ficou muito impressionado com seu trabalho. Entretanto, ele previu um problema: Tão forte, em seu trabalho, é o elemento de fantasia, que ele tem que se ater a esses pequenos quadros; seria impossível para ele ir além... Suas pinturas são como croquis. Se ele tivesse que trabalhar em escala maior, teria que ser mais exato – e o que seria dele então?

O que, realmente? Signac parece não saber que Vuillard – desde 1894, quando fez *Os jardins públicos* para os Natansons – já havia pintado em escala grande, na realidade, enorme. Mas, em todo caso, é aqui que começa o desafio de Vuillard. Bonnard, que o ultrapassou em reconhecimento público neste período de mais de meio século desde a morte deles, é um pintor cuja direção artística é mais fácil de acompanhar. Bonnard aprofunda, expande, mas permanece visivelmente o mesmo artista; é charmoso, atraente – ele nos inclui no que pinta. Vuillard não é assim: seus interiores são escuros demais, herméticos demais, vagamente claustrofóbicos. Embora graciosamente, eles excluem: nós não somos especialmente desejados ali. E então, de repente, há uma enorme mudança de curso. Mesmo

que saibamos sobre ela, a série de painéis decorativos que ele fez nos anos 1890 e 1900 são uma grande surpresa. Em 1971, quando foi o curador da grande exposição de Vuillard em Toronto, John Russell lamentou que os nove painéis de *Os jardins públicos* "nunca mais pudessem ser reunidos". Eles tinham sido expostos todos juntos pela última vez em Bernheim-Jeune, em 1906; mas, quase um século depois, cinco proprietários diferentes foram convencidos a permitir que eles fossem reunidos. Em pé diante deles, e também dos painéis da *Place Vintimille* (1911), você pode compreender por que Vuillard achou que a decoração em grande escala era uma forma de arte mais elevada do que a pintura em cavalete. ("Decoração" é um termo inadequado, parecendo sugerir um mero passatempo para o frequentador de salões.) Os riscos, como tudo o mais, são simplesmente maiores: por exemplo, a questão do que acontece entre os quadros – o silêncio entre as notas – e como o cérebro e o olho são controlados e desafiados de uma moldura para a seguinte. Estes são quadros agrupados com tanta intenção comunitária quanto qualquer altar políptico.

A mudança de rumo não se dá apenas em termos de escala, mas também de estilo e tema. Vuillard se tornou maior – e maior ainda; ele se tornou, como Signac havia previsto, mais exato na representação; e começou a pintar uma outra camada social. Na sua juventude, ele havia dito: "Pode-se fazer do próprio cozinheiro uma obra de arte", e envolveu seus familiares e os empregados da mãe em intensos arranjos de cor; mas, em 1928, ele estava pintando retratos encomendados da Princesa de Polignac e de outras figuras do *haut monde*. A identidade agora é específica, na verdade, necessária, considerando quem está pagando a conta. Para alguns, isto foi como se Debussy tivesse começado a escrever trilhas sonoras para Hollywood: uma perda de coragem ou uma aceitação de conforto; de todo modo, uma decepção. Numa grande exposição de 300-400 obras, dada aquela fadiga ocular normal que ocorre após cerca de noventa minutos, muitos irão se demorar prazerosamente diante dos primeiros Vuillard, admirar os

raramente vistos painéis decorativos e depois passar batidos pelo trabalho posterior. Mas isto também poderia ser considerado uma perda de coragem. Se ele pode pintar como pintou no início de sua carreira, nós devemos a ele pelo menos a nossa total atenção daí em diante. Félix Vallotton foi um crítico severo da maioria dos outros pintores contemporâneos (inclusive ele mesmo); o único que ele admirou de forma consistente foi Vuillard, cuja arte sempre permaneceu "intata e exemplar". Durante a Primeira Guerra Mundial, Vallotton sucumbiu à ansiedade e à depressão, mal conseguindo ver a razão de pintar diante de tal catástrofe; Bonnard sobreviveu ignorando aquilo tudo; apenas Vuillard, desses três nabis originais, se mostrou ao mesmo tempo consciente dos eventos mundiais e capaz de encontrar concentração e disciplina para trabalhar.

O avanço dele foi um processo longo, complicado, às vezes tortuoso, produzindo alguns grandes triunfos e alguns tristes fracassos. Talvez o melhor para começar seja a respeito da técnica. Um efeito colateral inesperado da obra de Vuillard no teatro foi sua descoberta da *peinture à la colle*, uma têmpera feita à base de cola usada para pintar cenários. Até onde Cogeval sabe, nenhum pintor de cavalete a havia usado antes ou a usou depois (embora artistas decorativos do século XVIII a empregassem para pintar painéis e divisórias). Era um processo difícil e trabalhoso que envolvia ferver as cores em panelas de cobre com até trinta ao mesmo tempo; também havia um problema constante em combinar os tons fervidos na véspera com os fervidos no dia. As vantagens sobre óleo eram que grandes extensões podiam ser cobertas muito mais rapidamente; que a têmpera secava depressa e então podia ser pintada por cima mais cedo e que o papel sobre o qual você pintava podia ser colocado no chão (e mais tarde aplicado a uma superfície sólida como lona ou madeira). Esta foi a técnica que Vuillard usou para seus grandes painéis decorativos; e ela aos poucos substituiu os óleos em sua preferência.

O motivo exato não está documentado; há uma única referência a *peinture à la colle* nos diários. Uma razão duradoura para seu uso no teatro era que a superfície absorvia o clarão dos lampiões a óleo que iluminavam o palco. John Russell descreve exatamente a técnica à *la colle* como proporcionando "um brilho tênue, uma eloquência fosca, feltrada, discreta". Mas também é perfeitamente possível conseguir um efeito fosco, feltrado com óleo. Veja, por exemplo, o *Paisagem da Île-de-France* de 1895, que também é, desconcertantemente, tão grande quanto qualquer um dos painéis decorativos de Vuillard. Se ele conseguia obter efeitos praticamente semelhantes tanto com óleo quanto com têmpera, o que orientou sua escolha? As razões podem ter sido principalmente psicológicas. Ele disse a Jacques Salomon que a atração da *peinture à la colle* era o próprio fato de ser muito trabalhosa, o que colocava um freio em sua "excessiva facilidade" e permitia que ele ponderasse melhor. Poderia haver um fator emocional também? Óleo brilhante para as pinturas domésticas envolvendo seu círculo familiar mais íntimo; têmpera para o *beau monde* no qual ele entrou? Talvez.

A *peinture à la colle* o encorajou a pintar em escala muito maior. Como Bonnard, ele começou a pintar as grandes paisagens assim como os grandes interiores – embora Vuillard frequentemente pintasse paisagens no norte, e sua paleta portanto permanecesse mais fria. Ele também começou a frequentar círculos para ricos e elegantes: primeiro aqueles ao redor de Misia e Thadée Natanson, depois aqueles em torno de Lucy e Jos Hessel. Nesta segunda casa, ele parece ter ocupado um lugar semelhante ao de Turguêniev junto aos Viardot: o reconhecido amante/alma gêmea num trio sofisticado e complacente. Hessel era um *marchand,* mais preocupado com os problemas de lidar com o trabalho de Vuillard do que com o que sua esposa fazia na cama; enquanto o pintor, por sua vez, ficava furioso se alguém tentasse depreciar o marido da amante na sua presença.

A distância que Vuillard percorreu, tanto artística quanto socialmente, pode ser medida exatamente por um de seus mais belos

quadros da fase madura – na realidade, um dos mais notáveis retratos do século XX. No início dos anos 1890, ele estava pintando pequenos quadros a óleo do negócio familiar na rua de Miromesnil, que Madame Vuillard administrava no "espaço estreito, parecendo um corredor, espremido entre dois andares de uma casa antiga". Quarenta anos depois, ele estava trabalhando no grande retrato a têmpera, encomendado, de *Jeanne Lanvin*, diretora de um dos primeiros impérios modernos de moda e artigos de luxo. Assim como Vuillard, ela havia subido na vida: de um início modesto como chapeleira para uma posição de poder e influência – em 1925, a casa de Lanvin empregava oitocentos funcionários em 23 oficinas. O estilo de Lanvin atraía freguesas como Mary Pickford e Yvonne Printemps; enquanto sua posição social foi confirmada quando sua filha se casou com o conde Jean de Polignac.

Vuillard afirmou: "Eu não pinto retratos; eu pinto pessoas em suas casas." E escritórios: lá está Madame Lanvin sentada em sua mesa na Rue du Faubourg Saint-Honoré, fazendo uma pausa em seu trabalho, relaxada mas impositiva. Do lado direito do quadro, recebendo a claridade plena da janela ao fundo, estão as ferramentas simples de sua profissão: lápis bem apontados enfiados num pote e um par de óculos sobre a mesa. Do lado oposto, mais ou menos no mesmo nível, está um símbolo da consequência social dessas ferramentas: um busto em gesso da filha de Lanvin, Marguerite, agora aristocrática devido ao matrimônio. (O busto está dentro de um recipiente de vidro, que, sem dúvida, era verdadeiro, mas talvez, também, bastante sugestivo.) Este é um quadro sobre trabalho, competência, dedicação, dinheiro, sucesso e classe. O ofício tradicional, sem tecnologia avançada, de papel e lápis, é exposto e misturado com o mundo moderno dos móveis Art Déco e do telefone. (Vuillard amava telefones, e especialmente seus fios – no *Retrato de Henry e Marcel Kapferer*, de 1912, um fio multicolorido se estende exoticamente sobre o tapete como uma serpente amazônica.) A pintura contrasta a desordem da criação – amostras, tecidos, papéis espalhados e outros itens caindo

pela parte da frente da escrivaninha – com a regularidade absoluta do dinheiro: os livros-caixa ordenadamente arrumados, as gavetas metálicas parecendo cofres atrás da modelo. A unidade do quadro é garantida pela cor: da parte de baixo à esquerda até a parte de cima à direita, os verdes do recipiente de vidro da escultura, do casaco da modelo, e subindo até as sombras verde-acinzentadas; da parte de baixo à direita até a parte de cima à esquerda, os vermelhos das amostras de tecidos, dos lábios da modelo e das lombadas dos livros. As duas cores se entrelaçam engenhosamente – e sem dúvida verdadeiramente – no casaco de Madame Lanvin: lá, na lapela verde, está a fita vermelha da *Légion d'honneur*.

É uma vitória dos detalhes relevantes. Também está muito distante dos quadros de costureiras nos quais há um mínimo de particularidades faciais e as figuras indicam mais atitude do que personalidade. Quando Vuillard estava indo pintar Anna de Noailles, a modelo disse para a criada, "Pelo amor de Deus, guarde esse pote de creme de beleza! Você sabe que *monsieur* Vuillard nunca deixa nada de fora". (Nada que seja relevante, é bom lembrar.) *Jeanne Lanvin* é, portanto, um quadro muito pouco mallarmeano, cheio de coisas em si e não do efeito que elas produzem. Ele contém, no entanto, algumas ambiguidades típicas de Vuillard na forma de reflexos impensáveis: tente realizar como as lombadas dos livros no canto inferior esquerdo são compatíveis com o reflexo do busto de gesso ao lado delas; considere a implausibilidade do reflexo da manga de Madame Lanvin (ou talvez do casaco). Ele é também, infelizmente, um dos muitos quadros em estado de deterioração. O rosto da modelo parece, a princípio, cheio de rugas pouco lisonjeiras; de fato, isto é a consequência da *peinture à la colle*. Vuillard tinha dificuldades normais com o rosto, e a têmpera permitia que ele o retrabalhasse inúmeras vezes; mas estas múltiplas camadas são intrinsecamente instáveis. Pior, o pigmento é, segundo Cogeval, impossível de restaurar.

Em 1910, escrevendo em *The Art News*, Sickert fez uma distinção entre artistas que são mestres de seus clientes e aqueles, como

Jacques-Émile Blanche, em que cada detalhe parece "pintado para os donos da casa". Sickert, que admirava muito Vuillard, prossegue: "O uniforme é uma roupa honrada, mas a liberdade tem um sabor todo próprio." Será que Vuillard, quando ficou mais velho, passou da liberdade para o uniforme assim como aceitou a eleição para a Academia de Belas Artes dois anos antes de sua morte? Às vezes isso é inegável. O enorme retrato de Marcelle Aron é tediosamente vazio; o da srta. Jacqueline Fontaine, embaraçosamente cafona. Aqui parece que – para retomar os termos de Huxley – a virtude artística desapareceu. O monumental *Os cirurgiões* (1912-14) e o quadro pintado durante a guerra *Interrogatório do prisioneiro* (1917) parecem ser exemplos de um tipo diferente de insucesso: o de trabalhar contra a natureza do seu talento natural, fazendo o tipo de arte que você acha que deve fazer. Mas, em contraste com estes, nós podemos apontar corretamente o famoso *Théodore Duret em seu ateliê* (1912) ou o maravilhosamente divertido retrato duplo de Sacha Guitry e Yvonne Printemps (1919-21).

Em 1938, a última grande exposição de Vuillard em Paris até aquela de 2003-4 teve como curador o próprio Vuillard. E ele enfatizou deliberadamente seu trabalho da última fase, achando que despertaria mais interesse nos jovens. Uma esperança implausível, ainda mais porque, naquela altura, ele carregava a maldição de ser aclamado por críticos conservadores como o defensor e patrono da "autêntica" pintura francesa. Mas, com o tempo, o tema da arte se torna menos importante. E assim como as gerações subsequentes podem enxergar além do fato de que Proust "só escreve sobre gente chique", nós agora também devemos ser capazes de olhar para o trabalho da última fase de Vuillard de forma mais equilibrada. Em especial – já que Vuillard era extremamente inteligente e profundamente absorvido pela história da pintura –, nós poderíamos examinar sete quadros da fase posterior cujo tema é a arte em si. O *Autorretrato no espelho do camarim* (1923-4) é tão sombrio e impiedoso quanto qualquer dos últimos autorretratos de Bonnard: o reflexo de

um velho de barba branca, de olhar edipiano, num espelho cercado por quadros, que assim parece estar, ele mesmo, prestes a desaparecer dentro da história da arte. Em seguida, a série de quatro pinturas chamadas *Os anabatistas* (Bonnard, Roussel, Denis e Maillol, 1931-4), nas quais os quatro colegas de Vuillard – dois deles já mortos naquela altura – são vistos diminuídos pela arte que estão criando. Denis está olhando de trás de uma barricada de grandes potes de tinta; Roussel está sentado atrás de um cavalete que ocupa uma área quatro vezes maior do que a cabeça do pintor; Maillol, uma figura atarracada usando um terno listrado e um chapéu de palha, está esculpindo os pés de uma enorme deusa de mármore como um pedicuro subserviente. Quanto a Bonnard, é dada a ele a maior presença física dos quatro: ele é mostrado alto, de corpo inteiro, colocado no centro da tela. Mas deixem que as cores contem a história: o pintor tem cabelos grisalhos, está usando um terno formal e óculos e lança uma sombra escura, enquanto que, na parede em frente a ele, resplandece sua própria pintura de *Le Cannet* e, atrás dele, mais subversivamente, resplandece seu estojo aberto de tintas.

Finalmente, há a série de painéis decorativos que Vuillard pintou em 1921-2 para Camille Bauer, representando a arte de museus: em especial, dois que representam a Salle des Cariatides e a Salle La Caze no Louvre. No primeiro, o grande Vaso Borghese e outros itens clássicos ocupam nove décimos da pintura; lá embaixo, estão os rostos de um punhado de espectadores – uma mulher de chapéu azul (na realidade, a sobrinha de Vuillard, Annette, mas a identidade novamente não é importante) e um homem de chapéu de feltro – que são total e comicamente diminuídos pela arte. No segundo, as figuras abaixo dos quadros franceses do século XVIII ganham um pouco mais de espaço: duas delas são copistas debruçados sobre seus trabalhos; outra está lendo o guia da galeria; uma quarta, com um belo casaco e chapéu de pele, está olhando para fora da cena. Estas pinturas, de acordo com o catálogo de 2003-4, são uma "celebração do olhar humano". Até certo ponto; mas, significativamente, apenas uma

das nove figuras representadas é mostrada contemplando realmente um dos objetos de arte pintados ao redor. Vuillard pode ter descrito a si mesmo como nada mais do que um espectador, mas nós que olhamos para seus quadros somos mais ainda simples observadores: às vezes, simples copistas do talento de outros; às vezes, atentos; às vezes, meros passantes. Nós percorremos as grandes galerias, apreciativa ou desdenhosamente, segundo nosso conhecimento, nosso temperamento, o estado da nossa digestão e a moda da época, colocando este ou aquele quadro na lista dos nossos dez melhores, e permanecendo incorrigivelmente curiosos a respeito da vida privada deste ou daquele artista. Mas a arte em si continua a existir independentemente disso, acima de nossas cabeças, sólida e indiferente.

Vallotton: o nabi estrangeiro

Na virada do século XX, as irmãs Cone, de Baltimore, dra. Claribel e srta. Etta, herdaram uma fortuna tecida com algodão, sarja e lona de colchão. Elas escolheram gastá-la com arte. Ao longo das décadas seguintes, comprando principalmente em Paris, elas reuniram, com bom gosto e a ajuda de especialistas – inclusive Leo e Gertrude Stein –, um grande número de Matisses, além de obras de Picasso, Cézanne, Van Gogh, Seurat e Gauguin. Antes da dra. Claribel morrer, em 1929, ela assinou um dos testamentos mais manipuladores da história da arte. Sua parte da coleção iria em primeira instância para sua irmã, com a "sugestão, mas não uma ordem ou obrigação" de que, após a morte de Etta, ela passasse para o museu de arte local "caso o apreço pela arte moderna em Baltimore crescesse". Este maravilhoso desafio de uma mulher moribunda para uma cidade inteira combinou-se com a proposta, ou ameaça, de que o Metropolitan Museum de Nova York seria o receptor alternativo. Os vinte anos seguintes – até a morte da srta. Etta, em 1949 – naturalmente foram repletos de politicagens por parte do Metropolitan, mas a pequena e corajosa Baltimore acabou provando sua qualificação e modernidade. A Coleção Cone é hoje a principal razão para se visitar o Baltimore Museum of Art no campus da universidade John Hopkins.

Quando estava ensinando lá por um semestre, em meados dos anos 1990, eu costumava visitar o museu entre uma aula e outra. A princípio, Matisse e os outros grandes nomes me ocuparam, mas o quadro que mais atraía a minha atenção era um óleo pequeno, intenso, do pintor suíço Félix Vallotton; ele se chamava *A mentira*. Havia outro Vallotton na coleção, uma imagem extremamente taciturna de Gertrude Stein (1907) – que Vuillard chamou espirituosamente de "*Madame Bertin*" – que teria sem dúvida se tornado a sua face pública, caso Picasso não tivesse roubado a preeminência do tema no ano

anterior. Mas eu fiquei fascinado com *A mentira*; pintado em 1897 e comprado trinta anos depois por Etta Cone do irmão de Félix, Paul, que era *marchand,* em Lausanne. O quadro custou 800 francos suíços; nada mais que uns trocados, considerando que, no mesmo dia, com o mesmo *marchand,* ela comprou um pastel de Degas por 20 mil francos.

A mentira por Vallotton Um dos meus alunos de redação escrevera uma história baseada numa misteriosa mentira, então eu me vi descrevendo o Vallotton para a turma. Um homem e uma mulher estão sentados num interior típico do final do século XIX: papel de parede listrado de rosa e amarelo ao fundo e móveis pesados em tons de vermelho escuro em primeiro plano. O casal está enlaçado em um sofá, as curvas escarlates abundantes dela aconchegadas entre as pernas pretas das calças dele. Ela está murmurando algo no ouvido do homem; ele tem os olhos fechados. Claramente, a mulher é a mentirosa, um fato confirmado pela complacência sorridente da expressão do homem e pelo modo como o pé esquerdo dele está levantado com uma elegância inocente. Só o que nos resta imaginar é que mentira ela está contando. A velha frase enganadora "Eu te

amo"? Ou o volume do vestido da mulher
invoca aquela outra favorita "É claro que o filho
é seu"?

Na minha aula seguinte, diversos alunos se manifestaram a respeito do assunto. Um deles, a romancista canadense Kate Sterns, disse educadamente que minha interpretação estava inteiramente errada. Para ela, estava óbvio que o homem era o mentiroso, um fato confirmado pela complacência sorridente da sua expressão e pela posição do seu pé. Toda a postura dele era de presunção e falsidade; a da mulher era de uma pessoa docilmente enganada. Só o que nos resta imaginar é que mentira ele está contando. Se não "Eu te amo", então, talvez, aquela outra mentira masculina recorrente: "É claro que eu vou me casar com você." Outros alunos tiveram outras ideias. Um deles sugeriu engenhosamente que o título, em vez de se referir a uma inverdade específica, poderia ser uma alusão mais ampla – àquela mentira necessária de conveniência social que torna impossível uma troca honesta entre os sexos. O uso que Vallotton faz da cor talvez confirmasse isso. À esquerda, está o casal em tons vivamente contrastantes; à direita, uma poltrona vermelha se funde com uma toalha de mesa vermelha. Os móveis podem se harmonizar, poderíamos concluir; os seres humanos, não.

Vallotton, assim como compatriotas tão diversos quanto Liotard, Le Corbusier e Godard fizeram aquela coisa suíça de dar a impressão ao mundo de ser franceses. Na realidade, ele foi mais longe, e um ano depois de se casar com uma pessoa de uma família de *marchands* parisienses de Bernheim, em 1899, se naturalizou cidadão francês. Ele foi membro do grupo nabi e amigo da vida inteira de Vuillard. Não que qualquer dessas coisas aumentasse sua reputação na Inglaterra. Baltimore foi o primeiro lugar onde registrei o nome de Vallotton; e frequentadores de galerias locais não precisam ficar envergonhados se ele não soar familiar. Quem deve ficar constrangido são os compradores de arte do país. Na Inglaterra, ele nem é o nabi esquecido; está mais para o nabi desconhecido. Nunca houve uma

exposição pública dos seus quadros neste país; embora, em 1976, tenha havido uma exposição itinerante de suas xilogravuras promovida pelo Arts Council. Uma consulta recente junto à Fundação Félix Vallotton revelou que nós temos um único quadro dele de propriedade pública, *Estrada em St Paul* (1922), que pertence ao Tate só porque foi doado por Paul Vallotton depois da morte do irmão. Ele não é exposto desde 1993; e nem esteve emprestado durante esse tempo. A maior parte de suas obras está nas principais cidades suíças e no Museu d'Orsay; fora isso, você raramente encontrará mais do que dois de seus quadros pendurados um ao lado do outro. Muitos deles, inclusive alguns dos melhores, ainda estão em posse de particulares e não aparecem nem mediante convite de curadores poderosos.

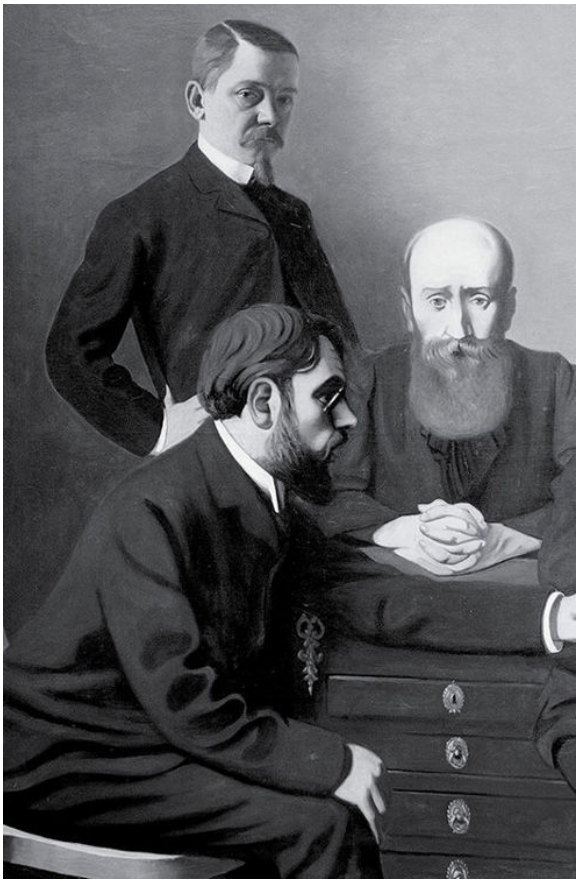
Vallotton foi subestimado com frequência, até mesmo tratado com desdém: Gertrude Stein o chamou esnobemente de "um Manet para os pobres". Mas há outro motivo para ele ter sido ignorado. Sua produção foi grande, e ele é um pintor que, mais do qualquer outro que eu possa me lembrar, varia de alta qualidade a terrível feiura. O Museu de Belas-Artes em Rouen, por exemplo, tem dois Vallottons expostos num corredor escuro e um tanto apinhado. Um deles é um esboço de teatro, com nove cabecinhas escuras espiando por cima de um parapeito de galeria e parecendo manchinhas de poeira, por causa do grande volume amarelo-creme da parte da frente do balcão pintado logo abaixo. O quadro não tem nada do impressionismo agitado, da luz cambiante e do brilho, digamos, dos esboços de teatro de Degas ou Sickert. Com tons vivos mas escassos, ele é um bom estudo do isolamento da vida moderna na cidade. Mas, na parede oposta do corredor, está um nu de tal feiura que, se você o visse antes, anotaria o nome do artista para futuramente evitar a qualquer custo o trabalho dele. Um amigo meu suíço uma vez me perguntou tristemente: "Mas você *alguma vez* viu um bom nu de Vallotton?"

A primeira vez em que fui a uma exposição centrada em Vallotton – no Zurich Kunsthaus em 2007 – minha reação inicial foi de alívio:

ele era um artista ainda melhor do que eu tinha imaginado e com uma gama mais ampla de temas. Eu percebi também que, apesar do seu casamento e adoção da cidadania francesa, de seus verões em Étretat e Honfleur e do seu status parisiense oficial de "o nabi estrangeiro", ele não era de forma alguma um artista francês; mas, sim, um independente desajeitado que se ajusta com dificuldade em qualquer narrativa mais ampla de pintura. Em 1888, depois de uma viagem à Holanda, ele escreveu para seu amigo, o pintor francês Charles Maurin: "Meu ódio pela pintura italiana aumentou, bem como pela nossa pintura francesa... vida longa para o Norte e *merde* para a Itália." Embora um dedicado nabi, que pintava a vida moderna e os eventos urbanos cotidianos, Vallotton era instintivamente atraído pela narrativa e pela alegoria, pelas arestas afiadas do norte – Alemanha e Escandinávia – e por um estilo sem emoção que às vezes prefigura Hopper (que pode ter visto a obra de Vallotton durante sua estada em Paris em 1906-7). Ele também era mais político, mais satírico, mais avesso à autoridade. Talvez seu mais simbólico ato de solidariedade para com seus colegas franceses tenha sido quando ele, Bonnard e Vuillard foram indicados para receber a *Légion d'honneur* ao mesmo tempo; todos os três a recusaram.

Em termos de temperamento, em sua juventude, ele parecia francês ou suficientemente francês: "afável, calmo e alegre" por estar em Paris. Naturalmente, ele tinha uma modelo/amante, Hélène Chatenay, conhecida como *"la petite"*, que também naturalmente era uma costureira. Em certo momento, parece ter pensado em se casar com ela, mas foi aconselhado a não fazer isso por Maurin, que lhe disse: "Eu tive amigos que eram tão afáveis antes e ficaram tão desagradáveis depois." A pintura de retratos pagava as contas; embora ele também tivesse ajuda financeira da família. Seu irmão Paul, que ainda não era um *marchand,* trabalhava na fabricação de chocolate, chocolate em pó e *nougat,* e Félix era enviado a possíveis distribuidores parisienses para estabelecer contato. "Mandem chocolate em pó, por favor", ele escrevia para casa. No decorrer dos

anos 1890, aos poucos, mas de forma consistente, Vallotton se tornou conhecido por suas caricaturas e xilogravuras satíricas; colaborou com a *Revue Blanche* e foi diretor artístico da *Revue Franco-Américaine*, uma revista de luxo fundada pelo príncipe Poniatowski, que naufragou depois de três números. Ele se tornou oficialmente um nabi quando apareceu na terceira exposição em grupo de 1893. Ele encontrou Vuillard poucos anos antes; conheceu Mallarmé e o escritor Jules Renard, que escreveu em seu jornal de 1894: "Vallotton, amável, franco e distinto, seu cabelo liso muito bem repartido; de gestos sóbrios, teorias simples e um sabor bastante egoísta em tudo o que diz." Ele estava com trinta e poucos anos, traçando o seu caminho, autossuficiente, em ascensão.



Os cinco pintores por Vallotton.
O detalhe mostra Vallotton (de pé), Bonnard (esquerda) e Vuillard E então, em 1899, Vuillard escreve para ele: "Soube que houve uma revolução." Tinha havido mesmo: Vallotton

tinha anunciado sua intenção de se casar com Gabrielle Rodrigues-Henriques, filha do *marchand* Alexandre Bernheim. Ele a conhecia havia quatro anos; parece ter sido um casamento baseado tanto no amor quanto no bom senso. Vallotton, sempre contido ao se expressar, disse ao seu irmão Paul que "ela é uma mulher de infinita bondade com quem eu vou me dar muito bem"; tudo ia ser "muito sensato"; e a família Bernheim era "muito honrada e rica". Gabrielle, que tinha 35 anos enquanto ele tinha 33, era uma viúva cujo primeiro marido se matara e tinha três filhos entre quinze e sete anos – "e eu irei amá-los", Vallotton assegurou ao irmão (e a si mesmo). Sem dúvida houve uma revolução: casamento; enteados; mudança da Margem Esquerda para a Margem Direita, da Rue Jacob para a Rue de Milan; da independência, insegurança e um gosto pela anarquia para o conforto burguês. Neste ponto, ele também abandonou sua carreira jornalística e principalmente parou de fazer xilogravuras. Dali em diante, na virada do século, ele se dedicaria à pintura e ao casamento. O que poderia dar errado?

De fato, o que poderia dar errado? No dia 24 de abril de 1901, Paul Léautaud, de 29 anos, foi jantar na casa de Paul Valéry, onde o convidado de honra foi Odilon Redon. O pintor falou longamente sobre os vinhedos de Bordeaux, antes de comunicar inesperadamente: Fofoca sobre Vallotton, que se casou com uma viúva muito rica faz pouco tempo. Parece que ele não consegue produzir nada, porque está sempre tendo que fazer visitas ou recebê-las.

Tanto Valéry quanto Redon eram casados (e ambas as mulheres estavam presentes), então talvez houvesse uma presunção implícita: *nós* conseguimos ser artistas casados e prosseguir com nosso trabalho – ele, não. De fato, como a maioria das fofocas, isso só era verdadeiro em parte. Os primeiros anos do século foram um bom período para a arte de Vallotton, e são desta fase os quadros mais ternos que ele

pintou – todos de sua nova mulher. Gabrielle de camisola, em seu quarto, costurando, tricotando, mexendo num armário, tocando piano, parada diante de uma série de quartos que parecem proporcionar uma profunda felicidade: não há dúvida de que este era um relacionamento amoroso. Mas era também um casamento burguês. Gabrielle, apesar dos negócios do pai, não estava muito interessada no trabalho do marido; enquanto Félix descobriu que tinha trocado as preocupações financeiras de um boêmio pelas preocupações financeiras em escala maior de um burguês. No período de 1897-1905, sua renda, na verdade, diminuiu. Além disso, a vida luxuosa que ele passara a ter não combinava com o seu temperamento. Em dezembro de 1905, ele escreveu de Nice para o irmão: "Nós estamos morando numa *villa* suntuosa, cercada de palmeiras e laranjeiras. Isto me deixa desconfortável: eu preferia estar numa cabana no campo." E, embora ele ainda mantivesse contato com Hélène Chatenay, a moral burguesa não permitia que Bonnard visitasse os Vallottons acompanhado por sua *petite*, Marthe de Méligny.

Parte disso havia sido estranhamente (ou não tão estranhamente) antecipada no trabalho que Vallotton produziu imediatamente antes de seu casamento. Este é composto de uma série de quadros de 1897 a 1899 conhecidos como *Intimidades*, dos quais *A mentira* fazia parte. Eles são do auge do seu período nabi: composição em blocos de cor, tons esplendidamente contrastantes, cenário interno e geralmente uma iluminação tenebrosa. Mas, enquanto que para Vuillard e Bonnard a cor e suas harmonias eram o principal, e os habitantes de seus espaços domésticos eram formas conspiratórias mais do que pessoas, Vallotton sempre esteve interessado no que estava acontecendo com os seres humanos que retratava. Suas figuras têm uma vida para além da tinta que as pinta; elas, ao mesmo tempo, oferecem (e ocultam) uma narrativa. Em *Esperando*, um homem de terno marrom, meio oculto por pesadas cortinas marrons, espia pela fresta para ver a chegada de, provavelmente, uma mulher: mas ele está timidamente esperançoso ou

ameaçadoramente predatório? Em *A visita*, outro homem (ou talvez o mesmo) cumprimenta uma mulher de casaco roxo, e as linhas de força da pintura levam você inevitavelmente para a porta aberta do quarto no fundo à esquerda: mas qual dos dois está no comando aqui? *Interior com poltrona vermelha e figuras* mostra o desenlace de uma briga: uma mulher sentada, com a mão no queixo, e um homem em pé cuja sombra preta cai sobre a saia dela como uma mancha sexual sinistra. Em outros, casais se acariciam ou se abraçam na semiescuridão; até a mobília parece cúmplice do que está acontecendo. Estas são pinturas de ansiedade, desagrado, conflito. São narrativas enigmáticas sobre a vida sexual: raramente está claro quem é dominante, quem está pagando, e em que moeda. Eles foram chamados de "interiores violentos", o que pode ser exagerado; mas com certeza são pinturas de profunda dissonância emocional. Mais ou menos na mesma época, Vallotton fez uma série de dez xilogravuras, também conhecidas como *Intimidades*, embora só haja uma cena diretamente repetida: a de *A mentira*. As xilogravuras são mais agudamente satíricas – e mais diretamente legíveis – ilustrações de guerra emocional. *O triunfo* mostra uma mulher implacável reduzindo um homem às lágrimas; *Preparando-se para uma visita*, um marido extremamente entediado esperando enquanto a mulher se enfeita; *Medida extrema*, uma discussão à mesa de jantar – a esposa em pé, de costas, o rosto enterrado no guardanapo, o marido, culpado, se levantando para acalmá-la. A mais forte de todas, *Dinheiro*, tem um casal em pé numa sacada do lado esquerdo da gravura; o homem, vestido de preto, está apontando algo para a mulher, vestida de branco. O que ela não pode ver, mas nós podemos, é o que está atrás do homem: uma faixa preta que ocupa dois terços da gravura, tomando conta do corpo do homem, de modo que apenas sua mão esquerda e seu rosto escapam dela. Isto, nós compreendemos, é dinheiro e é o modo como ele interfere inexoravelmente na vida do casal e seu relacionamento. Tudo esculpido na madeira pouco antes de Vallotton se casar com sua viúva "muito rica".

As gravuras são onde ele expressou mais completamente sua jocosidade, ironia e seu olhar sarcástico para a Paris do *fin-de-siècle*. Elas têm dimensões reduzidas (normalmente de 17 por 22 centímetros) e há em todas um grande contraste entre preto e branco. No entanto, neste material ele é capaz de diferenciar texturas sutis de tecido; e neste espaço restrito ele é capaz de dispor cenas dinâmicas de multidão. Manifestantes fogem da polícia; guarda-chuvas se abrem em todas as direções durante um temporal; *gendarmes* grosseiros batem num anarquista magro e poético. Este elemento narrativo também nos lembra que Vallotton foi um artista raro em outro aspecto: ele tinha ambições literárias. Como muitos pintores, ele mantinha um diário. Mas também trabalhou como crítico de arte, escreveu oito peças, duas das quais foram produzidas por um breve período, e três romances, nenhum dos quais foi editado durante a vida do autor. O melhor deles, *A vida assassina*, é um "interior violento" mais abertamente sangrento do que qualquer uma de suas *Intimidades*: a história, meio que à maneira de Poe, trata de um advogado que se tornou crítico de arte e que, desde a infância, descobre que sua simples presença traz a morte para aqueles que o cercam. Ele está presente quando um amigo cai num rio, quando um entalhador se fere com seu buril e morre por envenenamento de cobre, quando a modelo de um artista cai sobre uma estufa e sofre queimaduras fatais. Até que ponto o protagonista é cúmplice ou espectador involuntário do que acontece? Seria ele vítima de uma obscura maldição? E, se isto for verdade, como ele pode evitar causar outras mortes? A narrativa de Vallotton é outro enigma organizado.

Dinheiro por Vallotton O pintor era lúcido demais para se achar vítima de uma obscura maldição; mas a solução que imaginou ter encontrado em Gabrielle – uma vida de pintura, felicidade matrimonial e amor pelos enteados – não se realizou. *Jantar* à *luz de lampião* (1899) mostra a nuca (sem dúvida suíça) de alguém na mesa de jantar. À direita dele, usando um vestido cor-de-rosa, Gabrielle fita do outro lado da mesa o seu filho mais velho, Jacques, que mastiga uma fruta, enquanto que, diretamente em frente, está sentada uma menina que olha de olhos arregalados para o intruso à mesa. Este não é um quadro sobre textura e harmonia de cor; é todo ele sobre contraste de cor e psicodinâmica. E ele é profético. O relacionamento de Vallotton com seus enteados logo deu errado. "A espontaneidade deles o assustava", disse um observador. E, em suas cartas, o pintor se queixa: "Estaria tudo bem se Jacques não fosse especialmente odioso." Jacques e o irmão são "dois perfeitos cretinos" (Stein se referiu à "violência dos enteados").

Mas o foco principal do antagonismo (mútuo) sempre foi a enteada. “Madeleine desfila e impõe sua arrogância, sua estupidez, seu autoritarismo.” “Ela dança o tango, enche a casa de conhecidos eventuais e critica tudo.” “Ela passa o tempo fazendo as unhas e vendo o sofrimento de todos como que do alto.” Em uma carta de 1893, o pintor Philippe-Charles Blache havia se dirigido de brincadeira a Vallotton como “Monsieur le Mélancholique”, e agora a melancolia subjacente do temperamento dele começava a emergir. O pintor também era “supersensível e parcimonioso” – o que não seria o temperamento adequado para um padrasto ideal. Gabrielle, dividida entre lealdades emocionais, estava sempre doente. Nas primeiras cartas, ele se refere à mulher sempre como “*ma bonne* Gab”, mas rapidamente muda para “*ma pauvre* Gab” e continua assim até o fim. Em 1911, Félix informa seu estado de “angústia permanente” ao irmão Paul: “Eu não tenho ninguém em quem confiar, e a negligência dos que me cercam, que vivem apenas para a gratificação imediata de seus apetites, é estarrecedora.” Em 1918, ele está escrevendo em seu diário: “O que o homem fez de errado para ser obrigado a se submeter a este ‘sócio’ assustador conhecido como mulher?” É como se *A mentira* tivesse se tornado a verdade. Ele expressa seu horror a “esta vida falsa, à margem da vida real, que eu venho suportando há vinte anos, e com a qual sofro tão cruelmente quanto sofri desde o primeiro dia”. Enquanto Vuillard poderia dizer, satisfeito, “eu nunca fui nada além de um espectador”, Vallotton se queixa de que “toda a minha vida eu terei sido alguém que vê a vida através de uma janela e que não vive”.

Só restava para ele a arte. Em 1909, numa carta a seu novo mecenas, Hedy Hahnloser (que morava com o marido Arthur na Villa

Flora em Winterthur), ele escreve: Eu acho que o que é característico da minha arte é um desejo de expressão através de forma, silhueta, linha e volume; a cor é um aditivo destinado a enfatizar o que é importante, mas que permanece secundária. Eu não sou sob nenhum aspecto um impressionista e, embora eu admire muito a arte deles, orgulho-me de haver resistido a sua forte influência. Eu tenho um gosto especial pela síntese: sutilezas de detalhes não são o que eu quero nem são o meu forte.

Esta é uma autoanálise perceptiva, que marca o quanto ele está, esteve e continuou distante dos seus companheiros nabis: por volta de 1920, ele observou que ele e Bonnard ainda se davam muito bem, "apesar de estarem em extremos opostos da pintura". Vallotton foi sempre um pintor protestador: acreditava em trabalho árduo, controle e dificuldade de execução; ele detestava artifícios, virtuosidade e "sorte" num quadro. Os críticos de forma geral concordam: ele era um pintor "forte e sóbrio"; seu trabalho emanava uma "sinceridade teimosa"; era "concentrado, austero, friamente apaixonado e desprovido de graça".

É fácil ver como esses críticos poderiam se virar contra ele se quisessem. E realmente fizeram isso, cada vez mais. Os últimos quinze anos de Vallotton, de 1910 a 1925, são marcados, em um nível pessoal, por crescente isolamento e desencanto; ele se torna brigão, e também deprimido – ou "neurastênico", como se dizia então; seu diário registra as tentativas de suicídio. Ele fica horrorizado com a guerra, e frustrado com sua passividade até o nada belicoso Vuillard está ajudando no esforço de guerra, tendo sido enviado para guardar as pontes. Em seu ódio aos alemães, Vallotton parece mais francês do que os franceses; mas se sente igualmente indignado com a "corrupção" dos civis franceses, com seu alcoolismo e intolerância, com a promiscuidade sexual de mulheres cujos maridos ou amantes estão no *front*. O período imediatamente pós-guerra não traz nenhuma trégua: houve um declínio no espírito e nos valores franceses; em toda parte uma abdicação moral caracterizada pela "masturbação em massa de

bailes de tango". Ele tem poucos amigos e vive paralisado, num impasse com a família. Sua carreira estagnou; às vezes passam-se meses sem uma única venda; seu trabalho volta da galeria para entulhar seu estúdio; seus quadros são colocados em leilão de uma forma que prejudica a sua reputação. Em 1916, a notícia de que ele usara fotografia para fazer uma pintura (hoje em dia, um lugar-comum em termos artísticos) fez com que alguns colecionadores suíços devolvessem seus quadros, temendo que eles fossem diminuir de valor.

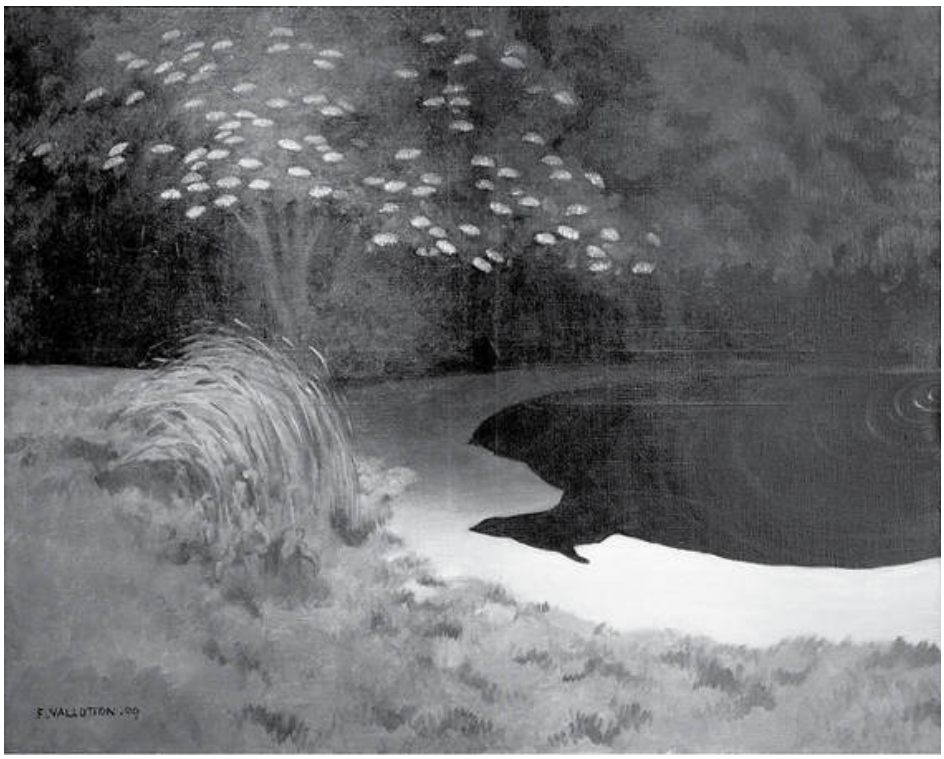
Além de tudo isso, Vallotton sente a moda se virando contra ele. Em 1911, o pintor nota que "o cubismo é a última moda, e aqueles que o descobriram estão orgulhosos demais de si mesmos para se incomodar com qualquer outra coisa". Em 1916, está quase paranoico: Eu tenho quadros expostos em Haia, em Christiana, na Basileia e em breve em Barcelona. Nada disso adianta. Os cubistas, futuristas, matissistas e assim por diante estão fazendo um esforço tremendo através dos seus representantes, vendedores e corretores, por toda a Europa e pelas Américas. Eles estão preparando cuidadosamente seu domínio pós-guerra.

Ele também se vê caindo na faixa errada de preço: é mais fácil vender um quadro de 50 mil francos do que um de 500 francos. Os colecionadores querem ou "artistas novos por preços baixíssimos ou Renoirs por 50 mil francos – os que estão no meu nível sofrem". Vallotton uma vez advertiu sabiamente Hedy Hahnloser ao dizer: "Uma pintura medíocre é *sempre* cara demais; uma boa pintura pode ser cara dependendo de seu preço; enquanto que uma pintura muito boa *nunca* é cara demais."

Ele pintava e pintava: pintava para manter a sanidade. Portanto, provavelmente, pintou demais. Ele expunha mais e mais nus, o que desagradava cada vez mais aos críticos. Teimosamente, ele continuou pintando e expondo cada vez mais nus. Outras partes da sua criação foram injustamente ignoradas. Ele era um ótimo pintor de naturezas-mortas – extraordinariamente bom com pimentas vermelhas –

enquanto que suas paisagens são um enorme prodígio, e ainda, para muita gente, a surpresa de qualquer exposição de Vallotton. Em todas as décadas, ele pintou o pôr do sol – sempre o pôr do sol, nunca o nascer do sol. Isto parecia combinar com seu temperamento – só que seus pores de sol são arrojados e suntuosos, explosões flamejantes: *Pôr do sol em Villerville* (1917), quase alucinatório com suas faixas de laranja, roxo e preto, está mais próximo de Munch.

Em suas paisagens diurnas, ele trouxe sua própria interpretação à tradição idealista de Poussin e Rubens. Poussin eliminou acidentes da natureza, sua imaginação reordenando tudo para atingir o alto estilo próprio. Mas Rubens foi além de Poussin, na opinião de Vallotton: "Ele é, em minha opinião, o maior pintor de paisagens porque tem uma noção de universalidade. Suas paisagens são espetáculos da natureza mais do que incidentes topográficos." Com base nesses dois mestres, Vallotton desenvolveu, a partir de 1909, seu conceito de *paysage composé*, a "paisagem composta". Ele ia para o campo, fazia esboços e anotações, depois voltava para o estúdio e pintava o quadro, usando material de lugares diferentes: uma natureza nova, tecnicamente inexistente, criada pela primeira vez na tela. Os resultados apresentam elementos sobreviventes de nabismo: o uso de formas recortadas e fortes contrastes de cor. Há uma calma sabedoria também: *O lago* (1909), por exemplo, contém algumas áreas em estilo impressionista e outras pintadas com forte realismo, enquanto uma extensão de água escura e sombria parece se transformar num grande e sinistro peixe quando você a olha. E, embora essas paisagens tardias tenham quase sempre nomes de lugares – *O Dordogne em Carrenac* ou *Bancos de areia no Loire* –, elas de certa forma escapam da especificidade. São "espetáculos da natureza", mas há algo de dissonante ali também; à sua própria maneira, são narrativas enigmáticas, como as *Intimidades*.



O lago (Honfleur) por Vallotton E então, inevitavelmente, existem os nus. “Mas você *alguma vez* viu um bom nu de Vallotton?” Sim, alguns. A maioria deles, do início de sua carreira. *Estudo para nádegas* (c.1884) é um retrato de bunda de extraordinário realismo, uma versão da carne humana tão realista como qualquer trabalho de Courbet ou Correggio. *Nu em interior* (c.1890) mostra uma mulher de rosto triste sentada sobre suas roupas empilhadas no divã do estúdio: por suposição, ela era uma modelo amadora, e seu mal-estar é vibrante. *Banhistas numa noite de verão* (1893), em que mulheres de várias idades e formatos de corpo se despem e entram na água, tem uma etérea sensação multicultural: em parte estilização à moda japonesa, em parte mito escandinavo, em parte uma retomada do velho tema da fonte da juventude. Quando foi exposto pela primeira vez no Salon des Indépendants, ele causou um rebuliço, e Douanier Rousseau, parado em frente a ele, disse fraternalmente a respeito do seu autor: “Bem, agora, Vallotton, vamos caminhar

juntos." Mas Vallotton estava sempre seguindo o seu próprio caminho, e ele o levava cada vez mais para grandes estudos do nu feminino. A primeira vez em que eu vi muitos nus seus juntos em uma exposição, eles pareciam demonstrar bem formidavelmente o que se poderia chamar de lei de Vallotton: quanto menos roupa uma mulher usa em suas pinturas, pior o resultado. Havia estudos encantadores de Gabrielle de camisola e vestido longo; outro, de uma modelo começando a tirar a combinação; em seguida, alguns estudos atrevidos de mulheres com as alças abaixadas; e finalmente, Félix em sua plenitude.

Vallotton chegou ao nu através de um estudo de Ingres, provando que os grandes pintores, assim como os grandes escritores – Milton, sabidamente – podem ser influências perniciosas. (Ele chegou a revisitar diversos dos temas conhecidos de Ingres – *O banho turco, A fonte,* e *Roger e Angélica* – de uma maneira tão fora de propósito, tão nitidamente inferior, que você se pergunta se ele algum dia os expôs ou vendeu.) Mas Vallotton foi, de todo modo, um pintor muito sério e realmente dedicado; às vezes brincalhão, mas nunca trivial; sua fraqueza estava mais provavelmente em um excesso de reflexão e controle do que na indolência ou no desleixo. Então, depois daquele primeiro choque, eu tentei apreciar, ou pelo menos entender, os seus nus. As obras se encaixam em dois grupos: o nu interno e o nu externo; sempre com mundos vazios em volta deles. O nu feminino desacompanhado, pobremente iluminado num quarto moderno, geralmente exibindo torpor e alienação, inevitavelmente nos faz lembrar que o tema seria tratado posteriormente com mais sutileza e complexidade por Hopper. Mas este não é o problema. O problema é, primeiro, que a maioria desses nus são tristemente inertes; eles poderiam ter sido esculpidos com massa, apesar da vida que existe neles. Eles estão longe de ser eróticos, porque parecem desprovidos de ideias e sentimentos. Além disso, eles são quase sempre não

convincentes pictoricamente: é como se Vallotton tivesse ampliado a ideia de *paysage composé* para incluir o *nue composé*. Assim, em *Nu reclinado sobre um tapete vermelho* (1909), o pintor parece ter posto a cabeça da esposa sobre um pescoço de Ingres, e depois juntado ambos a um corpo de modelo: uma articulação desconcertante. O que funciona com uma paisagem não funciona com a figura humana.

Depois vêm os nus externos: banhistas enfiadas no mar até o joelho e coxa; uma robusta Europa em águas rasas, pegando carona de um touro de curral; uma Andrômeda moderna de cabelo curto e louro, amarrada pelos pulsos a uma pedra e reagindo àquela situação desagradável como se tudo fosse terrivelmente inconveniente; Perseu matando um "dragão" que se parece demais com o animal que Vallotton copiou, a saber, um crocodilo empalhado. A própria seriedade e elevada intenção dessas cenas mitológicas e alegóricas – que vão ficando cada vez maiores – fazem você sacudir a cabeça incredulamente ao ver seu resultado. E é mais frustrante ainda porque, em outros trabalhos, Vallotton mostrou que era capaz de se apropriar do mito e atualizá-lo brilhantemente. *A casta Suzana* (1922) é sua versão de *Suzana e os anciãos*: o banho bíblico se torna um reservado com banqueta cor-de-rosa num bar ou boate sofisticada, e os anciãos dois empresários insinuantes, balançando ligeiramente os crânios calvos enquanto negociam com sua presa de chapéu prateado. É um quadro intenso e ameaçador, mas também enigmático: a pretensa vítima parece – para mim, pelo menos – distintamente calculista e a par da situação. Nos tempos modernos, a pintura sugere, pode muito bem ser Suzana quem vira a mesa e chantageia os anciãos.

Naquela exposição em Zurique, eu fugi dos nus e voltei para *A mentira*, que me reservava uma última surpresa, agora enfatizada por aqueles volumosos zepelins de carne feminina. Ele era pequeno – na verdade, o menor quadro em exposição (33 por 24 centímetros). Se, no intervalo entre a primeira vez em que o vi em Baltimore e a exposição em Zurique, tivessem me perguntado qual o tamanho dele, provavelmente teria respondido que era cerca de quatro vezes o seu

tamanho real. É estranho o que o tempo e a ausência podem fazer com quadros que você admira e acha que conhece bem: é como voltar à casa em que você morou quando criança e perceber como as proporções dela eram diferentes e continuam sendo. Com quadros, você tende a se lembrar dos pequenos como sendo maiores do que são e dos grandes, como sendo menores. Eu não sei por que isto acontece, mas fico feliz em deixar isto – bem apropriadamente no caso de Vallotton – como um enigma.

Braque: o coração da pintura

Eles eram amigos, companheiros, pintores camaradas comprometidos com o que era, no início do século XX, a forma mais nova e mais provocadora de arte. Braque era exatamente o mais jovem, mas havia pouca presunção de superioridade por parte do outro. Eles eram coaventureiros, codescobridores; pintavam lado a lado, com frequência, o mesmo tema, e a obra deles era, às vezes, quase indistinguível. O mundo era jovem, e seus futuros estavam diante deles.

Você deve sentir pena de Othon Friesz, o companheiro de Braque em Le Havrean e seu leal confederado no fauvismo, seu proto-Picasso. Enquanto Braque seguiu adiante com seu novo amigo espanhol para produzir a maior das rupturas na arte ocidental em vários séculos, e o cubismo relegou o fauvismo a uma recordação vistosa, Friesz teve que continuar com o resto da sua vida e o resto da sua carreira. Estranhamente, a primeira mostra conjunta dos dois pintores foi póstuma, um século depois que eles tinham parado de trabalhar juntos. A exposição, em 2005 no Museu de Lodève no Languedoc, revelou-se uma demonstração de crueldade não intencional. Os quadros fauve mais envolventes eram todos de Braque; mas enquanto esse era apenas um estágio em seu desenvolvimento (embora relembrado com afeto – cinquenta anos depois ele compraria de volta seu próprio *Pequena baía em Ciotat*), a obra fauve acabou sendo o que Friesz fez melhor. Posteriormente, ele desviou-se por vários estilos, inclinando-se mais e mais para o gesto vazio e magniloquente – um pintor gritando para não ser esquecido.

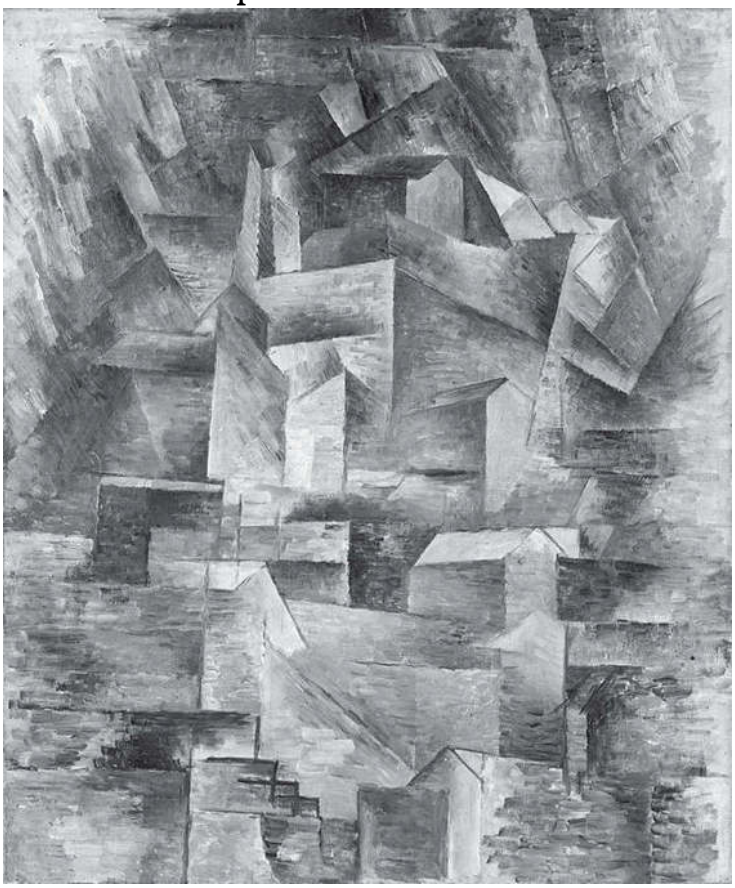
O fauvismo era todo a respeito do calor; e, por mais que as descobertas emocionantes dos dez anos subsequentes tenham sido sobre forma e cor – sobre a forma se afirmando sobre a cor ou, melhor, a cor se contendo a serviço da forma –, a jornada para o cubismo analítico e depois sintético também termina em termos de

temperatura. O fauvismo é todo de rosas e malvas, com azuis berrantes e laranjas hilários: o sol é feroz, independentemente do que o céu no quadro possa simular. Nas pinturas que Braque fez em seguida, em L'Estaque e La Roche-Guyon, em 1908, você pode sentir o calor escorrendo para fora do quadro: aqui se encontram ricos marrons, verdes e cinza. Mas a cor era considerada suspeita pelo cubismo clássico: ela era "anedótica", era brusca, carregava informação demais, ela distraía da busca pela forma. Então ela tinha de ser compelida para a linha – literalmente: aquela velha batalha francesa entre cor e linha estava agora ganhando um novo turno. Por volta de 1910-11, você podia ter qualquer cor que quisesse, contanto que fosse cinza, marrom ou bege.

A grande ruptura de Braque foi em L'Estaque, e não depois: com pinturas que absorveram tudo o que Cézanne tinha ensinado, e foram além, culminando em seus quadros das fábricas do Rio Tinto, que nos lançam inteiramente no cubismo. Esses quadros são tão espantosos, que quase negligenciamos a outra mudança súbita, de temática: uma "paisagem" da Provence pode igualmente ser composta de uma vista deslizante, desviante, de telhados de fábrica. E, a partir daí, aquilo tudo parece tão inevitável: que Braque, retornando de L'Estaque, iria combinar com Picasso de levar adiante as grandes descobertas. Os dois, na formulação de Braque, "como escaladores presos por uma corda em uma montanha": e as palavras que ele rabiscou em um cartão de visitas que deixou com o espanhol – "memórias antecipadas" – soam como uma predição confiante de uma associação pela vida toda.

Naquele tempo, o quanto ela deve ter parecido incerta: quem poderia dizer se o cubismo – intitulado assim, de modo zombeteiro, por seus detratores – não acabaria sendo mais uma fase passageira? Esses novos pintores não eram como seus antecessores imediatos, que tenderam a jogar fora as convenções pictóricas predominantes, desenvolver sua própria maneira de ver e então mais ou menos aderir a ela. A nova turma era constante e freneticamente metamórfica, e

ninguém mais do que Picasso. O fauvismo era como que um aeroporto com múltiplos destinos. Alguns anos antes, o Courtauld Institute fez uma pequena mostra de uma dúzia de obras pintadas por Derain em Londres, em 1906. Elas apresentavam a cidade em cores mais lisonjeiramente – alarmantemente – vívidas do que qualquer um já lhe havia concedido. Mas, enquanto as duas primeiras eram em uma versão ousada, neopontilista, do fauvismo, as outras dez eram em um estilo bastante diferente, mais maciço em forma, mais sólido em suas pinceladas. Por que o cubismo não se tornaria também uma fase passageira? O quanto ele tinha pra mostrar?



Fábricas do Rio Tinto em L'Estaque por Braque

Acontece que não era apenas uma questão de estilo, mas também de tripulação. Quem estava a bordo, quem tinha reservado apenas o passeio em torno da baía, e quem estava ali para a viagem completa? Também em L'Estaque, em 1908, encontrava-se Raoul Dufy, pintando em

um estilo tão radical quanto o de Braque (suas *Arcadas* são algo admirável, enquanto seus *Azulejos* e *Barcos* têm a dura eclosão de um nariz de Picasso). O que aconteceu com Dufy para ele acabar se tornando um artista de trabalhos decorativos rebuscados, cujas pinturas não acrescentavam nada a seus cartões-postais? E havia outras maneiras como a viagem do cubismo poderia terminar. Braque foi dado como desaparecido em Somme, em maio de 1915; quando encontrado, ele estava cego. E se a mão do cirurgião que operou sua cabeça tivesse vacilado? E se, como seu companheiro de infortúnio Apollinaire, ele tivesse sobrevivido à cirurgia apenas para ser vitimado pela grande epidemia de gripe de 1918? Será que Picasso, sem o companheirismo de Braque, sem a necessidade de rivalizar com ele, de lutar e superar, teria seguido o curso que seguiu?

A história da arte recebida por nós tende a negligenciar essa variabilidade, as hipóteses que nunca ocorreram. Nós também esquecemos facilmente que uma grande e séria aventura artística ainda pode ter começado com um forte componente de divertimento: vejam a Bauhaus. Velhos artistas se tornam solenes quando celebrados por críticos jovens, e podem não se lembrar da alegria, da jocosidade, do risco e da dúvida presentes em seus dias de juventude.

O cubismo era uma reinvenção profunda de como vemos e do que nós vemos; era, conforme Picasso declarou a Françoise Gilot, "uma espécie de experimento de laboratório do qual qualquer pretensão ou vaidade individual estavam excluídas"; era uma busca eventualmente malsucedida pelo que Braque chamava de "a personalidade anônima", com a qual a pintura existiria por si e para si, sem assinatura e sem ego. Era tudo isso, e tudo associado a uma mentalidade tão elevada assim; mas também era algo pessoal, uma brincadeira, algo sociável. Era Braque provocando (e agradando) o vistoso Picasso ao comprar para ele cem chapéus em um leilão em Le Havre; era Buffalo Bill e

"Pard", como Picasso assinava; era Braque como "Wilbourg", a versão por Picasso de Wilbur Wright, cuja máquina de voar era um análogo (ou contrário) das pioneiras – e perdidas – esculturas em papel de Braque de 1911-12. Era avaliar os quadros pelo fato de eles se encaixarem na categoria "Louvre" ou na categoria "Dufayel" (sendo Dufayel uma loja de departamentos que vendia imitações de aparadores Henri II). Esse último termo era mais elogioso do que pode parecer. "Eles querem arte", Picasso iria lamentar no final de seus dias. "Uma pessoa tem que saber como ser vulgar."

O lado brincalhão e improvisador do cubismo é mais evidente na obra de Picasso do que na de Braque: nos trocadinhos visuais, nas esculturas engraçadas, nos pequenos quadros de praia em que o pintor simplesmente vira do avesso a tela emoldurada e trabalha no declive da parte de trás com areia; também na autorrepresentação – Picasso em uma mesa de restaurante com rolos de pão no lugar dos dedos, trabalhando em ateliê aberto, sendo interminavelmente fotografado, atuando como o grande artista, agindo como uma celebridade da maneira banal com que o público entende. Você pode ficar tentado a concluir, à medida que a carreira deles evolui, que Picasso ofuscou Braque, assim como Braque tinha ofuscado Friesz. Você pode até mesmo ficar tentado a sentir pena de Braque; mas isso seria um erro. Picasso queria fazer tudo e ser tudo. Braque sabia que não podia fazer tudo e não queria ser tudo. Ele reconhecia suas limitações técnicas desde o início: seu desenho era pobre, suas representações de figuras eram malsucedidas, sua estatuária, *lumpen*. Tendo facilidade em demasia, o artista pode se apaixonar por sua própria virtuosidade; tendo facilidade de menos, um "Wilbourg" não sairá do chão. E, mesmo quando você pode identificar suas próprias fraquezas, há uma escolha a ser feita: a escolha aparentemente mais sensível de tentar erradicá-las, ou a abordagem mais radical que Braque adotou, de ignorá-las. "O progresso na arte", ele escreveu, "não consiste em expandir as suas limitações, mas em conhecê-las." De modo mais simples: "Eu não faço como quero, faço como posso." Nisso, ele se

parecia com Redon, que também decidiu tornar sua fraqueza ao pintar a figura humana uma espécie de força.

Além disso, Braque tinha uma habilidade singular para não ser distraído pela arte de que ele não tinha necessidade, a fim de fazer a sua. Seus mestres eram Chardin e Corot; ele admirava Uccello; seu pintor favorito era Grünewald – e em geral era isso, com relação à arte ocidental. Ele detestava a Mona Lisa, como muitos detestavam, por sua ascendência simbólica. Em uma visita à Itália, ele declarou que "estava por aqui" com o Renascimento – embora não pareça haver muita evidência de uma prévia dedicação excessiva. Ele não gostava de museus, preferindo se sentar do lado de fora e mandar Madame Braque entrar para ver se havia alguma coisa digna de ser observada (o que soa como uma instrução com expectativa de receber a resposta não). Às vezes isso parece beirar a afetação: quando o Tate fez uma mostra Braque-Rouault, em 1946, ele escolheu ir no dia do encerramento – em vez de ir no dia de abertura, ou em qualquer outro.

Ele pintava. Era isso o que fazia. Ele pintava relevo sem perspectiva. Pintava formas que avançavam em direção ao espectador, em vez de retroceder. Não pintava objetos, pintava o espaço e então o guarnecia. Encontrava-se tão perto da terra, que por vinte anos não pintou o céu. Ele disse ao arquiteto que projetou sua casa em Varengeville para não usar vidro de melhor qualidade, porque queria que a visão pela janela fechada fosse diferente da vista pela janela aberta. Ele evitava todos os símbolos. Começou com a cor desordenada, gradualmente destacou a cor da forma, e então, lentamente, a partir de 1920, pôs a cor de volta, junto com a forma, mas nos seus próprios termos. Da mesma maneira, ele começou com temas identificáveis, cubificou-os até estarem além do alcance do reconhecimento e depois gradualmente os tornou identificáveis de novo, mas nos seus próprios termos. Em uma carreira muito longa, ele teve períodos mais fracos, e suas pinturas maiores tendem à diluição, mais do que à monumentalidade; mas ele nunca se desgarrou de seus

princípios, nem interrompeu sua busca – nos anos 1950, ele fez uma sequência completamente original de paisagens em forma de caixa de correio, com cores subitamente ricas. Picasso disse que Braque não era "suficientemente dominante" para pintar um retrato, uma observação que talvez seja mais reveladora a respeito de Picasso. Braque pensava que seria o ideal alcançar um estado no qual nós não dizemos mais nada quando estamos diante de uma pintura. Ele sabia que um falso Braque era falso porque ele era "belo". Nós podemos nos sentir maravilhados e amedrontados por Picasso, podemos nos submeter à sua arte e sucumbir, como muitos fizeram em relação à sua personalidade. Mas amá-lo? Difícil. Braque é um pintor e uma personalidade (amplamente escondida) para a qual admiração e respeito são imediatos, e o amor não vem muito atrás.

Tanto em sua vida quanto em sua arte, ele demonstrou a mesma constância, a mesma eliminação do indesejado, o mesmo compromisso e certeza. Quando os alemães invadiram a França em 1940, Braque tinha 58 anos. Seu tempo de serviço na Segunda Guerra Mundial foi tão discretamente heroico quanto na Primeira. Os alemães foram espertos e lisonjeiros e aliciavam importantes figuras culturais, então era preciso resistir a eles não só com senso moral, mas também com uma inteligência tática. Em uma noite de inverno, dois oficiais alemães chegaram ao ateliê de Braque e fizeram conjecturas, em voz alta, a respeito de como um grande pintor podia trabalhar em condições tão congelantes. Eles gostariam de saudar o gênio do artista enviando-lhe dois carregamentos de carvão. A resposta de Braque foi perfeita: "Não, obrigado", ele disse. "Pois se eu aceitasse, não seria mais capaz de falar bem de vocês."

Em 1941, os invasores persuadiram um grupo de artistas franceses a visitar a Terra Pátria. Alguns de seus recursos de persuasão, como a oferta de combustível, eram obviamente equivocados; outros, como a promessa de libertar prisioneiros de guerra franceses, colocavam seus convidados num dilema. E aqui Othon Friesz entra novamente na história. Ele concordou em ir, assim como fizeram Derain, Vlaminck,

Van Dongen e Dunoyer de Segonzac. A foto tirada deles na plataforma da Gare de l'Est – ladeados de oficiais germânicos triunfantes – está impregnada de inquietação e má-fé. O único comentário público de Braque acerca da viagem foi adequadamente consciente do dilema: "Felizmente, minha pintura não agradou. Eu não fui convidado. Do contrário, talvez eu tivesse ido, em função das libertações prometidas." Após a Liberação, Picasso, embora não fosse cidadão francês, assumiu a cadeira de um Front National des Arts, órgão que enviou para as autoridades uma lista de colaboracionistas, requerendo sua prisão e julgamento. Em junho de 1946, 23 pessoas foram sancionadas por um tribunal purificador, e Friesz, Vlaminck, Derian e Van Dongen receberam um ano de banimento. Braque não se uniu aos pedidos públicos por *épuration* (como, em qualquer caso, você pode "purificar" com um banimento de um ano?), mas sua sanção individual foi mais condenadora e mais definitiva. Ele rompeu relações com Friesz e Derain; e, quando encontrou Van Dongen em Deauville, não trocaram nenhuma palavra sequer.

A autoridade moral era maior por não ser anunciada publicamente. Havia alguma coisa a respeito da tranquilidade de Braque, de seu silêncio, seu compromisso artístico, que involuntariamente desmascarava homens e mulheres menos elevados. Essa autoridade, enfim, vem das próprias pinturas: o senso de forma, de harmonia, de equilíbrio da cor – a seriedade da fidelidade à natureza, e da fidelidade à arte – tem um suporte moral. E Braque se tornou, com o passar dos anos, uma reprovação viva dirigida à vaidade, à pompa, ao charlatanismo. Gertrude Stein, para quem apenas espanhóis podiam ser cubistas – e que posteriormente se ofereceu para traduzir os discursos de Pétain –, escreveu um "retrato falado" de Braque à sua maneira mais leve de pura tagarelice. (Talvez o texto tivesse a intenção de ser prosa cubista. Se for assim, uma má ideia – pinceladas podem evitar o representacionismo, mas palavras fazem isso por sua conta e risco.) Cocteau, que teve a sorte de escapar da *épuration*, tratou Braque com condescendência por ter o "gosto

perfeito de um pobre chapeleiro" – observação digna de um esnobe afetado. Um esnobismo similar está implícito no manifesto purista de Le Corbusier: ele e seu comanifestante Amédée Ozenfant dispensam soberbamente "simples pinturas feitas por pintores-decoradores cativados pela forma e pela cor". Que descrição de um pintor seria mais desejável, você pode pensar, do que esta de alguém "cativado pela forma e pela cor"? E então, temos o nosso próprio Bruce Chatwin, que, aos vinte anos de idade, na condição de courier da Sotheby's, foi recebido por Braque quando um colecionador conhecido queria a autenticação de um desenho. A cada vez que Chatwin reciclava a anedota, sua própria participação aumentava gloriosamente.

Esses são encontros reveladores, que confirmam o pintor como o equivalente moral de um norte magnético (um norte de verdade também, aliás). Mas o principal encontro foi sempre com Picasso. O espanhol gostava de dizer que levou Braque para a estação em Avignon, em 1914, e nunca mais o viu. Isso não era mais do que a negação exasperada de uma verdade óbvia: a de que "memórias antecipadas" era uma predição exata e que os dois – amarrados juntos em uma montanha – permaneceriam nos pensamentos e nos ateliês um do outro até a morte. Às vezes é espantoso que dois grandes artistas, tão indistinguíveis esteticamente no momento mais elevado do cubismo, possam ter sido tão radicalmente diferentes em termos de temperamentos, crenças, política, hábitos pessoais e táticas sociais. Quando você lê sobre a conduta de Picasso para com os meros mortais, você algumas vezes fica pensando se "meros mortais" chega a ser um termo apropriado: ele combinava a implacabilidade de um *Wunderkind* com a obstinação e a vaidade de um deus. Ele era como um daqueles velhos habitantes do Olimpo cujas intervenções abruptas nos afazeres humanos são puramente egoístas e deliciosamente manipulativas. O fato de alguém ser um amigo ou uma amante apenas aumentava o valor da aposta. Como Françoise Gilot observou: "seus truques mais baixos eram reservados para aqueles de quem mais

gostava." Braque era um dos poucos – sendo a própria Gilot outro exemplo – que conseguia resistir a Picasso. Silêncio e recuo eram as principais táticas de Braque, o que evidentemente exasperava Picasso ainda mais. Um dos mais importantes intercâmbios não documentados ocorreu quando Picasso passou uma semana, em 1944, tentando persuadir Braque a entrar para o Partido Comunista. Braque recusou, assim como fez com uma segunda abordagem feita por ninguém menos do que Simone Signoret (pressinto um jogo com três participantes).

Braque era como um castelo no alto de uma colina que Picasso estava constantemente sitiando. Ele investe contra, bombardeia, mina, assalta – e, a cada vez que a fumaça baixa, o castelo continua tão sólido quanto sempre foi. Frustrado, ele declara que aquela colina não tem mesmo nenhum interesse estratégico. Braque, ele diz, tem apenas "charme"; retornou para a "pintura francesa", tornando-se "o Vuillard do cubismo". Ele diz a Braque que seus quadros estão "bem pendurados". Braque responde que as cerâmicas de Picasso estão "bem cozidas". Muitas vezes é o lacônico, e não o volúvel, quem ganha batalhas verbais. As palavras de Picasso com frequência surgem do fato de ele não conseguir impor ao outro sua maneira de ser a respeito de algo que não seja a arte; ou isso, ou como um recurso para bancar o líder de torcida das picassomaníacas. As palavras de Braque parecem mais ponderadas, têm mais a ver com a arte e portanto são mais mortíferas. Palavras como "talento" e "virtuoso" possuem uma afiação extra em sua boca. Suas respostas culminam em uma famosa observação: "Picasso costumava ser um grande pintor. Agora ele é um mero gênio." Isso implica a ideia que o público faz de um gênio, alguém proteico e industrialmente produtivo, cuja vida privada é também um circo publicitário.

Eles não foram os primeiros nem os últimos "parceiros" a romper relações, e a dar a quem é maliciosamente indiferente uma tarde de prazer. Mas, ao contrário de outras rupturas (aquela de Truffaut e Godard, por exemplo, que foi rancorosamente definitiva), a de Picasso

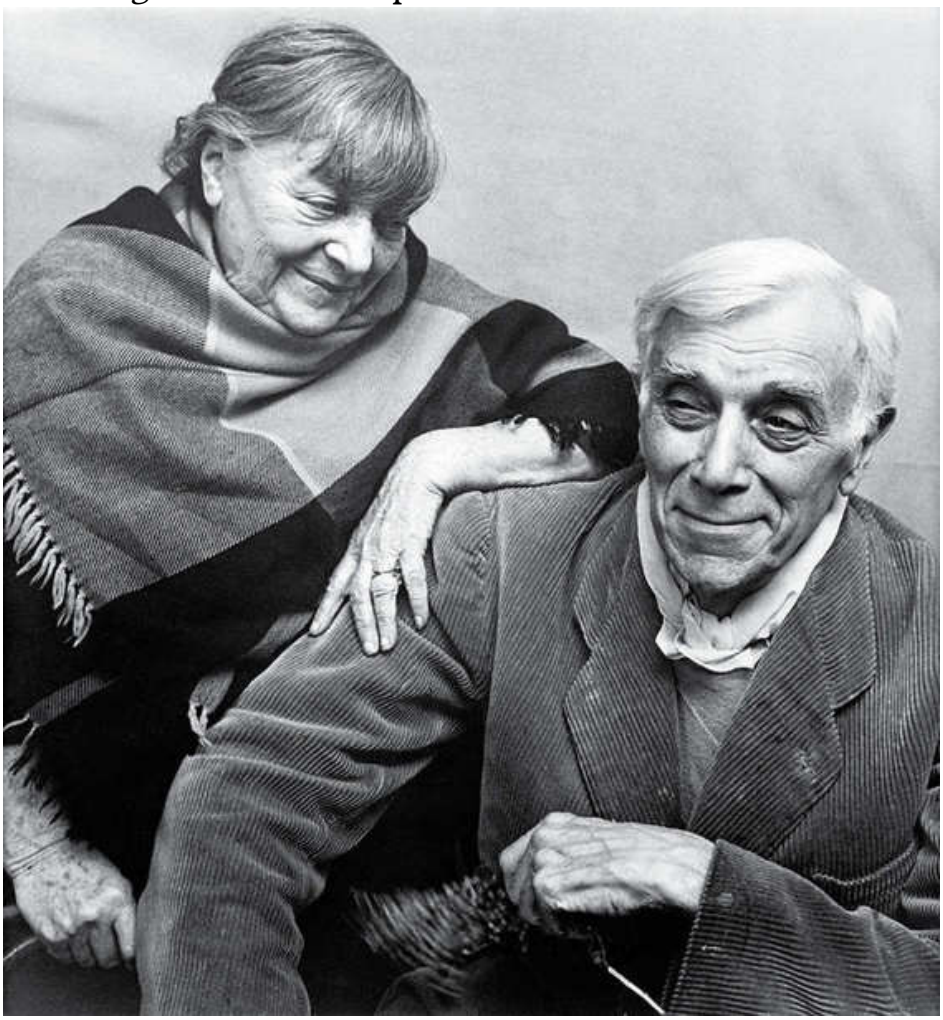
e Braque foi complicada e contínua, em vez de conclusiva. E, embora Picasso possa parecer o mais poderoso, e certamente fosse o mais famoso, é ele quem dá a impressão de ser o suplicante, o mais dependente, em suas relações. Era Picasso quem reclamava de ser negligenciado e insuficientemente visitado; era Picasso quem levava suas novas namoradas para a aprovação de Braque. E, em suas vidas de trabalho, foi Picasso quem aprendeu com Braque como obter as cores desejadas e como fazer seus *papiers collés* ficarem colados; foi Picasso quem foi levado a novos desafios pelo trabalho de Braque (os *Ateliês* de 1949-56 provocaram as variações de *Las Meninas*); foi Picasso quem sugeriu, em meados dos anos 1950, que eles dois voltassem a colaborar, assim como tinham feito quase uma vida antes – outro convite que Braque recusou.

René Char os chamava de Picasso e anti-Picasso; mas, quanto mais você os observa, mais eles se tornam Braque e anti-Braque. O Braque lento, silencioso, autônomo, magistral; o anti-Braque mercurial, barulhento, volumoso, virtuosístico. O Braque buscando seu próprio caminho, conhecido, "limitado"; o anti-Braque furiosamente metamórfico. O Braque sendo rural, doméstico e afeiçoado à mulher; o anti-Braque sendo cosmopolita, voraz e dionisíaco. Não se trata de um ou/ou, trata-se mais de um e/também: há diferentes modos de ser um gênio, seja essa palavra carregada demais ou não. Todavia, também é salutar inverter a ordem tradicional de expressão e escrever, como faz Alex Danchev em sua maravilhosa biografia de Braque, que o "período Braque" de Picasso foi "o mais concentrado e produtivo de toda a sua carreira".

No entanto, há um perigo em atribuir santidade a Braque. Jean Paulhan escreveu que ele era "reflexivo, mas violento". Ele foi prejudicial a Juan Gris, recusando-se a expor suas obras na mesma sala; ele certa vez bateu em seu ex-*marchand* no Hotel Drouot – admite-se que os motivos pareciam razoáveis. Ao mesmo tempo em que depreciava o período "Duquesa" de Picasso com suas roupas extravagantes e de baile, Braque era também, de modo mais sóbrio,

um sujeito bastante vistoso no vestir: em suas raras viagens a Londres, ele não se dirigia à National Gallery, mas seguia para a casa do sr. Lobb, o fabricante de botas. Ele tinha predileção por carros velozes e caros, tanto para dirigir quanto para ser levado para os lugares: assim como Picasso, ele tinha um chofer uniformizado. Ele apreciava comer, embora ocasionalmente fosse acometido de puritanismo: em um passeio por restaurantes três-estrelas de Paris com o pintor Umberto Stragiotti, ele foi um estraga prazeres para seu companheiro de viagem, ao devorar a comida depressa demais. Antes de fazer a sua primeira ligação telefônica transatlântica, Braque penteou o cabelo. Uma reação estranha – isso era vaidade ou modéstia? (Talvez não tão estranha: uma vez, eu vi um jornalista de arte do *Sunday Times* ficar de pé quando o telefone em sua mesa revelou que tinha do outro lado da linha Lord Snowdon.) Essas são distrações passageiras e humanizadoras. O que impactou muitas pessoas que encontraram Braque foi a completude, a integridade da sua personalidade e ainda a integração daquela personalidade com sua arte. Françoise Gilot disse: "Tudo de Braque estava sempre lá." Miró disse que ele era "um modelo para tudo o que é habilidade, serenidade e reflexão". Para o jovem John Richardson, ao visitar o ateliê do pintor pela primeira vez: "Senti que tinha chegado ao coração mesmo da pintura." É disso, finalmente – e primeiramente –, que vem a sua autoridade. Nunca existe o perigo de que a vida de Braque se sobreponha a seu trabalho; de fato, uma vida assim é vivida ao máximo quando está fazendo aquele trabalho. Há pouca fofoca em torno da existência de Braque, porque ele provocava e fornecia pouco (ele voltou da Primeira Guerra Mundial com apenas um "relato de guerra"). Georges e Marcelle Braque "foram completamente fiéis um ao outro por mais de cinquenta anos". Duncan Grant teve tanta dificuldade para entender essa união do casal que concluiu que ela devia derivar de uma paixão pelo mar compartilhada pelos dois. Quando Mariette Lachaud se juntou à família em 1930, aos dezesseis anos (sua mãe era a cozinheira de Braque), você poderia pensar que o futuro do casamento seria um

clichê. Mas, como aponta Alex Danchev, ela "era tão casta quanto devotada", evoluindo de "assistente de ateliê para enfermeira e documentarista fotográfica – nunca para amante".



Georges Braque, artista, e sua esposa, Paris, 27 de janeiro de 1959, por Richard Avedon Isso é, na verdade, mais interessante biograficamente do que as narrativas e pistas usuais de camas compartilhadas por artistas. Minha mulher, antes de me conhecer, manteve por muito tempo em sua lembrança duas imagens importantes da vida conjugal: estátuas matrimoniais de túmulos etruscos e o retrato de Avedon do casal Braque em idade avançada – ele sentado, sorrindo, ela apoiada em seu ombro. (É uma coincidência interessante o fato de que o teto pintado por Braque no Louvre – a única de

tais encomendas que ele chegou a aceitar – tenha sido para o salão etrusco.) Marcelle Braque era ainda mais discreta do que seu marido e deixou poucos vestígios; ela era aparentemente "uma verdadeira mulher do povo"; também culta, religiosa e perspicaz. Ela certa vez advertiu Nicolas de Staël: "Tome cuidado – você combateu a pobreza, tudo bem, mas você tem a força para combater a riqueza?" Contam-nos que ela costurou a mortalha de Modigliani.

"A única coisa que importa na arte é o que não pode ser explicado", Braque escreveu. E: "Como alguém vai falar sobre cor?... Aqueles que têm olhos sabem o quanto as palavras são irrelevantes em relação ao que eles veem." E mais: "Definir uma coisa é substituir a definição pela coisa." Da mesma maneira, escrever uma biografia é substituir a vida escrita pela vivida. Isto pode ser um negócio inadequado, na melhor das hipóteses, mas possível, desde que a verdade moral braqueana esteja por perto. O pintor abordou a morte como fez com a vida: "sempre ali", nas palavras de Gilot. Perto do fim, ele pediu sua paleta. As cores presentes nela foram depois listadas pelo crítico Jean Grenier: ferrugem ao natural, ferrugem queimada, siena ao natural, siena queimada, ocre amarelado, preto carbono, preto de vinha, preto de carvão de osso, ultramarino, amarelo alaranjado e amarelo antimônico. Braque morreu "sem sofrer, calmamente, seu olhar fixo até o último momento nas árvores do jardim, cujos galhos mais altos estavam visíveis a partir da grande janela de seu ateliê".

Magritte: pássaro dentro do ovo

Magritte não poderia ter tido alguém melhor para descrevê-lo, e consequentemente melhor defensor, do que David Sylvester (1924-2001), que escreveu sobre o artista ao longo de quatro décadas e dedicou todo esse tempo à organização do Catálogo Raisonné. Sylvester desenvolveu seu trabalho em uma época na qual os programas televisivos de arte comportavam discussão estética séria (e os apresentadores tinham permissão até para fumar diante da câmera). Ele também era amplamente reconhecido como o melhor organizador de exposições de seu tempo e, em 1992, na Hayward Gallery de Londres, apresentou a obra de Magritte no espaço físico de maneira tão sábia e primorosa quanto havia feito antes em texto. Essa foi a mostra de arte mais brilhantemente montada que eu já vi. Sylvester converteu em franca virtude o espaço bizarro e repugnante da Hayward: aquela estética miserável de concreto batido, aqueles corredores estranhos, setores laterais sem graça e escada repentinamente apertada foram transformados em algo que parecia uma versão monstruosa do cérebro de Magritte. Você caminhava em meio a passagens desconcertantes e sombrias de matéria cinzenta, para ser confrontado a cada virada de curva com eclosões estelares de ideias brilhantes.

Os escritos de Sylvester sobre Magritte eram igualmente exemplares: cuidadosos e perspicazes, extraordinariamente sensíveis a referências artísticas cruzadas, desprezando jargões e teoria, extensivamente à vontade com a vida e capazes de acrescentar coisas a ela a partir dos próprios encontros pessoais do autor com o artista. Sylvester também evitou graciosamente o grande risco que assombra qualquer um que tenha passado tanto tempo refletindo sobre o mesmo artista: o de estar certo demais. Lembro-me de percorrer uma exposição de Mantegna na Royal Academy e de me deparar com um grupo de estudantes de arte sendo conduzidos por um monitor. Eles

estavam diante do *Retrato de um homem* (supostamente Carlo de' Medici), que o responsável pela explicação comparou com o retrato de Lucian Freud feito por Bacon, acrescentando confiantemente que "é claro que o objetivo de Mantegna não era o realismo". Quanto a isso, a única resposta possível seria: "Tem falado com ele ultimamente, camarada?" Sylvester, por sua vez, sabia o bastante para saber que você não pode sempre saber. Deslindando as conexões confusas e delicadas entre o suicídio por afogamento da mãe de Magritte, a maneira como isso foi contado a ele, a maneira como ele contou isso para os outros, o efeito que o acontecimento pode ter tido, e o consequente surgimento em sua arte de figuras femininas nuas envolvidas por véus, Sylvester corretamente precedeu suas observações com um "talvez". Não fez isso apenas uma vez, mas constantemente: há um parágrafo no qual seis afirmações consecutivas são precedidas por seis "talvez". Pound reclamou com Eliot que o primeiro esboço de *A terra desolada* era "cheio demais de talvez". Sylvester demonstrou o mérito – raro na crítica de arte – de usar esse termo.

O poeta, artista surrealista e funcionário público Louis Scutenaire declarou que seu amigo Magritte tinha "estrangulado a eloquência da pintura". Outra maneira de formular isso seria dizer que ele reagiu à história da arte como um jardineiro paisagístico intimidado, e sobrecarregado, pelas tentativas imponentes de seus predecessores de simular a natureza, de induzi-la a suas próprias finalidades enquanto apreciavam cada outeiro e várzea e que, portanto, decide aplicar o máximo de ordem: nada além de cascalho, cerca viva e gerânios em uma superfície inteiramente horizontal sob iluminação artificial. A arte de Magritte é feita de controle e exclusão: ele usa um ponto de vista agradavelmente frontal, simetria e planos que se projetam em paralelo; um acervo deliberadamente reduzido de objetos-imagens, ou ordinários por si mesmos (cortinas, pássaros, fogo), ou elaborados por meio da repetição para se tornar ordinários (o bilboquê, os sinos); planaridade da pintura; e uma maneira imparcial de representar as

coisas, de modo que o azul do céu, por exemplo, é sempre parodicamente claro. Ele rejeita o fantástico e a livre associação em favor do rigoroso, do argumentado, do sistemático. Trata-se de uma arte engenhosa, sedutora, autoconsciente, organizada com o que Sylvester denominava "uma suavidade de representação" e encimada por títulos consideravelmente provocativos. Como você poderia ser jovem e deixar de amar Magritte?

Essa maneira de pintar – concentrada, restritiva, icônica – é projetada para produzir imagens monumentais. Elas são monumentais independentemente do tamanho da tela. Sabe-se exatamente o que se está fazendo, o que torna irrelevante reclamar, digamos, do fato de que, quando você se depara subitamente com as mesmas imagens em guache, você as considera mais quentes, mais agradáveis, mais dóceis: a frieza e a planaridade são centrais para a pintura de Magritte. De modo similar, quando o pintor conta a seu colega surrealista Paul Nougé, em novembro de 1928, que seu objetivo é produzir "quadros nos quais o olho precisa 'pensar' de uma maneira completamente diferente da usual", não adianta observar que "fazer o olho pensar" parece impedir de "fazer o coração se mover". É claro que isso acontece: a obra mais comovente de Magritte foi provavelmente a série de nus pós-cubistas que ele fez em 1922-3.

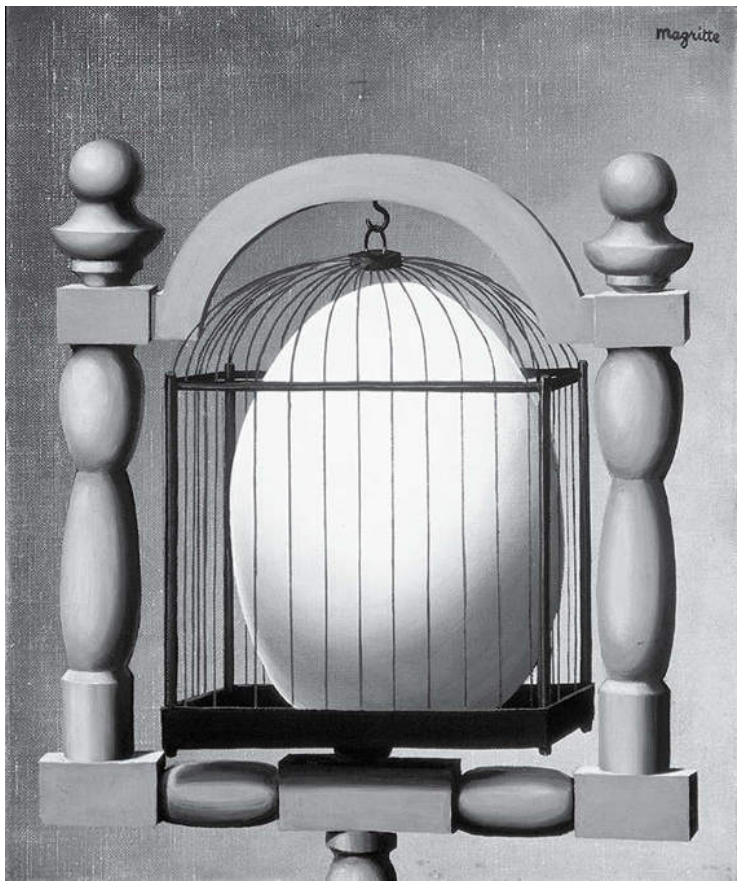
Mas esse sistema, esse sistema implacável, produziu uma quantidade de obras que podemos designar pelo termo inexpressivo "grandes": imagens com as quais o espectador fica enervado, desorientado, perdido; obras nas quais, como Magritte escreveu a de Chirico, "o espectador pode reconhecer seu próprio isolamento e ouvir o silêncio do mundo". Pinturas como *Os caçadores da noite*, que encerra e provoca medo em seu estado puro; ou o trovejante *Os dias titânicos* (que Sylvester relaciona fascinantemente ao templo de Zeus em Olímpia), em que o toque mais aterrorizante é um toque mínimo, o corte no punho da jaqueta do agressor na coxa da mulher – é o modo inextricável como o homem ocupa o espaço corporal da mulher; ou a monumental imagem-confecção *No limiar da liberdade*; ou a

astutamente sensual *O eternamente óbvio* (1930), um agrupamento vertical de cinco seções separadamente enquadradas de um nu feminino, que Sylvester habilmente instalou na Hayward em uma sala pequena isolada, como algum políptico flamengo em uma capela lateral escondida. Quadros como esses são a grande justificativa do método. Não faz sentido desejar que seja de outro modo, querendo que artistas sejam diferentes da identidade que eles passaram tanto tempo para encontrar; não faz sentido dizer: Oh, se pelo menos ele tivesse buscado mais textura, ou realmente feito colagem, se tivesse sido menos esperto, pintado com mais "coração", ou qualquer coisa assim. O resultado não apenas teria sido menos magrittiano, mas também redundaria em uma confusão maior ainda. Já existem artistas demais por aí sem nenhuma individualidade digna de expressão para reclamarmos quando um artista "expressa exageradamente" a sua. E, enquanto estamos nisso, vamos liquidar com a alegação de Magritte, de 1925, de que, ao usar deliberadamente um estilo banal de pintura e lidar com coisas já prontas, ele estava se recusando a ter indulgência, do ponto de vista artístico, com "as predileções menores de um indivíduo". Talvez ele pensasse assim naquela época, mas, quando um artista escolhe ser "objetivo" em vez de "subjetivo", exatamente a maneira de escolher pode resultar em uma subjetividade igualmente densa e pungente. Nenhum conjunto de obras na arte do século XX é tão individual e imitável quanto o de Magritte; nenhum depende tanto do reuso consistente de imagens que são uma marca registrada.

Explicando seu processo criativo na conferência "La Ligne de Vie", é célebre a descrição que Magritte faz de como ele acordou certa noite e, em um "esplêndido equívoco", imaginou que o canário de sua esposa Georgette tinha sido substituído na gaiola por um ovo. Daí (embora "daí" seja sempre um resumo brutal) a doutrina das "afinidades eletivas", o "novo e surpreendente segredo poético", a virada do método surrealista de contrapor objetos completamente sem relação para o método magrittiano de contrapor objetos sutilmente (às vezes nem tão sutilmente) relacionados. Ou, como Magritte afirma:

> Estamos familiarizados com a imagem de um pássaro na gaiola; o interesse é amplificado se o pássaro é substituído por um peixe ou um sapato; mas, embora essas imagens possam ser intrigantes, elas são desafortunadamente acidentais, arbitrárias. É possível encontrar uma nova imagem que vá opor-se ao exame por meio de seu caráter definitivo, preciso: essa é a imagem que mostra um ovo na gaiola.

Assim, temos *As afinidades eletivas*, de 1933. A pintura tem como foco uma gaiola de passarinho, seu suporte com o formato de um bilboquê; dentro do suporte se encontra pendurada a gaiola; preenchendo a gaiola quase completamente encontra-se um ovo colossal, impossível de ter sido posto. O quadro é predominantemente cinza, com um resplendor de branco no ovo, talvez para indicar o futuro que ele encerra. Ora, podemos comentar sobre o tamanho perturbador do ovo; podemos refletir que ovo e gaiola são ambos, de diferentes modos, como Nougé afirma, "imagens de confinamento"; podemos acrescentar que os bilboquês do suporte adicionam uma camada extra de confinamento (assim como o ambiente cinza em torno e a própria moldura do quadro). Certamente se trata de uma imagem perturbadora, ao mesmo tempo suave e sombria. Mas será que ela "se opõe ao exame"? Quando tudo está dito e feito, a coisa primária e final acerca de *As afinidades eletivas* é o fato de que, em vez de um pássaro em uma gaiola, Magritte pintou um ovo em uma gaiola. O que dificilmente chega a ser um salto conceitual surpreendente. Isso também deveria nos lembrar que nossas brilhantes descobertas feitas durante a noite costumam se revelar, na luz pouco lisonjeira da manhã, menos notáveis do que pareceram então.



As afinidades eletivas por Magritte

Um caso similar é o do autorretrato *A clarividência* (1936). Aqui, um Magritte reconhecível senta-se diante do cavalete, paleta na mão; ele olha para um ovo à sua esquerda, posicionado em uma mesa coberta por uma toalha marrom, enquanto termina, com a sua mão direita, de pintar um pássaro, suas asas abertas, elevando-se em triunfo contra um fundo bege. Trata-se de uma imagem nítida e vívida, prazerosa à primeira vista. Mas, embora possamos fazer alguma coisa com o fato de que o pintor está olhando para o objeto e não para a tela na qual está trabalhando, como uma imagem da transformação artística *A clarividência* não nos leva muito longe. O artista pode transformar o ovo em um pássaro; bem, a natureza faz isso todos os dias, em viveiros ao redor do mundo. Ah, mas o artista apenas *olha* para o ovo a fim de transfigurá-lo. De novo, não é nada de mais: conheço alguém que não pode passar de carro por um campo cheio de carneiros sem dizer "Jantar" e imaginar uma bandeja com

cordeiro assado, ele alega simplesmente que está com fome, e não que é um magrittiano. O problema de ser um pintor de "ideias" em vez de, digamos, um esteticista burguês do tipo desprezado por Magritte, é que qualquer ideia que não chegue a ser brilhante parece, na tela, mais exposta do que um esboço "estético" nem-tão-brilhante.

A clarividência por Magritte

Quando a fábrica de ideias está simplesmente em rápida produção, Magritte faz pensar na reclamação do dr. Johnson sobre *A viagem de Gulliver*: "Quando você já chegou a pensar em homens grandes e em homens pequenos, é fácil fazer o resto." Contudo, longe das suas preocupações mais programáticas, Magritte é também um ótimo e caprichoso pintor cômico, com boas piadas e improvisos. Ele é jocosamente um adepto da "indústria *cottage*" – como Sylvester a designou – do objeto surrealista, com suas máscaras bem-humoradas e seus rótulos de vinho pintados (o "raro Picasso *vintage* envelhecido" é

um trocadilho elegante sobre o esnobismo conjunto da enofilia e do colecionismo de arte). Os títulos de suas pinturas – na verdade, todo o processo de dar títulos, com camaradas surrealistas fazendo ruídos com a boca e os pronunciando – podem parecer excessivamente cuidadosos, senão pomposos, da mesma maneira com que sua série "Usos da fala" (como, por exemplo, *Isto não é um cachimbo*), seu plano de "encontrar novas palavras para objetos", parece concebido de modo equivocado, ou pelo menos bastante inconsistente. A principal objeção é a de que se trata de um projeto literário, mais do que pictórico: o que nos dá a breve surpresa é o ato de dar nome, mais do que a representação do objeto com o nome trocado. Assim, tendemos a reagir com: "Oh, ele está chamando um chapéu-coco de *La Neige*", em vez de: "Oh, então essa é a verdadeira aparência da neve, ou é assim que a neve pode ser levada a parecer." Mas a nossa reação pode ser confundida pela ubiquidade com a qual as imagens de Magritte foram convertidas em *commodities*. "Isto não é alguma coisa" se tornou faz tempo um tópico de escritores de manchetes e de publicitários. Recentemente, recebi os primeiros volumes da nova tradução dos romances de Maigret, feitas pelo companheiro belga de Magritte, Georges Simenon. A capa da brochura de publicidade tem um desenho de um cachimbo magrittiano-maigretiano, o nome de Simenon e, embaixo, o bordão "Eu não sou Maigret". Quanto àquelas garrafas de vinho pintadas: elas já são há várias décadas o logotipo de um vendedor de vinhos londrino.[5]

Então há o período de guerra do impressionismo, ou o que Sylvester chama de "Surrealismo iluminado pelo sol". Magritte deixou várias explicações acerca de seu vistoso renoirismo. Ele disse que, se a escuridão e o pânico eram o que você queria, os surrealistas poderiam guardar suas tendas com o advento da versão em vida real dos nazistas; ele disse que, contra o pessimismo geral, conduzia "a busca pela alegria e pelo prazer"; e, finalmente (em uma carta para Éluard de 1941), afirmou que queria "explorar o 'lado bom' da vida. Com isso, me refiro a toda a parafernália tradicional de coisas

graciosas, mulheres, flores, pássaros, árvores, a atmosfera de felicidade etc.". É difícil não considerar maliciosa a primeira parte disso: vamos pintar ameaça e medo e desorientação até que a coisa real surja, e então vamos recuar para o modo como o mundo não é. Quanto ao apelo, feito de Bruxelas durante a guerra, em favor do "lado bom", esse pré-eco da canção de crucificação em *A vida de Brian* não é uma resposta mais convincente às circunstâncias nas quais uma pessoa se encontra. Talvez a fase impressionista possa ser um exemplo de menopausa artística masculina, induzida pelo controle extremo dos métodos de trabalho de Magritte. Se você é famoso por não ficar com nenhuma tinta em suas roupas, talvez a tentação de meia-idade por um jorro de tinta mais solto pareça irrefletidamente poderosa. De modo mais abrangente, não é verdade que os pintores, como outros artistas, costumam chegar a se ressentir do que eles fazem melhor? Boudin ficou enfastiado de ser elogiado por suas pequenas cenas de praia com figuras grupais. Se o período pós-guerra fauve ou *vache* de Magritte foi, como sustenta Sylvester, um Foda-se para o mercado de arte de Paris, talvez seu período impressionista tenha sido um Foda-se para si mesmo. Ele tinha um temperamento sarcástico, irônico, e naturezas assim têm a inclinação para se punir ou para escarnecer de si próprios.

Sylvester aprecia ambos os períodos e indica com razão que, se eles oferecem o que parecem ser variações perniciosas de estilo (que eram odiadas pelos parceiros e pelos amigos de Magritte), eles não representam um abandono de sua *atitude* geral em relação ao estilo. Essa atitude era essencialmente uma oposição ao estilo em nome da arte, e ao estilo como uma *ego trip* para o artista de elite. Todos os pintores deveriam ter a sorte de encontrar um apreciador tão lúcido de sua obra quanto David Sylvester. A frase final de sua monografia, de 1992, descreve perfeitamente o efeito que os Magrittes mais poderosos ainda têm sobre nós: eles induzem "o tipo de reverência sentido em presença de um eclipse".

5. E como o dono da empresa é também um dos donos do Crystal Palace Football Club, os fãs que estiverem no terraço do Selhurst Park podem olhar para baixo e ver garrafas de vinho de Magritte decorando os telhados do local que abriga os jogadores. Trata-se de um pequeno deslocamento que você não pode evitar de pensar que o pintor teria aprovado.

Oldenburg: boa e leve diversão

O tempo obteve algumas vinganças amáveis em relação a Claes Oldenburg desde que ele ganhou notoriedade; nada muito selvagem, é claro, só uns poucos beliscões afetuosos. O rebelde cujo manifesto de 1961 proclamava, valentemente, uma arte "que faz alguma coisa diferente de sentar na própria bunda em um museu" agora tem retrospectivas sedentárias e turnês de museu em cinco cidades. "Sou a favor de uma arte na qual você possa se sentar em cima", ele continuava. No entanto, qualquer nostálgico frequentador de exposições que tratasse suas esculturas em forma de poltronas moles como verdadeiras poltronas moles dos anos 1960 logo teria problemas com os vigias. Naquela época, ele exigia ainda "uma arte que seja posta e tirada como calças... que seja comida, como um pedaço de torta, ou abandonada com grande desprezo, como uma porção de merda" – um anseio por desmistificação e disponibilidade que agora dá de cabeça contra avisos conservadores como: "Por favor, não toque nas obras de arte nessa exposição. Muitas delas são extremamente frágeis."

Claro que é um tanto injusto pegar a *profession de foi* de um artista e compará-la com a arte realmente produzida. Manifestos são sobre o passado, sobre o que é questionado e sobre aquilo que gera uma reação, mais do que sobre um conjunto de promessas confiáveis acerca do trabalho futuro. A maior parte daquela posição adotada em 1961 deveria ser tratada como uma espécie de vaga efusão ginsbergiana. Seria uma crítica grosseira e destituída de poesia comparar a assertiva de Oldenburg de que "sou a favor de uma arte que ajude velhinhas a atravessar a rua" com a estatística oficial de velhinhas que foram ajudadas a atravessar a rua pela *oeuvre* subsequente. Não, deveríamos ler tais afirmações de maneira tão solta quanto a que elas foram escritas: Oldenburg é "a favor" da arte, e ele é "a favor" de ajudar

velhinhas a atravessar a rua. Quem iria recusar alguma dessas predileções?

Mais duradoura, e mais enganadora, é sua assertiva grandiosa feita naquela mesma época, segundo a qual sua arte era para ser "político-erótico-mística". Marcuse certa vez objetou que, se qualquer um dos monumentos-fantasias de Oldenburg fosse efetivamente realizado, seria um "expediente sem derramamento de sangue para chegar à mudança revolucionária", e um sinal seguro de que "esta sociedade chegou a um fim". Bem, algumas dúzias de colossos brincalhões foram agora erigidos (patrocinados por bancos alemães e outras de tais corporações revolucionárias), e a sociedade permanece consideravelmente inalterada. Na verdade, a obra de Oldenburg é aproximadamente tão política quanto um cachorro-quente e tão mística quanto um aspirador de pó. Quanto a ser "erótica": a forma humana e as relações humanas estão completamente ausentes de quase todas as suas obras. Existe uma linha crítica, afagada pelo próprio artista, asseverando que a ausência do corpo humano prova que as esculturas estão realmente cheias de erotismo fervilhante (coisas grandes e duras como pênis eretos, outras coisas macias e molhadas com buracos nelas); mas isso é apenas conversa de vendedor. Se você prestar atenção nos "desenhos de fantasia erótica" que Oldenburg exibiu em 1975, eles são muito mais fantasiosos do que eróticos. Uma figura comum era a mulher de seios grandes com um pau monstruoso enfiado em sua boca: em outras palavras, um "objeto impossível" do tipo que ele devotou a maior parte de sua vida a criar em forma tridimensional.

Então vamos substituir "político-erótico-mística" por, digamos, "demótico-plástico-jovial". Menos grandioso, é claro; mas, por outro lado, o pior que alguém pode fazer com a Pop Art não é descartá-la, mas sim carregá-la com uma intenção exorbitante. Tome-se como exemplo o bem conhecido monumento proposto por Oldenburg para o Central Park: um monstruoso urso de pelúcia sentado de bunda no chão. É um golpe divertido pôr um item de quarto de criança

provocativamente no meio da cidade menos inocente do mundo. Mas isso não é o suficiente para o artista, que reivindica a imagem como "uma encarnação da consciência branca; e como tal ela fixa a Nova York branca com um olhar acusador vindo do Harlem... Eu escolhi o brinquedo como efeito 'amputado' das patas do urso – a falta de mãos significa a frustrante falta de instrumentos da sociedade". Será que alguém precisa apontar o fato de que o monumento só transmitiria qualquer coisa parecida com essa mensagem aos habitantes de Manhattan se ela estivesse escrita, com letras grandes, em uma placa aos pés do urso? E será que alguma coisa se parece mais com um exemplo de um intento artístico *ex-post-factum*?

Monumento Colossal proposto ao Central Park North, N.Y.C. – Urso de pelúcia por Oldenburg

Oldenburg pode ter começado como um boêmio, um rebelde dos anos 1960, um organizador de *happenings*; mas sua transição para artista de museu e escultor público não poderia ter sido mais rápida

ou mais necessária. Olhar para trás, para as fotografias da arte de performance (nota-se o público badalado reagindo com um deleite cercado de boas maneiras, sem se sentir ameaçado), ou sentar para assistir às pilhérias do filme caseiro hippie *Birth of the Flag*, ou ao surrealismo sub-sub-Buñuel de *Photodeath*, é ficar consternado com os valores da produção (parte da questão, sem dúvida), mas é principalmente se entediar de modo estúpido com as derivações da imaginação. Esse lado de Oldenburg se prolongou, embora ele soubesse desde o início que estava condenado. "Se ao menos eu pudesse esquecer inteiramente a ideia de arte", ele meditou em 1961. "Não acho que você possa vencer. Duchamp acabou sendo rotulado como arte também... Possivelmente a arte está condenada a ser burguesa."

A arte de Oldenburg é fundamentalmente democrática – e a democracia é uma das noções mais burguesas que há. Com Oldenburg, você não precisa saber muito sobre arte para saber do que você gosta nela. Em suas primeiras manifestações, ela criava seus próprios objetos e transmutava entulhos, valorizando o transitório, o descartável, o *ready-made*: as influências eram Duchamp como teórico e Dubuffet como realizador. Havia uma consumibilidade fácil naquele tempo, e uma jocosidade inerente e única: é ironicamente típico o fato de que o saboroso acabamento de suas primeiras esculturas de comidas seja o resultado de elas ganharem coberturas feitas com ferramentas genuínas de decorar bolos.

Gradualmente, a arte se torna mais bem-feita, mais obviamente destinada a agradar, e o acabamento vai exercer um papel fundamental de seu apelo primário (e o que poderia ser mais burguês, mais vitrine, do que isso?). Contudo o que esta arte pretende – tornar o macio duro, o duro macio, fazer a coisa de tamanho normal grande, vasta ou colossal – permanece democraticamente fácil de acompanhar. Nossas expectativas visuais e nosso conhecimento sensorial são sabidamente questionados: os picolés mordidos feitos na pelúcia de invólucros para garrafas térmicas; a tomada de madeira de cerejeira e seu duplo de

vinil bambo; a luva de beisebol em aço e couro com a bola de madeira. Os recursos escolhidos e a maneira de dispô-los são, com frequência, algo genuinamente engenhoso. Assim, *Cargueiro e veleiro* (flexíveis e reduzidos) são fixados a uma linha de varal, como se fosse para secá-los, retirando deles o elemento em que prosperam; já *Bateria mole gigante* oferece todos os elementos de uma bateria que um músico poderia tocar, com exceção da própria tensão que faz de uma bateria uma bateria.

Quando Oldenburg se decide pela mera ampliação, os resultados são comparativamente insípidos: um *Aspirador de pó* com o dobro do tamanho (mesmo se ele estiver propondo, ou for construído para propor, um questionamento socioeconômico sobre a natureza monstruosa do trabalho doméstico) não deixa de ser só um aspirador de pó com o dobro do tamanho. Suas obras de arte melhoram quando despertam algum paradoxo ou enigma visual (cadarços de batatas caindo de um saco muito pequeno para contê-las); melhoram ainda mais quando a forma dos objetos entra em colapso em função da moleza do material, de modo a sugerir um item ou ambiente totalmente diferentes. Um telefone público se dobra em um saco de golfe, o fone como um par de coberturas de tacos; um mapa do metrô de Manhattan se torna uma fantasia fetichista; o *Espremedor mole* tem a aparência de um menino de uniforme escolar sob o efeito da descarga de uma privada. São especialmente ricos em sua desconstrução os ventiladores gigantes, que vêm em lona e em vinil preto S&M; cada um se assemelha a um pedaço de vida pré-histórica em decomposição, ou a algum enorme inseto que sofreu mutação por radiação atômica em um filme dos anos 1950 (uma possível fonte), com o fio da tomada sendo uma antena cheia de baba.

Mesmo quando o olho está sendo forçado e desafiado desse modo, nunca perdemos nosso caminho visual; e uma etiqueta de exposição, bem burguesa, está sempre à mão para nos fazer saber o que é realmente o quê. X pode parecer com Y, mas sabemos que é na verdade X. E depois de um tempo você começa a sentir as limitações

dessa entidade X. Por que isto – uma escada mole, martelo, serra e tina – em vez de qualquer outra coisa? E por que não um mole abstrato? Precisamos dos títulos porque, sem "captar" a metamorfose à maneira de uma pista de palavras cruzadas, não há prazer, não há razão? Ou é porque a abstração seria elitista demais, antidemocrática demais para essa arte?

Ventilador macio gigante por Oldenburg

Quando se trata das esculturas monumentais, muitas delas concebidas faz muito tempo mas só construídas recentemente, elas não poderiam ser mais democráticas: animadas, coloridas e instantaneamente identificáveis. Tudo o que temos que fazer é acionar o nosso deslumbramento liliputiano. Elas exultam em sua ordinarice e também a transcendem: aqui está um pregador de roupa que nunca será perdido, uma espátula de jardinagem enfiada no chão que nunca (enquanto durar o patrocínio) ficará enferrujada. Observamos essas coisas com um espanto benigno e subjugado. No Parc de la Villette,

norte de Paris, as crianças correm e pulam em torno das várias partes de uma bicicleta semienterrada, abandonada por algum gigante, e usam seu selim como um escorrega. Em uma época na qual está longe de ser clara a função que esculturas públicas deveriam ter, na qual os anciãos do município e os heróis de guerra estão sem prestígio, e o rival do *Pregador de roupa* na Filadélfia é Rocky (não Stallone: Rocky), a obra de Oldenburg pode ao menos ajudar a concentrar o debate. E uma parte desse debate não pode deixar de perguntar se a monumentalidade, a invariabilidade, a permanência da escultura de Oldenburg não contradiz a essencial e bem-humorada efemeridade de sua arte. Talvez nós possamos explorar melhor seu vibrante caráter único tornando esta arte temporária, realocável. Por que não fazer um enorme urso de pelúcia fácil de transportar e deixá-lo com toda a sua simbólica ausência de patas no Central Park (onde poderíamos rapidamente verificar se os brancos iriam tomá-lo como a encarnação de sua consciência), mas depois fazê-lo reaparecer em outro local – despontando de alguma campina, abandonado em alguma estrada intermediária, flutuando perto da Estátua da Liberdade? Ou isso seria um passo perigoso em direção à sugestão de que muitas das esculturas ficariam melhores não sendo construídas, uma vez que a ideia e o desenho preliminar são, com frequência, mais fortes do que a imagem final pode chegar a ser?

A maior parte da Pop Art é arte de uma maneira solta, trivial e galhofeira. Tem a ver com estar em torno da arte, experimentar suas roupas, tem a ver com dizer para não ficarmos impressionados demais com ela. Warhol, por exemplo, é um artista mais ou menos como Fergie é alguém da realeza. De uma maneira reduzida, cada um é autoevidentemente o que proclama ser. De uma maneira mais ampla, eles mal chegam a aparecer no mostrador. Fergie se divertiu muito e ganhou muito dinheiro com isso de ser da realeza; o mesmo pode ser dito de Warhol em relação à arte. Apenas um grosseirão esnobe, ou um pagador de impostos, objetaria; e, ao mesmo tempo, apenas um leitor de fofocas da *Hello!* levaria demasiadamente a sério suas

alegações. Muitas pessoas ricas gostam de colecionar Warhol, da mesma maneira com que muitas pessoas ricas gostam de colecionar uma realeza (de fato, você poderia propor uma regra: quanto maior a proporção de pessoas ricas que colecionam um artista, menos interessante sua arte). A maior parte da Pop Art tem a ver com se divertir, com ampliar os temas da arte e os materiais com os quais ela pode ser feita. Isso não é algo especialmente novo: existem, na verdade, poucas ideias novas em arte, apenas novas aplicações. Ainda assim, tanto Oldenburg quanto Warhol ficam parecendo rigorosos e confrontadores, quando postos ao lado das excentricidades fabricadas à máquina por seu descendente imediato Jeff Koons. Em uma entrevista recente, Koons anunciou que "a arte não deveria exigir nada de ninguém". Serviço feito!

Oldenburg, levando em conta todos os seus altos e baixos (e seus objetos de museu mais recentes não parecem nada resplandecentes), permaneceu um verdadeiro artista pop. E, se a sua arte demonstrou uma crescente tendência para se assentar, pelo menos não se pode dizer o mesmo sobre seus apreciadores. Pouco sedentarismo é requerido quando nos confrontamos com um de seus objetos: nós capturamos o *jeu d'esprit*, verificamos os materiais e as transformações, aprovamos o acabamento correto e seguimos adiante. Oh, e você viu o *Cheeseburger*? Não era engraçado? E a luvas de beisebol? E a privada desabando? Sim, sim, sim, nós vimos tudo. Nos lembramos de tudo. E isso é uma conquista. Mas essa arte toca o coração minimamente? Somos, de algum modo, comovidos? Bem, somos movidos a sorrir, a gargalhar, a ficar intrigados, a sorrir de novo – e isso não é vergonhoso.

Como seria, contudo, viver com um Oldenburg, ter de ver a mesma obra todo dia? É difícil imaginar, mas certa vez tive uma ligeira ideia de como seria isso, quando fui jantar na casa do diretor de cinema de Baltimore John Waters, coincidentemente um admirador de Oldenburg. (O *Conjunto do quarto de dormir* seria um set perfeito para uma cena no *Hairspray* de Waters, e a afetação suave e irônica daquele filme – que consegue parecer ao mesmo tempo grosseira e

sofisticada – é uma espécie de equivalente fílmico da obra de Oldenburg.) Waters coleciona comida de mentira: qualquer superfície disponível é coberta com ovos fritos, rosbife fatiado, queijo e picles em conserva, macarrão enrolado inerte, e assim por diante. O cineasta também gosta que sua comida de mentira seja realmente pegajosa e espalhafatosa: o produto fino de Oldenburg pode ser, assim nos pareceu, um tanto classudo demais para ele, artesanal demais. Mas há um efeito paralelo. Oh – você diria, a cada manhã quando se deparasse com o seu Oldenburg –, é um cheeseburger mas você não pode comê-lo! É um aspirador de pó, mas você não pode limpar o chão com ele! Mesmo assim, que farra! Você se descobriria vivendo a sua vida com itálicos e pontos de exclamação. Esta é uma arte que provoca você, que lhe oferece um gargarejo visual, que anima e acelera você ao longo do dia. Arte prática, nesse sentido. Pode não ajudar uma velhinha a atravessar a rua, mas irá ajudá-la a subir as escadas com um impulso a mais em seus passos.

Então isso se torna arte?

A estrela entre os itens da mostra de 1997 "Sensation", em Londres, era a obra de Ron Mueck *Pai morto*. As pessoas se aglomeravam em torno dessa imagem pequena, nua, deitada no chão da galeria, atraídas por seu excepcional acabamento e sua exatidão hiper-realista, evidência de um olho ao mesmo tempo sensível e impiedoso. A redução em escala da figura também concentrava seu poder. Será isso que a morte faz – nos encolhe dessa maneira? Ou será que a morte mesma não é tão grandiosa, e a própria coisa está sendo encolhida? *Pai morto* tinha o silêncio e a força de uma obra de arte que conserva seus segredos; ainda mais quando cercada pela confraria ruidosa, avançada e "caça-níqueis" dos Jovens Artistas Britânicos.

Quase exatamente um século antes, o doutor-escultor francês Paul Richer (1849-1933) fez um molde a partir de um cadáver. A figura resultante é de uma mulher prematuramente envelhecida, magra e nua, cujo contorno foi distorcido pelo sofrimento. O título, ou melhor, o rótulo, declara que ela morreu de "reumatismo das juntas", mas seu subtítulo – *La Vénus ataxique* – nos revela mais. Ataxia é a manifestação exterior de *tabes dorsalis*, ou sífilis terciária do sistema nervoso. A *tabes* causa uma das mais extremas dores conhecidas pela medicina, e aquele é um corpo (ou a cópia de um corpo) que sofreu um tormento interminável. O braço esquerdo está virado quase ao contrário em sua junta, o pé direito se contorceu em noventa graus e o joelho esquerdo está grotescamente distendido. Poderia ser também um exemplo de "joelho de Charcot", um clássico desenvolvimento da ataxia. Isso faria sentido, uma vez que Richer era o diretor de moldagem-viva, ou "ilustrador principal de patologias nervosas", no Hospital da Salpêtrière em Paris, onde o grande neurologista J. M. Charcot foi diretor.

Essa figura desgastada, arruinada, quase sem seios, reproduzida de maneira realística em sua nudez, remete inevitavelmente a esculturas

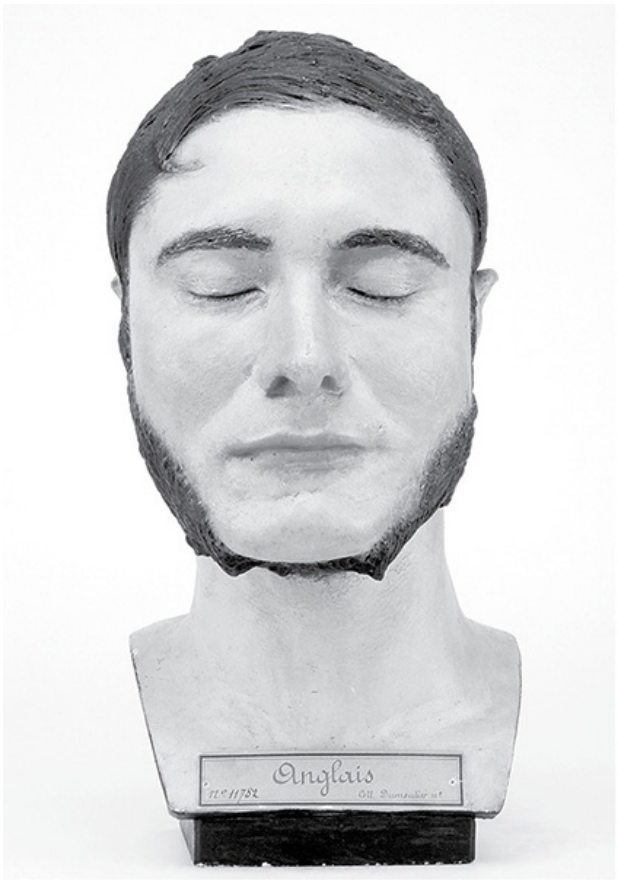
em madeira do Cristo crucificado – especialmente as de mais violência, do norte da Europa. O escritor Alphonse Daudet, que teve sífilis terciária exatamente na mesma época da *Vénus ataxique* (ela morreu em 1895, ele, em 1897), comparou seu sofrimento – de modo preciso, sem blasfêmia – com o do Cristo na Cruz: "Crucificação. Foi assim na outra noite. O tormento da Cruz: puxões violentos das mãos, pés, joelhos; nervos distendidos e forçados até quase arrebentarem." Eugène Carrière fez um retrato de Daudet em 1893. Edmond de Goncourt o viu e escreveu em seu diário: "Daudet na Cruz, Daudet na Gólgota."

Pai morto por Mueck

Vénus ataxique por Richer

Pai morto foi feita para ser exibida e vendida como uma obra de arte; esculturas do Cristo morto eram moldadas para evocar piedade, temor e obediência; a Vênus atáxica era, por sua vez, uma ferramenta de instrução para professores e estudantes de doenças nervosas. Ela foi fabricada com grande habilidade por meio de um processo de cópia moldada; em seguida, foi decorada e retocada, ganhando cabelo e uma cor de pele plausível; as marcas das ferramentas de Richer ainda podem ser vistas em sua carne de cera. Em 2001, ela estava à mostra em um palácio das artes, o Museu d'Orsay, em uma exibição que tomou seis salas, uma exibição de moldagens do corpo, ou *moulages sur nature*, feitas no século XIX. Podemos, devemos, temos de agora chamá-la de arte?

Essa foi uma questão provocada, não ruidosamente, mas com delicadeza e obstinação, por uma mostra que sabiamente não reivindicou, a favor de seus conteúdos, nada além de seu interesse intrínseco – que, de todo modo, era suficientemente amplo e estranho. Havia figuras modeladas, feitas para todos os propósitos, menos o de serem consideradas obras de arte. Havia máscaras mortuárias e sepulturas, mãos de escritores e pés de dançarinas, cabeças de maoris e islandeses (e até de um inglês), torsos atléticos, rostos desfigurados pela guerra, narizes sifilíticos, curvas femininas eróticas, nádegas leprosas, cabeças de macacos, a mão de um gigante, cachorros esfolados e cogumelos empertigados, pimentões vermelhos e melancias. Medicina, antropologia, frenologia, botânica, arquitetura, escultura e curiosidade humana em estado bruto estavam todas bem servidas. Mas a perícia em moldagem no século XIX sabia seu lugar; era algo subsidiário, um suporte. Então, por que agora isso deveria começar a se afirmar como sendo algo que dificilmente tinha a intenção de ser há um século ou mais?



Cabeça de um inglês

A arte muda ao longo do tempo; o que é considerado arte muda também. Objetos destinados a um uso devocional, ritualístico ou recreativo são recategorizados pela posteridade a partir de uma outra civilização, que não corresponde mais àqueles propósitos originais. Onde estariam os cartunistas da *New Yorker* sem as gags de Lascaux em que um pintor de bisões faz observações anacronicamente "artísticas" para seu companheiro? O que acontece também é que técnicas e habilidades julgadas não artísticas em uma época são reavaliadas. No século XIX, a moldagem de corpos estava para a escultura assim como a fotografia estava para a pintura. E tanto a moldagem como a fotografia eram consideradas um atalho trapaceiro pelos que praticavam as formas de arte sênior. Suas virtudes – de rapidez e realismo resoluto – também implicavam suas limitações: elas deixavam pouco espaço, ou nenhum espaço, para a imaginação. Em 1821, um certo dr. Antommarchi tinha feito uma máscara mortuária

de Napoleão em Santa Helena; nos anos subsequentes, cópias feitas sem o seu consentimento começaram a circular. Em 1834, Antommarchi entrou com um processo, e seu advogado fez uma petição segundo a qual "sem atribuir à moldagem a mesma importância que têm a escultura e a pintura", era legalmente o caso de que "a máscara mortuária do imperador era uma genuína obra de arte". A defesa argumentou que o responsável pela moldagem era "um mero plagiador da Natureza e da Morte" e que "moldagens de corpo eram um negócio puramente manual". A corte concordou com esse argumento e decidiu contra Antommarchi: ele não tinha nenhum direito sobre a imagem que tinha criado – em outras palavras, considerou-se especificamente que ele não era um artista. Para muitos, a moldagem do corpo era um insulto para o gesto criativo do escultor. Rodin disse: "Acontece depressa e não produz arte." Outros temiam que todo o cânone da estética pudesse ser alterado: se muito da Natureza fosse aceito, isso levaria a arte para longe de sua busca apropriada do Ideal.

Gauguin, no final do século, preocupava-se com os desenvolvimentos futuros da fotografia: se o processo chegasse a ser feito com cores, por que qualquer pintor se daria ao trabalho de alcançar a semelhança com um pincel feito de cauda de esquilo? E, no entanto, a pintura estava para se mostrar surpreendentemente robusta. A fotografia a transformou, é claro, assim como o romance teve de reavaliar a narrativa após o advento do cinema. Mas a disparidade entre as artes velhas e as jovens era sempre menor do que os conservadores supunham. Pintores sempre utilizaram recursos técnicos – assistentes para fazer as partes tediosas, *camera lucida* e *camera obscura*. Além disso, ofícios aparentemente inferiores envolvem grande habilidade, reflexão, preparação, seleção e – dependendo de como a definimos – imaginação. A moldagem do corpo era um trabalho complexo e técnico, como Benjamin Robert Haydon descobriu quando derramou 250 litros de massa de gesso sobre seu modelo negro Wilson e quase o matou.

Mão de um gigante do circo Barnum

O tempo muda a nossa visão de outra maneira também. Cada novo movimento artístico implica uma reavaliação do que ocorreu antes; o que é feito agora altera o que foi feito previamente. Em alguns casos, isso visa apenas a beneficiar o novo movimento, com a nova arte usando a velha para se justificar: olhem como tudo aquilo aponta para tudo isto, como somos espertos por sermos a culminação de tudo o que aconteceu antes de nós! Mas normalmente trata-se de realertar a sensibilidade, trata-se de nos lembrar de não considerarmos as coisas como já dadas. De tempos em tempos, nós precisamos do equivalente estético de uma cirurgia de catarata. Havia diversos itens naquela mostra do Museu d'Orsay – figurantes inocentes na última metade do século XIX – que hoje em dia entrariam com muita satisfação em uma galeria comercial ou pública. Havia uma peça, moldada em massa branca, do roupão de Balzac, estranhamente em pé sozinho, como se o romancista tivesse saído dele momentaneamente e o tivesse deixado

ali, desafiando a gravidade. Muitos curadores sem dúvida selecionariam a surpreendente moldagem da mão de um gigante do circo Barnum (francesa, anônima, c. 1889, "cera, tecido, madeira, vidro, 53 x 34 x 19.5 cm"). O impacto inicial é sobre o olho, na contradição – que Mueck explora constantemente – entre tamanho inesperado e verossimilhança extrema. Em seguida, o que chama a atenção é o elemento humano: você nota que as unhas estão sujas e as pontas dos dedos se estendem para além delas (será que o gigante era um roedor de unhas ansioso, ou será que o gigantismo implica que a carne cresce mais do que as unhas?). E então você repara no elemento da escolha, do arranjo, da arte, se você quiser – a extremidade da manga de camisa bem passada, abotoada, que dá ao trabalho equilíbrio e variação de textura. Trata-se apenas de uma mão moldada. Contudo, a parte favorece extremamente o conjunto e, como um item em uma exposição pública, ela nos recorda astuta e comoventemente do original em tamanho natural. Que, em sua época, era ele próprio uma vítima da atração que despertava. Não estamos tão distantes assim de *A pequena dançarina*, de Degas (que, afinal de contas, um crítico considerou que deveria ser posto no museu de patologia de Dupuytren); apesar disso, estamos mais próximos da arte contemporânea que preguiçosamente é chamada de arte de ponta.

Ah, mas isso é arte? Aquela velha pergunta tediosamente repetida cada vez em que tijolos são assentados, camas, desarrumadas ou luzes se acendem e apagam. O artista, na defensiva, responde: "É arte porque eu sou um artista, portanto qualquer coisa que eu faça é arte." O galerista usa um código estético em sua fala, que ou é papagueada ou escarnecida pelos costumeiros tratantes e velhacos da imprensa. Nós deveríamos sempre concordar com o artista, independentemente do que pensemos sobre a obra. A arte não é e não pode ser um templo do qual o incompetente, o charlatão, o oportunista e o ávido por publicidade deveriam ser excluídos; a arte é mais como um campo de refugiados em que a maioria está em busca de água, com uma jarra de plástico na mão. No entanto, à medida que encaramos outro

interminável *loop* em vídeo de uma pequena amostra da própria vida irretocável de um artista, ou uma parede com a colagem de fotografias banais, o que *podemos* dizer é: "Sim, é claro que isso é arte, é claro que você é um artista, e as suas intenções são sérias, tenho certeza. Só que isso é um material de muito baixo nível. Tente elaborar algo com mais reflexão, originalidade, habilidade, imaginação – interesse, em uma palavra." O grande escritor de contos John Cheever certa vez disse que o primeiro cânone da estética é o interesse.

A maior parte da arte é, evidentemente, arte ruim. Uma grande percentagem da arte hoje em dia é pessoal. E arte ruim pessoal é a pior coisa que há. O avaliador de uma competição de poesia uma vez me contou sobre sua experiência de avançar a duras penas por milhares e milhares de poemas amadores: "A sensação", ele disse, "era a de que a maioria deles tinha acabado de cortar fora uma parte do seu corpo, uma das mãos ou um pé, embrulhado e enviado aquilo." Nós não deveríamos duvidar de que aquilo era poesia, tanto quanto, digamos, a obra de Tracey Emin é arte. E aqui deveríamos aplaudir o poeta Craig Raine por introduzir o termo "homeopático" para descrever uma obra cujo conteúdo artístico é tão diluído, que não pode oferecer nenhum efeito estético maior que o de um placebo.

Barthes proclamou a morte do autor, a libertação do texto da intenção autoral e o consequente empoderamento do leitor. Embora tenha anunciado isso, desnecessário dizer, em um texto escrito com uma intenção particular, a fim de comunicar algo muito específico a um leitor do qual se esperava que não interpretasse o texto equivocadamente. Mas o que não funciona para a literatura funciona muito melhor para a arte. Quadros, de fato, escapam das intenções de seus criadores. Ao longo do tempo, o "leitor" de fato se torna mais poderoso. Poucos de nós podem olhar para uma peça de altar medieval segundo a "intenção" de seu pintor, muito menos no caso de uma escultura africana ou daqueles serenos figurinos cíclades que serviam como bens a ser levados para o túmulo. Nós temos fé de menos e conhecimento demais em termos estéticos; assim, recriamos,

encontramos novas categorias de prazer na obra. Da mesma forma, não é mais relevante a falta de intenção artística em Paul Richer e outros artesãos esquecidos que pincelavam óleo sobre a pele, que moldavam, fundiam, decoravam e adornavam um século atrás. O que conta é o objeto que sobreviveu e a nossa resposta viva a ele. Os testes são simples: ele interessa ao olhar, excita o cérebro, estimula a mente à reflexão e move o coração? Mais ainda: há um nível aparente de habilidade envolvida? Muita arte que está na moda incomoda apenas o olho e brevemente o cérebro, mas fracassa em cativar a mente e o coração. Pode até, para usar uma velha dicotomia, ser bela, mas raramente é verdadeira em qualquer profundidade significativa. (A esse respeito, aliás, não deveríamos seguir Keats, e sim Larkin: "Sempre acreditei que beleza é beleza, verdade é verdade, e que não sabemos tudo no mundo nem precisamos saber.") Um dos prazeres constantes da arte é a sua habilidade de vir a nós a partir de uma perspectiva inesperada e nos deter em estado de admiração. A Vênus Atáxica não faz o *Pai morto* de Ron Mueck menos intenso e comovente como imagem; mas ela se oferece como uma companheira, precursora e, sim, uma rival.

Freud: o episodista

O pintor em seu ateliê (c. 1629), de Rembrandt, é um pequeno quadro com uma mensagem resplandecente. O ponto de vista é o de uma pessoa sentada diretamente no chão, no canto de um sótão-ateliê com paredes de emboço rachado. À direita, na sombra, está a porta. No centro, com sua parte de trás voltada para nós, está um enorme cavalete como um quadro encaixado. À esquerda, com quase a metade do tamanho do cavalete, encontra-se o pintor, de pé, pincel e tento na mão, vestido com seu roupão e seu chapéu de pintura. Ele está na sombra, mas com dificuldade podemos discernir seu rosto em forma de lua enquanto ele observa fixamente o quadro. A fonte de luz, fora de quadro, está à esquerda e acima dele. A luz incide quase inteiramente nas tábuas de madeira do assoalho, dando a elas uma cor de milho, e também na lateral esquerda da pintura, no cavalete, dando a ela uma linha vertical brilhante. Mas, como não vemos de onde a luz está vindo, a imagem faz um movimento circular em nossa cabeça: é como se o resplendor da pintura se espalhasse pelo chão (mas não até o pintor-manequim). Assim, cabe a nós entender: é a arte que ilumina, que dá ao artista tanto seu ser quanto sua significância, em vez de o contrário.

Lucian Freud defendeu a mesma coisa, certa vez, com um aparte brilhante. Quaisquer palavras que pudessem vir de sua boca a respeito de sua arte, ele observou, seriam tão relevantes para aquela arte quanto o barulho que um jogador de tênis faz quando está fazendo uma jogada. Ele escreveu um artigo para a *Encounter* bem no início de sua carreira, em 1954, e bem no final acrescentou algumas frases a ele para a *Tatler*, em 2004. (Sua visão da arte não tinha mudado no intervalo de cinquenta anos.) Fora isso, ele manteve o silêncio textual. Ele não assinou nenhum manifesto e não deu nenhuma entrevista para a imprensa até sua derradeira década. Tudo isso em meio a um período no qual artistas se tornaram assuntos da moda para

suplementos coloridos, e o pintor de cavalete parecia *vieux jeu* em comparação com o serígrafo, o criador de colagens ou de instalações, o conceitualista, o videomaker, o *performer*, o criador de letreiros de neon e o arranjador de pedras. Havia muita conversa fiada sobre arte, e dos recém-chegados esperava-se que providenciassem credos de fluente obscuridade.

O pintor em seu ateliê por Rembrandt Flaubert disse uma vez, em resposta a uma consulta jornalística acerca de sua vida: "Eu não tenho biografia." A arte é tudo, seu criador, nada. Freud teria concordado – ele que costumava ler em voz alta para suas namoradas trechos das cartas de Flaubert e que certa vez retratou o escritor Francis Wyndham segurando uma cópia maltratada, porém reconhecível, do primeiro volume da edição Harvard/Belknap. Mas "não ter biografia" é impossível; o mais perto que você pode chegar é não ter nenhuma biografia publicada durante sua vida. Freud, mais do que qualquer outro artista de sua estatura, chegou o mais perto disso que era possível. Nos anos 1980, um biógrafo não autorizado começou a sondar a

respeito apenas para se deparar com um sujeito mal encarado que bateu na sua porta e o recomendou que desistisse. Uma década depois, Freud chegou a autorizar uma biografia a ser feita pelo crítico William Feaver e cooperou com ela. Mas, quando ele leu o material e se deu conta do que uma biografia implicava, pagou a Feaver para desistir do projeto. Ele vivia furtivamente, mudando de endereços, sem nunca preencher um formulário (portanto sem nunca votar) e raramente dava seu número de telefone. Aqueles próximos dele sabiam que o silêncio e a discrição eram o preço de conhecê-lo.

Em Capri, eles mostram para você o penhasco íngreme do qual, segundo relatos, aqueles que desagradavam o imperador Tiberius eram atirados (embora os capresi, que lhe dão o nome mais leve de Timberio, insistam em que a taxa de mortos foi muito exagerada por opositores como Suetonius). A corte de Freud era, de modo similar, absolutista em suas punições: se você o desagradasse – por atrasos, falta de profissionalismo ou desobediência à sua vontade –, você era jogado do penhasco. Meu amigo Howard Hodgkin antigamente conhecia bem Freud, até o dia em que Freud chegou a seu ateliê sem avisar. "Agora não, Lucian", Hodgkin lhe disse calmamente, "estou trabalhando." Essa foi uma saudação absolutamente errada. Freud foi embora contrariado – "E eu nunca mais o vi". Na pintura que mostra em primeiro plano Francis Wyndham lendo Flaubert, o plano de fundo originalmente tinha a figura da modelo Jerry Hall dando de mamar a seu bebê. Ela posou para isso por vários meses, até que um dia avisou que não podia ir porque estava doente. Quando, alguns dias depois, ela ainda não tinha condições de posar, o enfurecido Freud pintou por cima de seu rosto, inserindo o rosto de seu assistente de longa data, David Dawson. Mas o bebê não tinha ofendido ninguém, então não foi retirado da pintura, com o resultado de que um Dawson nu e com um peito estranho agora é visto alimentando a criança. O

marchand americano de Freud considerou melancolicamente que o quadro seria impossível de vender; ele foi comprado pelo primeiro cliente americano ao qual foi mostrado.

A romancista Penelope Fitzgerald pensava que o mundo se dividia em "exterminadores" e "exterminados". Certamente ele se divide entre controladores e controlados. Encontrei-me com Freud algumas vezes e me impressionei com o fato de que ele nunca sorria, nem no momento do encontro, nem em nenhum ponto da conversa em que qualquer outra pessoa "normal" poderia sorrir: era um comportamento clássico de um controlador, projetado para inquietar. Um típico controlado é alguém que é dependente de amor; Freud foi assim um dia e jurou que nunca mais seria novamente. Ele era sempre um controlador e, algumas vezes, um exterminador. Os relatos sobre o comportamento de Freud feitos por Martin Gayford e Geordie Greig[6] às vezes me lembravam de dois romancistas improváveis: Kingsley Amis e Georges Simenon. Quando a segunda esposa e colega romancista de Amis, Elizabeth Jane Howard, o viu, às onze da manhã de um dia no qual ele deveria almoçar no Palácio de Buckingham, em pé no jardim bebendo um enorme copo de uísque, ela perguntou, ansiosa: "Bunny, você tem que tomar um drinque?" Ele respondeu (e é uma resposta que teria se aplicado a um grande número de outras conversas): "Olha só, eu sou Kingsley Amis, entende, e eu bebo na hora em que eu quiser." Quanto a Simenon, ele praticava duas coisas de maneira obsessiva: sua arte e sexo. Certa vez, em um momento vitorioso de autoanálise, ele observou: "Não sou completamente louco, mas sou um psicopata." Freud confessou sua "megalomania" para Martin Gayford, acrescentando que havia uma parte de sua mente "que acredita, possivelmente, que minhas coisas são as melhores já feitas por qualquer um, em todos os tempos". Amis, Simenon e Freud tinham mães controladoras que interferiam em suas vidas, o que pode ou não ser relevante.

Freud sempre viveu uma vida de altos e baixos: duques e duquesas e realeza e vistosas namoradas de um lado, gângsteres e agenciadores

de apostas de outro. As pessoas de classe média eram em geral desdenhadas ou ignoradas. Ele também tinha um comportamento com altos e baixos: imperturbável e relaxado em círculos da realeza, um defensor dos bons modos dos seus filhos, mas também indelevelmente grosseiro e agressivo. Ele fazia o que queria, na hora em que queria, e esperava que os outros concordassem com isso. Seu modo de dirigir fazia Mr. Toad parecer um aprendiz nervoso. Ele agredia pessoas sem aviso ou, com frequência, sem desculpa. Quando era uma criança exilada, costumava bater em seus colegas de escola ingleses porque não entendia sua língua; quando era um octogenário, continuava se metendo em brigas em supermercados. Uma vez, ele agrediu o amante de Francis Bacon porque o amante havia surrado Bacon – mas era a resposta errada: Bacon ficou furioso, pois era um masoquista e *gostava* de ser surrado. Freud escrevia "cartões-postais venenosos", cartas perversamente ofensivas e ameaçava mandar espancar pessoas. Quando Anthony d'Offay encerrou uma mostra dele com dois dias de antecedência, um envelope com merda chegou à caixa de correio de d'Offay.

Em uma versão da filosofia do *self*, todos nós operamos em algum ponto em uma linha entre os pontos gêmeos do episodismo e do narrativismo. A distinção entre ambos é existencial, não moral. Os episodistas sentem e veem pouca conexão entre as diferentes partes da sua vida que se desdobram, possuem um senso mais fragmentário de si e tendem a não acreditar no conceito de livre-arbítrio. Os narrativistas sentem e veem constante conectividade, um eu [*self*] que perdura, e reconhecem o livre-arbítrio como sendo o instrumento que forja sua identidade [*self*] e sua conectividade. Narrativistas sentem-se responsáveis por suas ações e culpados por seus fracassos; episodistas pensam que uma coisa acontece e então outra coisa acontece. Freud era, em sua vida pessoal, um exemplo tão puro de um episodista quanto você pode chegar a ter. Ele sempre agiu por impulso; ele se descrevia como "egoísta... mas... nem um pouco introspectivo". Indagado se sentia culpa por ser um pai totalmente ausente para seu

grande número de filhos, ele respondeu: "Nenhuma." Quando o filho de Freud, Ali, que estava com raiva em função da pesada ausência de seu pai, depois pediu desculpas caso seu próprio comportamento tivesse causado ansiedade para o pai, Freud respondeu: "É gentil de sua parte dizer isso, mas não funciona assim. Não existe algo como o livre-arbítrio – as pessoas só têm que fazer o que elas têm que fazer." Ele era um leitor de Nietzsche, que considerava todos nós como "joguetes do destino". Seu episodismo se aplicava a assuntos tão variados quanto o clima (sendo o seu favorito o irlandês, que assume várias formas imprevisíveis a cada dia) e o sofrimento ("Eu detesto luto e todas as coisas desse tipo – nunca fiz isso"). Ele julgava a ideia de uma vida após a morte "extremamente medonha" – talvez porque tal dispositivo pudesse comprovar o narrativismo. Não é de se surpreender que os narrativistas tendam a considerar os episodistas egoístas e irresponsáveis; enquanto os episodistas tendem a considerar os narrativistas tediosos e burgueses. Felizmente (ou confusamente), na maioria de nós essas duas tendências se encontram sobrepostas.

Embora cada nova pintura possa ser vista como um episódio furiosamente concentrado, cada artista pode – e precisa – ser também um narrativista, precisa ver como uma pincelada está conectada com a próxima e como cada uma tem uma consequência. Como o passado está conectado com o presente e o presente com o futuro, e como há uma história que se desdobra em qualquer pintura, o que é em larga escala o resultado da aplicação do livre-arbítrio. E também que, para além disso, há uma narrativa mais ampla: de autoinstrução, de progresso real ou imaginado, de uma carreira artística. *Homem com cachecol azul,* de Martin Gayford, é a narrativa de um único episódio: sua experiência de posar por sete meses para o quadro que leva esse título. Estruturado como um diário, com cada registro contando como um tipo de pincelada, ele é um dos melhores livros sobre arte, e sobre fazer arte, que eu já li. Enquanto Freud estuda Gayford, Gayford estuda Freud; enquanto o retrato se constrói no cavalete, ele o faz também no texto. Gayford descreve engenhosamente o processo real

de posar como "algo entre a meditação transcendental e uma visita ao barbeiro". Mas ele foi parar na cadeira do mais exigente dos cabeleireiros. Convidado a adotar uma posição confortável, ele se senta com a perna direita cruzada sobre a esquerda, e o processo artístico se inicia. Após uma hora aproximadamente, um intervalo é feito, já se encontra na tela um contorno em carvão da cabeça de Gayford, e Freud se deixa cair em uma das famosas pilhas de trapos espalhadas em seu ateliê. Quando Gayford volta para sua cadeira, ele pergunta se pode cruzar a perna esquerda sobre a direita. De modo algum, responde Freud, porque isso alteraria sutilmente o ângulo da cabeça. E você certamente tinha que aceitar o que ele dizia nesse caso. Gayford, cujo retrato começou a ser feito em novembro, também se viu estorvado com seu casaco de lã e com o cachecol à medida que as sessões se arrastaram até o verão seguinte. Freud nunca usou modelos profissionais, mas exigia obediência profissional de seus amadores. Tudo era em seus termos, mesmo quando quem posava era um colega de profissão. David Hockney calculou que ele posou para Freud "por mais de cem horas ao longo de quatro meses"; em reciprocidade, Freud concedeu a Hockney duas tardes.

Gayford oferece um relato intenso de um processo intenso, de como a arte é feita de uma mistura de instinto e controle, olho e cérebro, de nervos, dúvida e correção constante. Ele descreve o modo como Freud resmungava e murmurava coisas enquanto estava trabalhando ("Sim, talvez – um pouco", "É isso!", "Nã-ão, acho que não", "Um pouco mais amarelo"), seus suspiros e pausas, irritação com um erro e aceno triunfante do pincel na conclusão de uma pincelada bem-sucedida. Gayford também é engraçado e honesto a respeito do que se passa com uma pessoa que posa – a excitação, as vaidades vergonhosas (ele se preocupa com cabelos na orelha) e o desconforto e o tédio. Uma grande recompensa secundária é o prazer e o valor – ainda mais para um crítico de arte – da alta qualidade da conversa de Freud à mesa e ao cavalete. Há boas fofocas sobre sua vida e os períodos pelos quais passou, e Freud fala livremente sobre suas

ambições e procedimentos. Também sobre pintores que ele admira (Ticiano, Rembrandt, Velázquez, Ingres, Matisse, Gwen John) e sobre aqueles que ele não admira: Leonardo da Vinci ("Alguém deveria escrever um livro sobre como Leonardo da Vinci era um pintor ruim"), Rafael e Picasso. Ele prefere Chardin a Vermeer e descarta Rossetti tão violentamente, a ponto de induzir piedade. Ele não é apenas "o pior dos pré-rafaelitas" (Burne-Johnes solta um suspiro de alívio), mas "o mais perto a que a pintura pode chegar do mau hálito".

Freud sempre foi um pintor dos Grandes Interiores. Mesmo seus cavalos são pintados em casa, em seus estábulos; e, embora ele tenha sido o curador de uma sensacional mostra de John Constable em Paris, em 2003, as folhagens que ele próprio pintou encontravam-se ou em vasos ou visíveis pela janela do ateliê. Seu tema era "inteiramente autobiográfico". Verdi certa vez disse que "copiar a verdade pode ser uma coisa boa, mas inventar a verdade é melhor, bem melhor". Freud não inventou: nem fez alegoria; ele nunca generalizava ou era genérico; ele pintava o aqui e o agora. Considerava-se um biólogo – do mesmo modo com que considerava seu avô Sigmund um eminente zoologista, em vez de um psicanalista. Ele não gostava da "arte que se parece demais com arte", pinturas que eram suaves, ou "rimadas", ou buscavam lisonjear seja o tema, seja o observador, ou que mostravam "sentimento falso". Ele "nunca quis cores bonitas" em sua obra e cultivava um "antissentimentalismo agressivo". Quando há mais de uma figura em um quadro, cada uma é separada, isolada: seja quando uma delas está lendo Flaubert e a outra está amamentando, seja quando ambas estão juntas, nuas, em uma cama. Existe apenas contiguidade, nunca interação. Ele admirava extraordinariamente *A jovem professora*, de Chardin – que a maioria das pessoas veria como uma das imagens mais delicadas (e com as mais belas cores) da interação humana; Freud gostava dela principalmente porque a professora tinha a orelha mais bem pintada da história da arte. Ele admirava a "jocosidade" em um pintor, encontrando-a em Goya, Ingres e Courbet; embora suas próprias

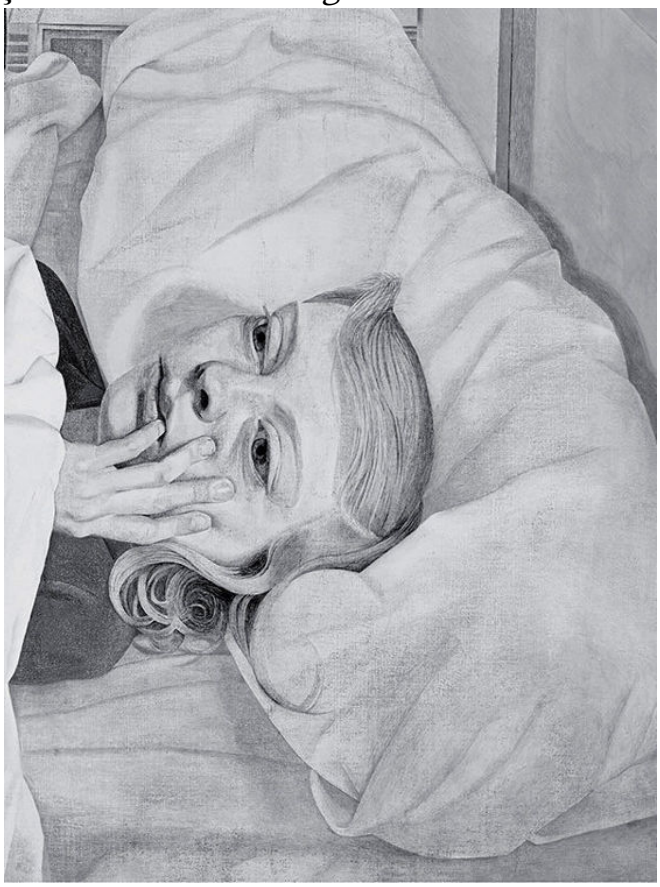
tentativas de jocosidades raramente dessem certo. Apesar de toda a sua inteligência, quando Freud tem uma "ideia" em uma pintura, costuma ser uma ideia ruim ou desajeitada. A mulher nua com duas metades de um ovo cozido em primeiro plano (mulher – útero – ovos; mulher – seios – bicos dos seios – gemas de ovo) é algo grosseiro e juvenil. *Pintor e modelo* mostra Celia Paul vestida, com seu pincel apontando para o pênis do modelo, enquanto seu pé direito descalço aperta um tubo de tinta e a faz escorrer no chão. Isso faz cenas de duplo sentido em filmes de James Bond parecerem sofisticadas.

No início, ele pintava com uma precisão à maneira de Memling, cada cabelo e cada pestana claramente delineados, com uma paleta clara e um olho (comparativamente) delicado. Então, mudando do pincel de pelo de marta para o de pelo de porco, sua pincelada se tornou mais larga, seus tons, mais pardos e esverdeados, suas telas, maiores; alguns de seus modelos se tornaram maiores também, culminando com o enorme Leigh Bowery e a supervisora de seguros Sue Tilley (tornando-a a mais famosa mulher gorda na pintura desde a *Two-Ton* Tessie O'Shea). Freud gostava de enfatizar sua própria incorrigibilidade, seu instinto para fazer o oposto do que lhe diziam para fazer, e diversas vezes em entrevistas atribuiu essa grande mudança estilística ao fato de ter sido elogiado pelo desenho que era a base de sua pintura. E assim, imperioso em sua perversidade, ele decidiu parar de desenhar e começar a pintar de modo mais solto. Essa explicação parece difícil de acreditar, dada a admiração que ele tinha por grandes desenhistas como Ingres e Rembrandt. Além disso, nenhum artista tão sério quanto Freud, por mais do contra que ele gostasse de parecer, se permitiria ser estilisticamente controlado (mesmo que de maneira favorável) pela crítica. Mas a explicação afasta a atenção para longe da razão mais verídica – que ele também admitiu: a influência de Francis Bacon. Freud vivia sua vida instintivamente, mas pintava com extremo controle. Bacon vivia da mesma maneira, mas parecia sobrepujar Freud por também pintar instintivamente, e de modo rápido, sem qualquer desenho preliminar, ocasionalmente

chegando a terminar uma pintura em uma única manhã. Alguns consideraram a mudança estilística de Freud alarmante, ou pior do que isso: Kenneth Clark, um admirador desde o início da carreira, escreveu a Freud sugerindo que ele estava, deliberadamente, suprimindo aquilo que tornava sua obra notável. "Nunca mais o vi", Freud conta a Gayford. Mais um lançado do penhasco tiberiano.

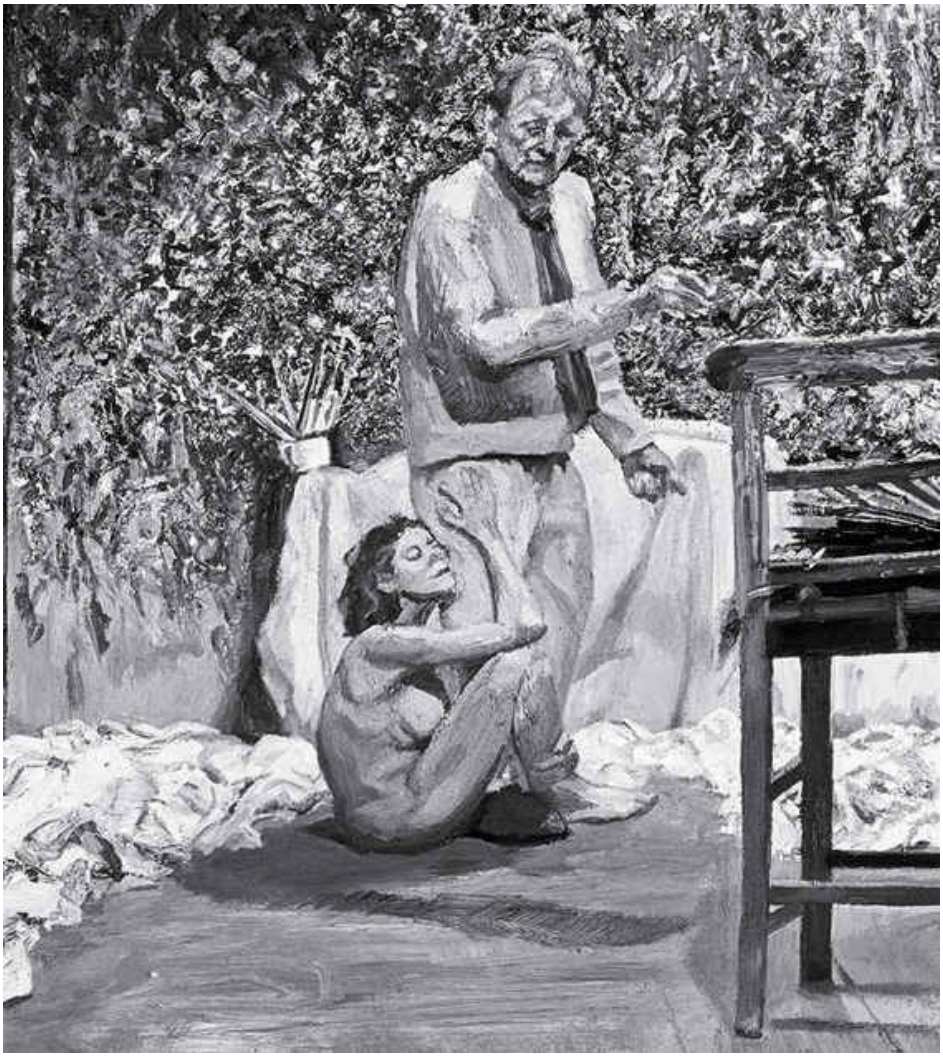
Essa pincelada mais solta não levou a qualquer velocidade maior no trabalho. ("O problema com Lucian", Bacon comentou certa vez sarcasticamente, "é ele ser tão *cuidadoso*.") Mas mudou a maneira como ele retratava a carne. A partir de então, mesmo quando pintava jovens de pele macia, ele enfatizava a vulnerabilidade da carne, "o que ela tem de caído e murcho em potencial", como Gayford diz. Alguns consideram que ele tinha feito isso sempre. Caroline Blackwood, escrevendo em 1993 na *New York Review of Books* sobre os retratos de Freud, descreveu-os como "profecias" em vez de "retratos instantâneos de quem posa tais como capturados fisicamente em um determinado momento histórico". Ela acrescentou que a pintura que ele fez dela a tinha deixado "desalentada", enquanto "outros ficaram perplexos, perguntando-se por que ele precisava pintar uma menina, que, naquele ponto, ainda tinha uma aparência tão infantil, de maneira tão aflitivamente velha". Blackwood tinha muitos motivos para ressentimento contra seu ex-marido (entre eles o fato de ele ter dormido com a filha adolescente dela), mas essa acusação parece equivocada. Se observarmos os retratos de Blackwood agora, o que nos impressiona é mais a sua ansiedade e fragilidade, e não um envelhecimento prematuro. Gayford considera que o segundo estilo de Freud é todo acerca da mortalidade. Nos autorretratos, ele escreve, Freud "se apodera quase alegremente dos sinais da idade e do tempo"; e sua "atitude em relação a outros modelos é, nesse sentido, a mesma atitude que ele tem para consigo mesmo". Talvez; mas eu me pergunto se não se trata mais de uma questão de estilo e tipo de pincelada do que de uma mensagem não-muito-sutil sobre a mortalidade. Esse foi o método que Freud desenvolveu em sua busca de expressar a

natureza e a essência de quem posava para ele, tanto faz se estivesse pintando uma pessoa jovem nua ou a octogenária rainha da Inglaterra totalmente vestida. Quanto aos muitos autorretratos de Freud, o que impressiona não é tanto sua decadência alegremente retratada, mas sua autocelebração, sua postura implícita do artista-como-herói. O pior é *O pintor surpreendido por uma admiradora nua*, outra das pinturas de "ideias" de Freud. Ela mostra uma modelo nua sentada no chão do ateliê agarrada ao tornozelo e à coxa de Freud, como que para evitar que ele chegue a seu cavalete. Sua intenção pode ser jocosa, mas o resultado é, de algum modo, ao mesmo tempo malicioso e vaidoso. E talvez ela também não funcione porque se trata de uma rara tentativa de mostrar a interação em vez da contiguidade.



Quarto de hotel por Freud.
O detalhe mostra Caroline Blackwood
Blackwood está certa em dizer que o estilo de retrato de seu ex-marido não é lisonjeiro – nem tinha essa intenção. Mesmo assim, é um choque,

depois de uma longa olhada para quadros de Freud, recorrer às fotografias de muitas das pessoas que posaram para ele feitas por Bruce Bernard e David Dawson em *Freud at Work* (2006). Como o corpo humano é, na verdade, macio e erótico, você pensa, e que cor agradável também. Não é que a supervisora de seguros tenha uma boa aparência, e não é que nossa rainha esteja maravilhosa para sua idade – é notável que ela tenha tão poucas rugas. Mas, por outro lado, a fotografia sempre foi uma arte lisonjeira – do mesmo modo como a pintura de retratos costumava ser. Nos velhos tempos (e ainda em alguns lugares), havia um acordo não escrito entre o pintor e quem posava como modelo, porque o modelo era quem pagava. Hoje em dia, quem posa só paga se comprar o quadro; e, de qualquer modo, Freud ignoraria qualquer acordo não escrito desse tipo, mesmo se ele acreditasse que existia.



O pintor surpreendido por uma admiradora nua (detalhe) por Freud Artistas podem estar errados a respeito de sua própria arte: Gayford nos conta, por exemplo, que o objetivo de Freud "é fazer seus quadros tão desiguais quanto possível, como se eles tivessem sido feitos por outros artistas". Isso deve ser algum tipo de ilusão necessária, talvez projetada para assegurar que sua atenção e ambição não esmorecessem. Mas, na maior parte das vezes, os artistas sabem mais a respeito do que estão fazendo do que nós. O objetivo de Freud nunca foi o de servir ou copiar a natureza, e sim de "intensificá-la" até que ela tivesse tal força que substituísse o original. Desse modo, uma "boa semelhança" é irrelevante para um "bom

quadro". Sua ideia acerca de fazer retratos, ele uma vez contou a Lawrence Gowing, "vinha da insatisfação com retratos que se pareciam com pessoas. Eu desejaria que meus retratos fossem *de* pessoas, não *como* elas... No que me diz respeito, a pintura é a pessoa". Uma pessoa que posou para ele (e preferiu ficar no anonimato) me contou que Freud a abordou com as palavras "eu estaria interessado em pintar *a partir* de você". Ele disse a Gayford, a respeito de seu retrato: "Você está aqui para ajudá-lo" – como se quem posava fosse uma espécie de idiota útil, presente enquanto o artista alcança seu objetivo mais abrangente.

Isso pode ser um preciosismo, ou desnecessariamente complicado. Presumivelmente, o que o pintor quer é que o observador, quando confrontado com o retrato de alguém que lhe seja familiar, diga: "Sim, é ele / ela, *só que mais ainda.*" A "intensificação" terá sido atingida então. Mas a "semelhança" não foi, e não pode ser, abandonada – afinal, para que serve o escrutínio de Freud, um escrutínio famoso por sua intensidade, se não for para ver com mais clareza do que os outros veem? Será que alguma vez reagiríamos a um quadro dizendo: "Oh, isso é incrível – não se parece nem um pouco com ele / ela, na verdade, se parece com outra pessoa, mas curiosamente é como uma versão mais intensa deles."? Acho que não. A questão também se mistura com outra: em que medida o retrato mostra o caráter de quem posou, em que medida ele atua como uma semelhança moral. Gayford indica corretamente que reagimos a um Van Eyck, ou a um Ticiano, ou a uma estátua egípcia antiga "ignorando a personalidade de quem posou". (Também ignorando se ali se encontra ou não uma boa "semelhança".) Mas a nossa leitura daquele Van Eyck ou Ticiano não será livre de personalidade: não o vemos meramente como um arranjo feito de tinta. Parte do encontro será a respeito de elaborar o que aquela imitação ou substituição pintada nos diz sobre o original há muito tempo morto. Quando observamos um grande retrato –

digamos, *Louis-François Bertin*, de Ingres – consideramos sua semelhança como garantida e (deixando de lado nossas meditações puramente estéticas) reagimos como se o senhor Bertin estivesse vivo e respirando diante de nós. Nesse sentido, a pintura é a pessoa.

O livro de Martin Gayford é sobre um artista que por acaso também era um homem; o livro de Geordie Greig é sobre um homem que por acaso também era um artista. O verbete da Wikipedia de Greig nos lembra que "membros da família do seu pai foram cortesãos da realeza por três gerações". Tendo editado o *Tatler* e o *Evening Standard*, ele está agora, como editor de *The Mail on Sunday*, na corte de Rothermere. Porém, mais importantes para ele, suponho, foram seus anos na corte bem mais restrita de Freud. Ele gastou muitos e pacientes anos pleiteando a condição de sócio – colecionando as amizades de outros artistas em seu caminho para o prêmio principal –, antes de fazer a jogada astuta que lhe concedeu a entrada para o clube. Ele prestou serviços na corte de Freud pelos últimos dez anos da vida do pintor e, como ele mesmo nos conta, conquistou a "intimidade e confiança" de Freud. Fez isso a tal ponto, que a foto na orelha de *Café com Lucian Freud* mostra o pintor a meio caminho de sorrir – uma conquista rara, já que Freud desde muito tempo tinha aperfeiçoado sua carranca granítica toda vez em que uma lente era apontada em sua direção. O livro de Greig é mais substancial do que parece de início – não apenas café da manhã, mas um almoço leve também. Quando o jantar – uma biografia completa – surgir, seu autor terá motivos para ser grato a Greig, que teve acesso às primeiras (e agora nonagenárias) namoradas de Freud, a pessoas que posaram, amantes, filhos e outros que se sentiram liberados para testemunhar a partir da morte de Freud. Se o próprio Freud teria sentido que sua "intimidade e confiança" tinham sido traídas é outra questão. O livro de Greig certamente fará mal à reputação de Freud. Mas também irá, penso eu, fazer mal à maneira como olhamos para algumas de suas pinturas e talvez afete as próprias pinturas – pelo menos até que surja uma geração de espectadores diferente.

Em certo momento, Greig sugere (de modo bastante plausível, em minha opinião) que os nus de Freud podem ser relacionados aos de Stanley Spencer; mas Freud o rebaixa com violência, atacando a "sentimentalidade de Spencer e sua inabilidade para observar". Se eu estivesse na posição de Greig, teria oferecido Egon Schiele como um ancestral vienense, em função das poses ginecológicas, da pincelada solta e da coloração (vejam, por exemplo, *Autorretrato com ombro levantado à mostra*). Mas eu teria sido rebaixado violentamente também: Freud via Klimt e Schiele como literatura barata, cheia de sentimento falso. Duvido de que muitos acusassem Freud de falsos sentimentos ou questionassem a sinceridade da constante reafirmação do papel do artista como porta-voz da verdade. Mas há mais coisas aí do que isso. Como Amis disse: "Os poetas deveriam encher o coração humano como um pneu de bicicleta *Ou amassá-lo até ficar vazio?" ["Should poets bicycle-pump the human heart* Or squash it flat?"] Nenhuma das duas coisas, suponho. A acusação contra Freud seria a de que ele é um esvaziador de corações, principalmente em seus nus femininos, a parte mais controversa de sua produção. Eles são orgulhosa e verdadeiramente vúlvicos, literalmente na sua cara. Suas mulheres deitam-se para ser inspecionadas: Celia Paul, em suas próprias palavras "uma mulher muito, muito inibida", considerou posar para Freud "algo quase clínico, como se eu estivesse em uma mesa de cirurgia". Os homens de Freud, em geral, conservam suas roupas e dão a direção com seus rostos; as mulheres de Freud, em geral, tiram suas roupas (são levadas a fazê-lo) e dão a direção com suas partes íntimas. Seus animais, que têm a permissão de deixar sua genitália escondida, são os que se saem melhor – mas, de fato, Freud disse que tinha "uma conexão com cavalos, todos os animais, quase acima dos humanos".

Há duas questões aqui. A primeira é técnica, ou fisiológica. Há muitas diferenças entre genitálias de pessoas, mas essas diferenças não são expressivas; elas não levam a lugar algum. É por isso que retratistas normalmente dão mais atenção ao rosto – "a grande tela do

coração", na frase de Lorrie Moore –, que é expressivo e leva a algum lugar: a uma sensação da presença da pessoa e de sua essência, mesmo que seja uma essência cambiante. A segunda questão é interpretativa, e aqui a autobiografia, se não for deixada de fora, pode impregnar e borrar. Existe o olhar masculino na arte; e então, para além disso, existe o olhar freudiano. Seus quadros de mulheres nuas não são nem um pouco pornográficos; não chegam nem mesmo a ser eróticos. Só um menino de escola muito perturbado conseguiria se masturbar diante de um livro com os nus de Freud. Eles fazem o quadro de Courbet *A origem do mundo* parecer suave. A questão é a maneira como eles são autobiográficos – já que toda a obra de Freud o é –, e aqui entra a biografia.

Sabemos por muitos anos, anedoticamente, sobre Freud e as mulheres. Que houve muitas delas; que ele se casou duas vezes; que seus filhos eram literalmente incontáveis: ele reconheceu quatorze, mas pode ter tido duas vezes esse número (ele considerava qualquer forma de controle de natalidade como "terrivelmente ordinária"). Em geral, suas mulheres eram pessoas elegantes e eram adolescentes quando ele as conheceu. Ele sempre foi uma estrela – atrativo, misterioso, famoso, intenso, vital. Uma namorada contou a Greig: "Ele era como a própria vida." Outra disse: "Quando ele não estava, era como se a luz tivesse diminuído. Do mesmo modo, ele fazia todo mundo que estava com ele sentir-se mais iluminado e de algum modo mais vivo e mais interessante." Até aí, talvez, tudo bem: o artista perigosamente magnético, para cujo campo de força as mulheres são atraídas, é um tema que existe há séculos. E há até mesmo momentos em que a insistência de Freud em viver a vida inteiramente nos seus termos, com os outros se adaptando, tem o seu lado cômico. Aqui está uma história que claramente significa algo para ele, uma vez que ele a conta tanto para Gayford quanto para Greig com pouca variação: Por exemplo, eu gosto de espinafre servido sem óleo ou manteiga. Mesmo assim, eu posso imaginar que, se uma mulher por quem eu estivesse apaixonado cozinhasse espinafre com óleo, eu iria gostar. Também

apreciaria o leve heroísmo de gostar disso, embora normalmente não apreciasse esse prato servido dessa maneira.

Se essa era a ideia que Freud tinha do compromisso heroico que um homem assume quando está apaixonado por uma mulher, não é surpreendente que as anfitriãs da sociedade londrina não o considerassem um bom genro em potencial.

Mas Freud, que nunca impunha limite algum para as coisas, era mais do que um charmoso conquistador. Ele era priápico, bastava conseguir uma mulher que partia atrás de outra, enquanto esperava que a primeira continuasse disponível. Caroline Blackwood, sua segunda esposa, o achava "sombrio demais, controlador e incorrigivelmente infiel" – não que ele reconhecesse "fidelidade" como um conceito, para início de conversa. Se isso as machucava, problema delas; as mulheres podiam aceitar a situação. Ele também era sexualmente sádico: duas de suas ex-namoradas, separadamente, descrevem-no torcendo seus seios e batendo neles. Mas a testemunha mais destrutiva de Greig para a acusação é Victor Chandler, um agenciador de apostas educado em escola pública, juntando em uma só pessoa a divisão de altos e baixos amados por Freud. Ele "adorava" Freud, mas também conta as duas piores histórias sobre ele. Na primeira, ele e Freud – que já está bêbado – foram jantar no River Café. Em frente a eles, quando chegaram, havia dois casais de judeus do norte de Londres. "Lucian podia ser muito antissemita", Chandler recorda, "o que era estranho." Ele protestou contra o cheiro das mulheres e gritou para elas: "Odeio perfume. Mulheres deviam ter o cheiro de uma coisa: boceta. Na verdade, deviam inventar um perfume chamado boceta."

Em outra ocasião, Freud e Chandler conversavam sobre mulheres: A conversa que tivemos sobre isso era que ele precisava que o sexo ficasse vivo. Era sua postura com a vida, com necessitar do alívio. Acho que ele precisava dominar as mulheres de certas maneiras. Ele falava sobre tudo. Certa noite, tivemos uma longa conversa sobre sexo

anal. Ele disse que, a não ser que você tenha feito sexo anal com uma garota, ela não se submeteu realmente a você.

Então, o que é isso? Só um pouco de papo furado, como se viesse das páginas do *The Mail on Sunday*, vazado para danificar a reputação de um grande artista? Mais do que isso, penso eu. Por mais desconfiados que possamos ser em relação ao fato de que a biografia afeta a nossa interpretação de quadros, uma vez que conhecemos essas duas histórias não podemos voltar a desconhecê-las, e elas parecem modificar – ou, para alguns, confirmar – o modo como os nus femininos devem ser lidos. Alguns homens e muitas mulheres ficam, e sempre ficaram, desconfortáveis, até mesmo nauseados, diante deles. Eles parecem frios e implacáveis, pinturas mais da carne do que das mulheres. E, quando o olho se move dos membros abertos para o rosto, qual expressão as mulheres de Freud têm? Mesmo nos primeiros retratos, antes do pincel de pelo de porco, as mulheres parecem ansiosas; depois, elas pareciam, na melhor das hipóteses, inertes, passivas e dessangradas, e, na pior das hipóteses, aflitas e em pânico. É difícil não se perguntar: este é o rosto de uma mulher que primeiro foi sodomizada até a submissão e então pintada até a submissão? Quando lhe perguntaram por que desprezava tanto Rafael, Freud disse que, embora ele tivesse feito algumas coisas maravilhosas, "acho que é a personalidade dele que eu detesto".

Algumas vezes, dizem, a respeito de conquistadores compulsivos, que eles não conseguem se envolver romanticamente com mulheres porque não conseguem se envolver intimamente com elas. (Encontrei pela primeira vez essa tirada em uma biografia do conquistador Ian Fleming, que conhecia e cordialmente detestava Freud – que o detestava também.) François Mauriac, em seu grande romance de inveja literária, *Ce qui était perdu*, formula isso de maneira mais sutil e reveladora: "Quanto mais mulheres um homem conhece, mais rudimentar se torna a ideia que ele tem das mulheres em geral." Isso foi escrito em 1930, mas não é irrelevante hoje em dia. Embora Freud pintasse muito lentamente, ele pintava dia e noite e terminou com um

grande *corpus*. Inevitavelmente ele se repetia e especialmente na forma como posicionava mulheres. Embora normalmente não desse nenhuma atenção às correspondências de seus admiradores, certa vez recebeu uma carta de uma procuradora (negra), perguntando por que ele nunca tinha pintado pessoas negras. E então ele respondeu à carta, aceitou o desafio e a pintou. Nenhum prêmio por adivinhar a pose: nua, pernas abertas para inspeção, cabeça contorcida à distância. É um quadro fraco. Ele o chamou de *Procuradora nua*.

A biografia infecta outros quadros também, ou melhor, ajusta nossas leituras prévias deles. Eu sempre tinha imaginado, por exemplo, que as pinturas da mãe de Freud envelhecida com seu vestido estampado eram obras gentis, ternas, similares em espírito àquelas que Hockney pintou de seus pais envelhecidos. A biografia corrige essa interpretação. Desde muito cedo, Freud considerava repulsivo o interesse que sua mãe tinha por ele (ela faria coisas terríveis como trazer comida para ele quando ele era pobre) e, ao longo da vida, ele a manteve à distância. Quando o pai dele morreu, ela tomou uma overdose; sofreu uma lavagem de estômago, mas o dano já tinha sido causado, e ela se tornou uma concha do que era. Só então – quando, você pode dizer, a vida a sodomizou até a submissão – ele começou a pintá-la. E, como ele afirma, ela se tornou uma "boa modelo" porque tinha parado de ficar interessada nele. A prima de Freud, Carola Zentner, achava "terrivelmente mórbido" que ele estivesse "pintando alguém que não era mais a pessoa que tinha sido... porque basicamente ela ainda estava viva do ponto de vista físico, mas não estava realmente viva do ponto de vista mental". Isso importa? Artistas são implacáveis, eles pegam seus temas onde os encontram, e assim por diante. Acho que, neste contexto, importa sim, porque esses quadros se apresentam como retratos amáveis da Querida Velha Mamãe, e por isso exemplificam o que Freud abominava: falsos sentimentos.

Dois lutadores japoneses sobre uma pia por Freud Talvez, com o tempo, tudo isso pare de importar. A arte tende, mais cedo ou mais tarde, a se libertar da biografia. O que uma geração acha duro, ordinário, não artístico, frio, a outra considera uma visão fiel, até mesmo bela, da vida e de como ela deveria ser representada – ou melhor, intensificada. Duas ou três gerações atrás, os nus de Stanley Spencer chocaram muitos. Esse homem pequeno posicionando-se, nu, ao lado de mulheres volumosas – de fato, esposas – cujos seios obedeciam à lei da gravidade. Agora tais quadros parecem, sim, obras gentis, ternas e uma representação fiel do amor e do jogo do desejo. Será que Freud um dia será visto como o grande retratista do século XX? Será que seus nus parecerão, para as gerações futuras, o que os nus de Spencer nos parecem? Ou será que o desapontamento de Kenneth Clark a respeito da mudança de estilo prematura de Freud será confirmado? De minha parte, penso que seu pequeno retrato de Francis Bacon é maior do que seus monumentais estudos de Leigh Bowery. Também gostaria que ele tivesse pintado mais pias e mais vasos de plantas e mais folhas e mais árvores. Mais

terrenos baldios, mais ruas. Artistas são o que são, o que eles podem e precisam ser. Mesmo assim, gostaria que ele tivesse saído um pouco mais de casa.

---

6. *Homem com cachecol azul*, por Martin Gayford (2010); *Café da manhã com Lucian*, por Geordie Greig (2013).

Hodgkin: palavras para H.H.

Henry James disse: "Os pintores têm uma enorme desconfiança em relação àqueles que escrevem sobre quadros." Flaubert disse: "Explicar uma forma artística por meio de outra é uma monstruosidade. Você não irá encontrar em todos os museus do mundo um único bom quadro que precise de um comentário. Quanto mais texto há no guia da galeria, pior o quadro." Degas acreditava que "palavras não eram necessárias: você diz Ahn? Ohhh! Ahhh! e foi tudo dito". Matisse falou: "Os artistas deviam ter suas línguas decepadas."

Henry James, entretanto, escreveu muitas palavras públicas sobre pintura. Flaubert escreveu muitas palavras privadas, em cartas e diários. Ele conhecia as coleções de arte francesas tão bem quanto Stendhal, e as europeias melhor do que os Goncourts ou que Baudelaire. Uma coisa surpreendente a respeito de suas anotações sobre arte é que elas são quase inteiramente desprovidas do que nós consideramos julgamentos. Ou melhor, ele anota e descreve os quadros de que gosta, e a anotação é o julgamento.

Howard Hodgkin é um pintor de escritores. Mais do que qualquer outro artista britânico contemporâneo, ele atraiu a atenção daqueles acostumados a contar histórias, a descrever, imaginar, explicar. Seus quadros frequentemente têm títulos que parecem sugerir uma narrativa. E, no entanto, aqui está o paradoxo: raramente existe uma narrativa visível ou que se possa extrair de seus quadros. Às vezes ele está nos provocando. E os escritores gostam de ser provocados. Assim como gostam de invejar outras formas de arte.

A inveja que os escritores sentem de outras formas de arte geralmente tem a ver com o fato de elas serem mais diretas. A música é a forma mais invejada, sendo ao mesmo tempo a mais abstrata e a mais direta: de alma para alma, sem a intervenção penosa das palavras. Os dramaturgos devem invejar os compositores de ópera por causa da maneira como a ópera vai direto ao ponto: você pode ter o equivalente

a um clímax de quinto ato no primeiro ato, e depois outro, e mais outro, em cada ato – em cada cena, se quiser. Os pintores são invejados porque a arte deles combina os meios de expressão com a expressão em si no mesmo ato e no mesmo lugar; contida, e ainda mais poderosa por sua contenção. Os escritores raramente refletem sobre a possibilidade de haver uma inveja ao contrário também: que um pintor cujo quadro recebe uma olhadela de cinco segundos por parte de algum frequentador de galeria olhando vitrines pode muito bem invejar o tempo que um leitor está disposto a dedicar a um escritor. Redon considerava a literatura "a arte suprema".

Os quadros de H.H. não são narrativos. De forma geral, eles são lembranças. Mas não é um caso de emoção lembrada com tranquilidade. É mais um caso de emoção lembrada com intensidade. Nesse sentido, seus quadros são operísticos.

Flaubert adorava imitar pessoas. Uma de suas imitações favoritas era a de um pintor bem secundário de Rouen, chamado Melotte, cujo maneirismo característico era desenhar um arabesco com as mãos – como um S duplo – sempre que usava a palavra icônica "artistique".

Edimburgo, setembro de 2002: palavras não ouvidas. A exposição de paredes azuis comemorativa dos setenta anos de H.H. na Galeria Escocesa de Arte Moderna. No andar de baixo, há um filme de vinte minutos do artista falando sobre seu próprio trabalho, enquanto que, no andar de cima, a exposição está disposta em duas seções. Entre essas duas seções há um poço de escada aberto que canaliza a voz do artista para cima. A voz te acompanha quando você cruza o poço de escada e vaza para as galerias. Mas, por causa da amplificação e do eco, você não consegue entender o que está sendo dito. A voz de H.H. não é apenas descolada do corpo, mas é também descolada das palavras; só o que resta é seu tom. Após algum tempo, isso começa a parecer adequado.

Os romances de Flaubert, especialmente *Madame Bovary*, foram muitas vezes comparados à obra de pintores realistas como Courbet. Na verdade, o romancista tinha uma implicância particular com

Courbet: por ser doutrinário, por pintar vinculado com uma teoria e por sua insistência em explicar seu trabalho, suplementando suas imagens com palavras. E também porque: "Ele não tinha o medo sagrado da forma." A arte é feita da tensão entre amor e medo.

Royal Academy, setembro de 2002. A RA oferece seu espaço por algumas semanas para um conjunto de galerias comerciais. A maioria escolhe expor seus talentos mais jovens, e uma cacofonia visual é o resultado inevitável. Mas pelo menos algumas das ortodoxias sufocantes das décadas recentes parecem estar cedendo. Alguns artistas jovens até tentaram pintar – com um pincel, ou algo parecido, numa superfície plana, ou algo parecido, com tinta, ou algo parecido; embora muitos deles, talvez inseguros, decorassem suas áreas pintadas com palavras explanatórias. Lá eu encontrei o crítico Andrew Graham-Dixon e nós discutimos esta renovação hesitante. Mas você não pensaria, eu disse, que alguns destes jovens poderiam ter notado que esta forma de arte já foi praticada antes – na realidade, ao longo de um bom número de séculos? Graham-Dixon ri da minha ingenuidade: "Ah, o passado não tem nada a ensinar a eles."

No coração da Academia, há um espaço octogonal, cujas paredes são pintadas do mesmo azul escuro brilhante da exposição de Edimburgo. Nelas, estão pendurados oito pequenos quadros de H.H., um centro imóvel, sério, fulgurante no meio da algazarra ao redor. Uma amiga escritora descreveu sua reação: "Eles saltaram da parede sobre mim e disseram: 'Assim é que a arte deve ser'."

Na Academia, eu digo para H.H.: "Você usou exatamente o mesmo azul de Edimburgo." Ele responde: "Não é exatamente o mesmo azul."

Ao longo destes anos, desde que o conheci, ele disse várias vezes o quanto se sente isolado, sendo um pintor nestes tempos e nestas ilhas. Outros, como Lucian Freud, também falaram a respeito de nadar contra a corrente – embora Freud claramente sentisse mais essa sensação. O único pintor britânico importante que não parece ter expressado nenhum ressentimento contra a marginalização da pintura

é o eternamente ensolarado (e popular) David Hockney. Mas como este desvio parece agora temporário. E, quando o futuro olhar para a segunda metade do século XX na Inglaterra, ele irá seguramente vê-lo como um período dominado por pintores: Bacon, Freud, Hockney, Hodgkin, Riley (e Caulfield, Auerbach, Hitchens, Aitchison, Uglow...).

Viajando com H.H. Nós quatro – H.H., seu companheiro Antony, minha esposa Pat e eu – fomos juntos ao Marrocos, à Índia, e, por diversos anos seguidos, a pequenas cidades italianas com bons museus de arte. Eu era o organizador; Antony, o tradutor; H.H., o artista residente; Pat, a musa: papéis levados apenas meio a sério. Eu também era o encarregado do diário: Taranto, abril de 1989. H.H. avista uma toalha de mão preta na vitrine de um armarinho antiquado. Nós quatro entramos. O vendedor nos traz uma toalha de mão preta. "Não", diz Howard, "ela não é tão preta quanto a que está na vitrine." O vendedor pega outra, que é igualmente rejeitada, e depois outra, e outra. Isto é Itália, a negociação é lenta, então tudo é amigável; o vendedor não demonstra o menor sinal de impaciência. O mesmo não se aplica a mim. H.H. já rejeitou sete ou oito, pelo amor de Deus, e agora está pedindo ao sujeito para tirar a toalha original da vitrine. O vendedor se contorce todo para fazer isso. Quando ele coloca o artigo sobre o balcão, eu vejo na mesma hora o que não teria visto na presença de ninguém mais: a toalha é realmente pouquíssimo mais preta do que todas as outras. A venda é concluída.

Cores de parede nas quais H.H. expôs seus quadros: branca, azul ovo de pato, cinza pombo, verde, dourada, azul-marinho.

Azul. Bolonha, novembro de 2002. Nós estamos cruzando uma *piazza* coberta em busca de jantar. Passamos por uma lojinha de decoração, seus pincéis e rolos, bandejas e latas de tinta, uma pequena imitação do estúdio de um artista. H.H. diz: "Eu descobri uma cor nova. Azul cobalto." Enquanto ele descreve sua pureza e intensidade, seus olhos são os de um sensualista.

H.H. às vezes é descrito como um colorista. É o que dizem de Bonnard quando querem tratá-lo com superioridade. (Lembrem-se de Delacroix reclamando que este termo era "mais um obstáculo do que uma recomendação" e de Le Corbusier censurando Braque por ser "fascinado pela forma e pela cor".) É difícil para aqueles fora do mundo da arte compreenderem por que esta é uma expressão de semimenosprezo. Talvez fosse assim, se a cor fosse apenas acabamento, brilho, aparência – decoração – em vez de ser, como é, o próprio âmago da pintura. Eu fico menos intrigado quando encontro uma comparação literária. Ser chamado de "colorista" é um pouco como ser chamado de "estilista". Para alguns críticos, "escrever bem" é o sinal de um mau escritor. O professor de prática de crítica literária de Harvard rejeitou sumariamente um romance do grande John Updike com estas palavras: "É claro que Updike escreve bem; somos severos com um romance tão ruim quanto este por causa dessa capacidade. Mas Updike... não escreve bem o bastante para ser perdoado." No poema de Auden, é o Tempo que "perdoa" Paul Claudel, "que o perdoa por escrever bem". Aqui, o professor suplantou o próprio Tempo como se ele próprio fosse aquele que dispensa ou nega perdões.

Geralmente se afirma que as origens de H.H. como pintor estão relacionadas ao intimismo, especialmente a Vuillard. Isto é verdade, e é admitido em sua homenagem *After Vuillard*. Mas a escola intimista é morna, enquanto que Hodgkin é quente, geralmente abrasador: até mesmo um quadro chamado *Neve Alpina* queima. Então consideremos os outros pintores aos quais ele também homenageou com pinturas: Corot, Degas, Ellsworth Kelly, Matisse, Morandi, Samuel Palmer, Albert Pinkham Ryder, Seurat. Há também um Braque oval, *Cartas e dados* (1914), cheio de pontilhados hodgkinianos, que parece um precursor.

Flaubert não permitiu que seus romances fossem ilustrados. Tal "precisão inepta" interferia com o efeito pretendido com o livro. O

objetivo da arte, ele disse, era primeiro fazer você ver – *faire voir* – e depois fazer você sonhar – *faire rêver*.

Neve alpina por Hodgkin Não é só o que você pinta, é também o que você não pinta (a madeira grumosa que aparece por baixo), o que você pinta por cima, o que fica coberto, o que existe temporariamente para ajudar você a chegar a outro lugar. Flaubert, respondendo a uma série de perguntas de Taine acerca da imaginação artística, explicou que sua imagem interna de uma cena geralmente continha detalhes que ele guardava para si mesmo. Por exemplo, o fato de que Homais, o *pharmacien* em *Madame Bovary*, era "ligeiramente marcado de varíola". Mas ele não tinha contado isso ao leitor. Em algum momento no futuro, a obra de H.H. será cientificamente examinada em busca de marcas preliminares, primeiros esboços, primeiras camadas de tinta, primeiras ideias. Isto será interessante, mas não ajudará muito.

Flaubert como colorista. Ele contou aos Goncourts que, quando escrevia um romance, o enredo era menos importante do que o desejo de exprimir uma cor, um tom. Assim, para ele, *Salammbô* era uma espécie de roxo; enquanto que, com *Madame Bovary*, "tudo o que eu queria era mostrar uma cor cinzenta, a cor bolorenta de uma existência de tatuzinhos". Então um pintor pode fazer o contrário disto e mostrar estados emocionais e complexidades normalmente expressos no espaço de um romance por meio de cor, tonalidade, densidade, foco, enquadramento, giro, intensidade, entusiasmo.

Flaubert e H.H. têm isto em comum: um desagrado por ser fotografados, uma casa não muito longe de Rouen e um grande interesse por palmeiras. No Egito, Flaubert tomou notas sobre um pôr do sol exuberante: faixas de vermelhão no céu, lagos verde-claros se misturando ao azul do céu, montanhas baixas ficando cor-de-rosa. Em primeiro plano, existem palmeiras "borrifando como fontes". Ele continua: "Imaginem uma floresta em que as palmeiras são tão brancas quanto plumas de avestruz." Ele também observa a natureza sendo transformada pela luz do entardecer num cenário de teatro. Neste momento, ela se torna "uma outra natureza", e uma palmeira deixa de se parecer com uma palmeira de verdade e passa a se parecer com... "uma palmeira pintada". A arte como segunda natureza.

Flaubert amava as cores "estupendas" e "impossíveis" dos pintores de tumbas; e também o modo como as paredes das tumbas eram "pintadas de cima a baixo" – uma expressão que ele usa mais tarde para descrever como gostaria que fosse a sua prosa. As representações pictóricas do Egito que ele tinha visto na França não o haviam preparado nem para a luz nem para a cor do lugar de verdade. Os pintores ficavam claramente paralisados por timidez e tradição, temendo mostrar as cores verdadeiras da superfície do Mar Vermelho com medo de serem acusados de exagero. "Os pintores são imbecis", ele concluiu.

Eu sempre me recusei a entrevistar ou a traçar o perfil de H.H. Em parte porque eu o conheço bem demais, em parte porque eu não

sei como colocar em palavras a pintura dele. Uma vez, a *Vogue* alemã nos convidou para gravar uma conversa a respeito de arte, literatura e outros tópicos culturais. Ela aconteceu no meu quintal. Um moderador conduziu nossa conversa, e um fotógrafo registrou o evento. O moderador parecia ter ideias demais sobre o que poderíamos dizer um ao outro. As fotografias sobreviveram; a conversa foi descartada pela revista.

H.H. sempre foi um entrevistado difícil, até porque ele não gosta de falar sobre seus próprios quadros: deixe que eles se "expliquem" sozinhos. Nos últimos anos, sua recusa em entrar no jogo se tornou extrema. Entrevistadores receberam respostas monossilábicas e longas pausas; houve um famoso desastre no palco com Simon Schama num festival literário. Eu me lembro de um programa de rádio em que o diligente entrevistador foi ficando cada vez mais frustrado com a conduta aparentemente obstrutiva de H.H. e foi obrigado a oferecer suas próprias hipóteses a respeito da obra, suas origens e processos. Uma tentativa em especial de colocar ideias em sua boca foi abortada por H.H. com as palavras afáveis: "Mas isso pressupõe que eu saiba o que estou fazendo."

Confiem na arte, não no artista; confiem na história, não no narrador. A arte lembra, o artista esquece. Flaubert, quando escreveu para Taine sobre *Madame Bovary*, esqueceu que tinha realmente informado ao leitor que Homais era "ligeiramente marcado pela varíola".

Flaubert odiava o pitoresco, especialmente o popularizado pelos relatos de viagens do início do século XIX; em especial, ele odiava as *Voyages pittoresques* ilustradas, imensamente populares, publicadas por Nodier e Taylor. H.H. odeia guias de viagem de qualquer cor – verde, azul, vermelho – e mais ainda a ideia de se conceder estrelas às atrações. "O que diz o seu guia de viagem?" é uma pergunta para a qual só existe uma resposta fracassada. "E por que nós fomos trazidos aqui?", ele perguntará educadamente ao visitar uma igreja que acha desprovida de qualquer interesse. Eu irei indicar a coleção

supostamente impressionante de estátuas sobre a tumba do cardeal na segunda capela da nave à frente. Ele a descartará com um olhar, apontando, em vez disso, para um estranho e gasto losango de mármore medieval não mencionado em nenhum guia. Ele tem sempre razão. Mesmo assim, eu gosto de afirmar que aquela explosão de verde do lado inferior direito do seu quadro *Quando foi que nós fomos para Marrocos?* me mostra escondido atrás de um *Guia Michelin verde*; isto apesar de não haver nenhum *Guia verde* de Marrocos quando estivemos lá.

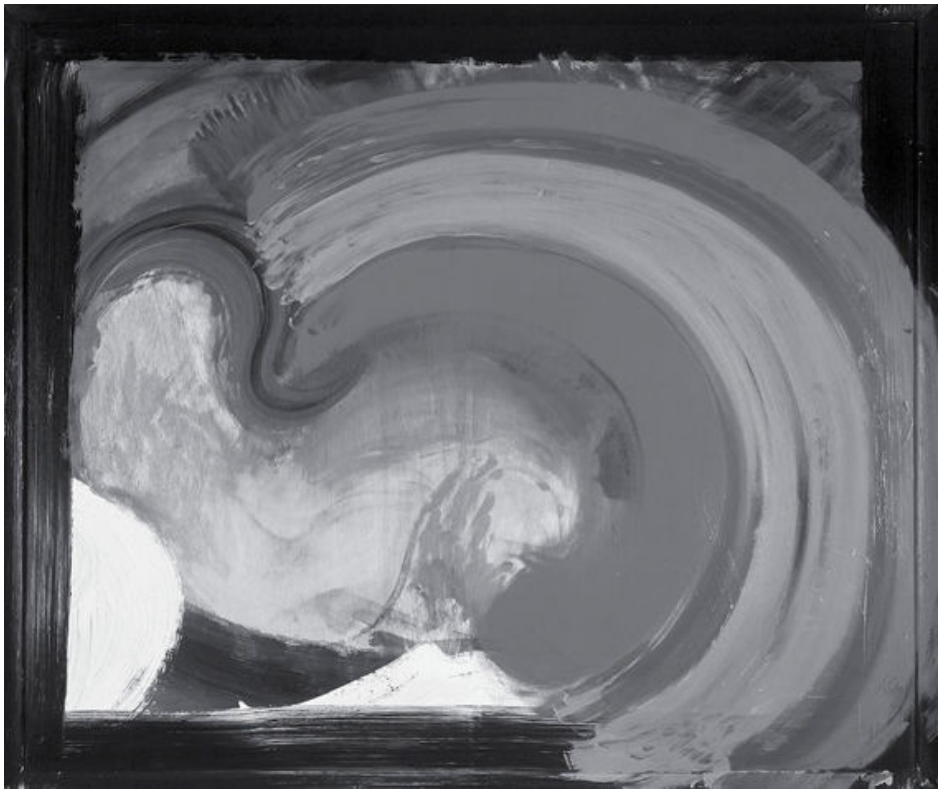
Flaubert era obcecado com arte ruim, palavras ruins, clichês linguísticos. Uma recordação de uma grande galeria de arte italiana provinciana – em Parma, talvez – que algum arquiteto e designer moderno tinha tentado avivar com passarelas e rampas de madeira brilhante. Eu e Pat estamos percorrendo disciplinadamente algumas salas de pintura indiferente e paroquial quando H.H., que despachou o museu em dez minutos, volta ofegante para junto de nós. Sua atitude é de reprovação feroz. Parem de desperdiçar seu tempo com essa porcaria, economizem sua energia visual para os dois ou três quadros razoavelmente decentes que estão quinze salas adiante. Ele nos leva na direção da qualidade.

Délhi, fevereiro de 1992, a inauguração do mural de H.H. na fachada do prédio do British Council. Um funcionário do Conselho, buscando embaraçosamente as palavras certas, finalmente aponta para os operários que estão terminando o trabalho e pergunta diplomaticamente: "Espero que eles estejam fazendo o que o senhor quer?" Mais tarde, na festa de inauguração, uma mulher indiana diz para H.H.: "Eu revi minha opinião da arte britânica com base no seu mural." Ele rompe em lágrimas.

Quando estamos viajando, eu e H.H. costumamos fazer uma brincadeira. De vez em quando, sentados num bar, apreciando uma *piazza*, relaxando num restaurante, ele dirá, com uma mistura de autoironia e satisfação verdadeira: "Sinto um quadro chegando." Eu sempre respondo: "Sinto um romance chegando." Ele fala mais sério

do que eu ao dizer isso (bem, eu nunca falo sério), e eu muitas vezes me pergunto o que se passa na cabeça dele nesses momentos, ali sentado, com o queixo erguido, os olhos semicerrados, preparando suas futuras lembranças. Maxime Du Camp, viajando com Flaubert no Egito, tomava notas furiosamente o tempo todo e, mais tarde, fingia estar irritada pelo fato de o romancista "não ver nada, e não se lembrar de nada". H.H. olha tudo intensamente o tempo todo, mas, quando diz que sente um quadro chegando, ele parece estar olhando de uma forma diferente; o momento é digestivo, ruminante. E eu sei que ele irá se lembrar de tudo – quer dizer, de tudo de que irá precisar.

After Degas por Hodgkin



Amantes por Hodgkin Já faz três décadas que eu tenho contemplado a obra de H.H., e é um dos prazeres recorrentes da minha vida quando seus quadros, como um grupo de conhecidos internacionais, se juntam para uma exposição diferente numa cidade diferente num país diferente. Quando eu paro novamente diante de um quadro familiar após alguns anos, eu quase sempre me vejo murmurando internamente: "Sim, é claro" ou "Bom" ou "Está certo" ou, às vezes: "Agora eu estou começando a ver." Como estas palavras banais de saudação dão a entender, minha amizade incessante com seus quadros e minha incorporação cada vez maior deles e neles raramente se traduzem em comentários coerentes. É claro, eu posso falar sobre títulos e especular sobre a origem de uma pintura, sobre sua semelhança ou diferença em relação a outra pintura; eu posso descrever o que vejo à minha frente como um romancista escrevendo anotações de viagem. Estas pinturas me falam aos olhos, ao coração e à mente – mas

não à parte da mente capaz de articular. Quase sempre, eu me dirijo a elas naquele silêncio ideal braqueano. Elas resistem às palavras – pelo menos, a palavras que possam exprimir o que acontece dentro de mim quando eu olho para elas. Eu não acho que isso importe, a não ser socialmente. Só o que importa é que o que acontece, acontece e se repete e pede para ser repetido novamente ao longo dos anos.

Então, chega de palavras.

Agradecimentos

Este livro deve sua existência ao estímulo do meu amigo e editor dinamarquês Claus Clausen. Quando ele sugeriu pela primeira vez organizar uma coleção dos meus ensaios sobre arte, achei que ele estava brincando; quando ele repetiu a sugestão, achei que estava apenas sendo amável. Ele me convenceu do contrário, e doze destes ensaios apareceram como *Som jeg ser dat* (Tiderne Skifter, 2011).

Todos os ensaios aqui reunidos – fora o ensaio sobre Géricault – foram resultado de encomendas, e eu agradeço a todos os editores que confiaram no meu olho. Eu sou especialmente grato a Karen Wright, que publicou sete deles em *Modern Painters*. Eu não fui o único romancista ou poeta a me beneficiar de sua generosa interpretação de quem poderia estar apto a escrever sobre arte.

Pat Kavanagh viu a maioria destes quadros comigo e está ao meu lado no texto.

Lista de ilustrações

Cartão-postal: *Quimper (Finistère): A ponte florida.* (Editions d'art "Yvon") *Cena do canibalismo na balsa da Medusa, c.*1818-19 por Théodore Géricault. Museu do Louvre, D.A.G, Paris, França. Foto © RMN-Grand Palais (Museu do Louvre) / Thierry Le Mage Detalhe de *A balsa da Medusa*, 1818-19, por Théodore Géricault. Museu do Louvre, Paris, França. Foto: Erich Lessing / akg-images *ibid.*

ibid.

Detalhe de *Homenagem a Delacroix*, 1864, por Henri Fantin-Latour. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: DeA Picture Library / The Art Archive *Cama desfeita, c.*1827, por Eugène Delacroix. Musée Eugène Delacroix, Paris, França. Foto © RMN-Grand Palais (Museu do Louvre) / Michèle Bellot *O Mediterrâneo*, 1857, por Gustave Courbet. The Phillips Collection, Washington DC, USA. Foto: Bridgeman Images Detalhe de *O encontro*, 1854, por Gustave Courbet. Musée Fabre, Montpellier, França. Foto: Bridgeman Images Detalhe de *O ateliê do artista*, 1854-5, por Gustave Courbet. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: Bridgeman Images Detalhe de *Um ateliê em Batignolles*, 1870, por Henri Fantin-Latour. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: Coleção Dagli Orti / The Art Archive *O buquê de lilases*, 1882, por Édouard Manet. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Alemanha. Foto: Jörg P. Anders. © 2015 Photo Scala, Florença / BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlim Detalhe de *A execução de Maximiliano*, 1868, por Édouard Manet. Städtische Kunsthalle, Mannheim, Alemanha. Foto: The Art Archive (esquerda) Detalhe de *A execução de Maximiliano*, 1867-8, por Édouard Manet. National Gallery, Londres. Foto: akg-images.
(direita) Detalhe de *A execução de Maximiliano*, 1868, por Édouard Manet. Städtische Kunsthalle, Mannheim, Alemanha. Foto: The Art Archive Detalhe de *Um canto da mesa*, 1872, por Henri Fantin-Latour. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: Bridgeman Images Detalhe de *Homenagem a Delacroix*, 1864, por Fantin-Latour. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: DeA Picture Library / The Art Archive *A família Dubourg*, 1878, por Henri Fantin-Latour. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: Bridgeman Images Detalhe de *Homenagem a Cézanne*, 1900, por Maurice Denis. Museu d'Orsay, Paris, França. Foto: Erich Lessing / akg-images *Os jogadores de cartas*, 1893-5, por Paul Cézanne. Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres, Reino Unido. Foto: Bridgeman Images *Madame Cézanne em uma poltrona vermelha, c.*1877, óleo sobre tela, 72,4 x 55,9 cm, por Paul Cézanne. Museu de Belas Artes, Boston, Massachusetts, EUA / Legado de Robert Treat Paine, II. Foto: Bridgeman Images *Apoteose de Degas*, 1885, impressão em papel albuminado por Edgar Degas e Walter Barnes. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, EUA. Imagem digital cortesia do programa de conteúdo aberto do Getty Museum

*Penteando o cabelo, c.*1896, por Edgar Degas. Museu Nacional de Arte, Arquitetura e Design, Oslo, Noruega. Foto: Børre Høstland Detalhe de *Lição de dança, c.*1879, por Edgar Degas. Galeria Nacional de Arte, Washington DC, EUA. Foto: Bridgeman Images *Madame Camille Redon lendo,* por Odilon Redon. Coleção particular / Christie's Images. Foto: Bridgeman Images *A quimera (Monstro fantástico),* 1883, por Odilon Redon. Coleção do Museu Kröller-Müller, Otterlo, Holanda *O ciclope, c.*1914 , por Odilon Redon. Coleção do Museu Kröller-Müller, Otterlo, Holanda *Os anabatistas: Pierre Bonnard,* 1930-4, por Édouard Vuillard. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França. Foto: Roger-Viollet / Bridgeman Images *Nu na banheira,* 1925, por Pierre Bonnard. Tate Britain, Londres, Reino Unido. Foto: Tate, Londres 2015 © ADAGP, Paris e DACS, Londres 2015

Um canto da mesa, 1935, por Pierre Bonnard. Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, França. Foto: Bridgeman Images © ADAGP, Paris e DACS, Londres 2015

Mulher varrendo, c. 1899-1900 por Édouard Vuillard. The Phillips Collection, Washington DC, EUA. Foto: Bridgeman Images *A nuca de Misia,* 1897-9, por Édouard Vuillard. Coleção particular *O bate-papo,* 1893, por Édouard Vuillard. Galeria Nacional Escocesa de Arte Moderna, Edimburgo, Escócia *A mentira,* 1898, por Félix Vallotton. The Cone Collection, Museu de Arte de Baltimore, Baltimore, EUA. Foto: akg-images Detalhe de *Os cinco pintores,* 1902, por Félix Vallotton. Kunstmuseum, Winterthur, Suíça. Foto: akg-images *Dinheiro,* 1898, por Félix Vallotton. Foto: akg-images *O lago (Honfleur),* 1909, por Félix Vallotton. Kunstmuseum, Basel, Suíça. Foto: akg-images *Fábricas do Rio Tinto em L'Estaque,* 1910, por Georges Braque. Doado por Geneviève e Jean Masurel em 1979. LaM, Lille Métropole Musée d'Art Moderne, d'Art Contemporain et d'Art Brut Inv.: 979.4.19. Foto: Muriel Anssens © ADAGP, Paris e DACS, Londres 2015

Georges Braque, artista, e sua esposa, Paris, 27 de janeiro de 1959. Fotografia por Richard Avedon. © The Richard Avedon Foundation *As afinidades eletivas,* 1933, por René Magritte. Coleção particular. Foto: Scala, Florença © ADAGP, Paris e DACS, Londres 2015

A clarividência, 1936, por René Magritte. Coleção particular. Foto: Scala, Florença © ADAGP, Paris e DACS, Londres 2015

Monumento Colossal proposto ao Central Park North, N. Y. C. - Urso de pelúcia, 1965, giz de cera e aquarela, 60,6 x 47,9 cm, por Claes Oldenburg. Coleção do Museu Whitney de Arte Americana, Nova York. Doação do American Contemporary Art Foundation, Leonard Lauder, Presidente.
© 1965 Claes Oldenburg *Ventilador macio gigante,* 1966-7, vinil estufado com espuma de poliuretano, lona, madeira, metal, ventilador de plástico, aproximadamente: 305 x 149 x 157,1 cm; fio e plugue, comprimento: 736,6 cm, por Claes Oldenburg. Museu de Arte Moderna, Nova York, Coleção Sidney e Harriet Janis, 1967. Foto: 2014, Imagem Digital, Museu de Arte Moderna, Nova York / Scala, Florença. ©

1966-7 Claes Oldenburg *Pai morto*, 1996-7, técnica mista, 20 x 38 x 102 cm, por Ron Mueck. Coleção Stefan T. Edlis. Imagem cortesia de Saatchi Gallery, Londres © Ron Mueck, 2015

Vénus ataxique, 1895, por Paul Richer. Musée de l'Assistance Publique-Hôpitaux de Paris, França. © F. Marin / AP-HP

Cabeça de um inglês, 1840?, anônimo. Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris, França © MNHN - Daniel Ponsard *Mão de um gigante do circo Barnum, c.*1889, anônimo. Musée Fragonard, École national vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort, França *Artista em seu ateliê, c.*1628, pintura sobre painel, 24,8 x 31,7 cm, por Rembrandt
Harmensz van Rijn. Museu de Belas Artes, Boston, Massachusetts, EUA / Coleção Zoe Oliver Sherman / Doado em memória de Lillie Oliver Poor. Foto: Bridgeman Images Detalhe de *Quarto de hotel*, 1954, por Lucian Freud. Galeria de Arte Beaverbrook, Fredericton, NB, Canada © The Lucian Freud Archive. Foto: Bridgeman Images
Reprodução da pintura completa.

Detalhe de *O pintor surpreendido por uma admiradora nua*, 2004-5, por Lucian Freud. Coleção particular / © The Lucian Freud Archive. Photo: Bridgeman Images
Reprodução da pintura completa.

Dois lutadores japoneses sobre uma pia, 1983-7, por Lucian Freud. The Art Institute of Chicago, IL / © The Lucian Freud Archive.
Photo: Bridgeman Images *Neve alpina,* 1997, óleo sobre madeira, 33,6 x 39,4 cm, por Howard Hodgkin. © Howard Hodgkin. Cortesia da Galeria Gagosian *After Degas,* 1993, óleo sobre madeira, 66 x 76 cm, por Howard Hodgkin. © Howard Hodgkin. Cortesia da Galeria Gagosian *Amantes,* 1984-92, óleo sobre madeira, 171,5 x 185,4 cm, por Howard Hodgkin. © Howard Hodgkin. Cortesia da Galeria Gagosian

Título original
KEEPING AN EYE OPEN
ESSAYS ON ART
Primeira publicação na Grã-Bretanha em 2015 por Jonathan Cape
20 Vauxhall Bridge Road, London SWIV 2SA.
Copyright © Julian Barnes, 2015

Julian Barnes assegurou seus direitos de ser identificado como autor desta obra em conformidade com o Copyright, Designs and Patents Atc 1988.
ANFITEATRO
O selo de ideias e debates da Editora Rocco Ltda.
Direitos para a língua portuguesa reservados com exclusividade para o Brasil à EDITORA ROCCO LTDA.
Av. Presidente Wilson, 231 – 8º andar 20030-021 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 3525-2000 – Fax: (21) 3525-2001
rocco@rocco.com.br
www.rocco.com.br
Preparação de originais
GLORIA CARVALHO
Coordenação Digital
MARIANA MELLO E SOUZA
Assistente de Produção Digital
MARIANA CALIL
Revisão de arquivo ePub
RODRIGO CARDOSO
Edição digital: setembro, 2017.

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação.
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

B241m

Barnes, Julian

Mantendo um olho aberto [recurso eletrônico]: ensaios sobre a arte / Julian Barnes; tradução Pedro Süssekind. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

recurso digital

Tradução de: Keeping an eye open: essays on art

ISBN 978-85-69474-33-3 (recurso eletrônico)

1. Arte moderna - Século XIX. 2. Arte moderna - Século XX. 3. Livros eletrônicos. I. Süssekind, Pedro. II. Título.

17-43027

CDD: 709.03

CDU: 7.036

O Autor

Nascido em 1946, Julian Barnes é um intelectual de primeira linha, que começou a carreira como lexicógrafo do Dicionário Oxford, foi crítico literário e de arte em importantes jornais impressos e também em programas de televisão.

Consagrado com o Man Booker Prize em 2011, pela obra *O sentido de um fim*, Barnes é autor de uma vintena de livros, traduzidos para mais de 30 idiomas. É um dos escritores de maior relevo da Rocco, com quinze títulos em catálogo.