**ARTIGO****VALOR E PRODUTO DO
PENSAMENTO ARTÍSTICO
MODERNO FRANCÊS**

A moeda forte da pintura moderna francesa vê sua validade estendida aos dias atuais. O que seus dispositivos nos ensinam hoje?

**MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO**

O nascimento da fotografia, oficialmente em Paris em 1839, impõe um desafio à pintura, que deparará com pelo menos duas possibilidades distintas na trilha do fazer artístico: ou bem será uma atividade espiritual que não deverá se deixar macular por nenhum meio mecânico (a tese dos simbolistas) ou será um “problema de visão”, que exigirá a distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica (a tese dos Realistas e dos Impressionistas). No segundo caso, que nos interessa particularmente, a pintura se libertará de sua habitual ocupação, a representação do “Verdadeiro” (com “v” maiúsculo e entre muitas aspas). Os pintores “de visão” se defrontarão com a realidade histórica das relações recíprocas entre as duas formas artísticas, a pintura e a fotografia, e se apropriarão de aspectos da linguagem do novo meio de expressão artística para, a partir deles, atualizar o conceito de Realismo, assentando a pintura em outras bases, as da “pura pintura”. Ampliarão assim as fronteiras do conceito tradicional de

pintura e radicalizarão, como veremos no estudo de caso que vou propor, a crítica ao processo de modernização em curso na sua Paris. A natureza e a quantidade dos procedimentos que a fotografia ou o “sistema fotográfico” emprestarão à pintura chegarão a tal ponto que os valores pictóricos experimentarão uma nova “qualidade”. E assim a demanda histórica que exigira a renovação da pintura, na crítica de arte de Diderot, retomada e atualizada pelo Baudelaire de “O pintor da vida moderna”, se efetivará. Como? Vejamos de que modo se dá este “alargamento de fronteiras” na pintura francesa do século XIX examinando um de seus casos mais paradigmáticos: a pintura de Edgar Degas (1834 - 1917). Consideremos três trabalhos do mestre francês, *O absinto*, de 1876, *No café concerto*, *a canção do cão*, de 1875 - 77 e *Na bolsa de valores*, de 1879, para respondermos às questões: 1. Por que este modo de pintar é “moderno” e o que ele diz a respeito da “modernidade” e da “modernização” em curso? (ou, numa formulação mais avançada: Como o pintor figura a modernidade, não apenas tematicamente



mas através de sua assimilação formal à própria estrutura da obra?) e 2. Em termos artísticos, como o pintor dialoga com os modos tradicionais de representação, por exemplo aqueles que privilegiavam a estruturação da imagem (e de sua apreensão visual) nos termos da perspectiva *artificialis*, a expressão artística (e ocular) do projeto burguês?

NESTE CASO, A “NOVA” PERSPECTIVA É UM ELEMENTO CENTRAL PARA A RECUPERAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA VIDA MODERNA POIS, DIFERENTEMENTE DA FÓRMULA RENASCENTISTA, EXPLÍCITA-SE COMO PONTO DE VISTA CONSTRUÍDO...

A tela *O absinto*, de 1876 parece ser um claro exemplo do olhar fotográfico que põe em xeque a utilização tradicional da perspectiva artificial para dar voz à experiência moderna em Paris. Num café popular duas figuras do *bas-fonds* parisiense sentam-se diante de suas bebidas. A mulher é uma prostituta empobrecida (por oposição

Fig. 1: Edgar Degas, *O absinto*, 1876. Imagem: Domínio público.

às coquetes ou às cortesãs; recorde-se que mulheres de certos extratos sociais simplesmente não frequentavam certos cafés à época). Note-se o falso luxo: o chapéu periclitante, a saia desalinhada que não se distingue do assento e o pompom sujo no sapato barato. Ela parece alcoolizada e absorta em seus devaneios. Quanto ao homem, é um corpo macilento e embrutecido, “aprisionado” no canto direito do quadro, comprimido entre a mesa e a parede. As duas personagens que não se olham são vistas através de uma perspectiva enviesada, que inclui em grande parte da tela os tortuosos ângulos das mesas. São precisamente estes ângulos que permitem que nós, os espectadores da cena que “ocupam” os assentos da mesa representada em primeiríssimo plano, frequentemos o ambiente como um “cliente” que possui um ponto de vista privilegiado: nossa posição na ou diante da tela - e as exigências formais que nos serão feitas por ela - não nos permitirão partilhar de semelhante inibição nos centros nervosos causados pela bebida, que atinge e entorpece as personagens de modo a enfraquecer-lhes (ou

sonegar-lhes) qualquer possibilidade de “visão”. Será assim que nosso olhar desanuviado investigará a cena: percorre primeiramente “nossa” própria mesa (note-se que sua forma retangular é a metáfora para a própria tela - a assinatura do artista em primeiríssimo plano, ali “depositada”, ratifica o paralelo) e chega a uma superfície não identificada que nos conecta à outra mesa um pouco mais ao fundo, na qual repousa uma garrafa da bebida alcoólica. Este é o elemento que nos vincula (por oposição) às figuras humanas sentadas à mesa seguinte, nossos “duplos”. O espelho atrás do casal torna o ponto de fuga perspéctico incerto e fugidio, impedindo que o olhar do observador se esquive das personagens. Neste caso, a “nova” perspectiva é um elemento central para a recuperação da experiência da vida moderna pois, diferentemente da fórmula renascentista, explicita-se como ponto de vista *construído*. A utilização de determinados procedimentos oriundos da câmera fotográfica, a saber, o achatamento dos planos (como se o pintor utilizasse aqui uma lente teleobjetiva, que

proporcionaria efeito semelhante) associado à decorrente montagem (fazendo, portanto, com que as mesas se aglomerem no quadro de modo “improvável”, senão impossível) permitem a manipulação da realidade em tal nível que consentem ao artista a possibilidade de penetrar o âmago desta realidade, descrita no olhar que deslinda pela cena para, somente assim, recuperá-la livre de manipulações.

A tela *Na bolsa de valores*, de 1879 aprofunda as reflexões suscitadas por *O absinto*. Em primeiro plano, encontra-se a bem vestida e elegante figura de um homem de negócios em frente ao edifício da bolsa de valores de Paris, o banqueiro, especulador e patrono das artes Ernest May. Ele é retratado de perfil, quase de corpo inteiro e imóvel (exceto por sua mão frenética, que sequer temos a certeza de ser realmente sua...). Ele também é a personagem pintada com maior riqueza de detalhes: a cartola delineada, a pálpebra salientada atrás do *pince-nez*, o nariz angular, os lábios protuberantes e, não menos importante, a orelha bem definida

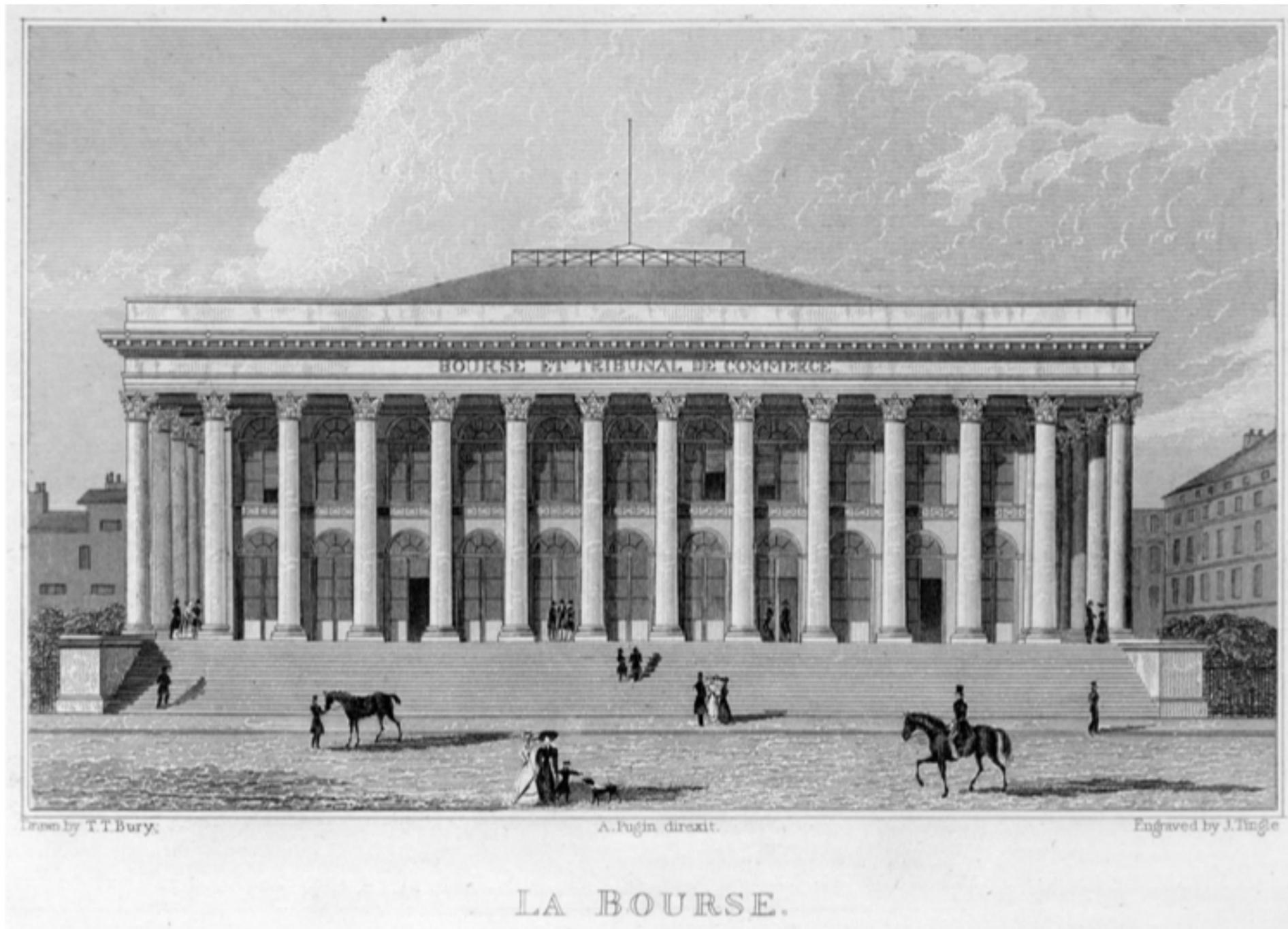


Fig. 2: Thomas Talbot Bury, *A bolsa*, 1829. Imagem: Domínio público.

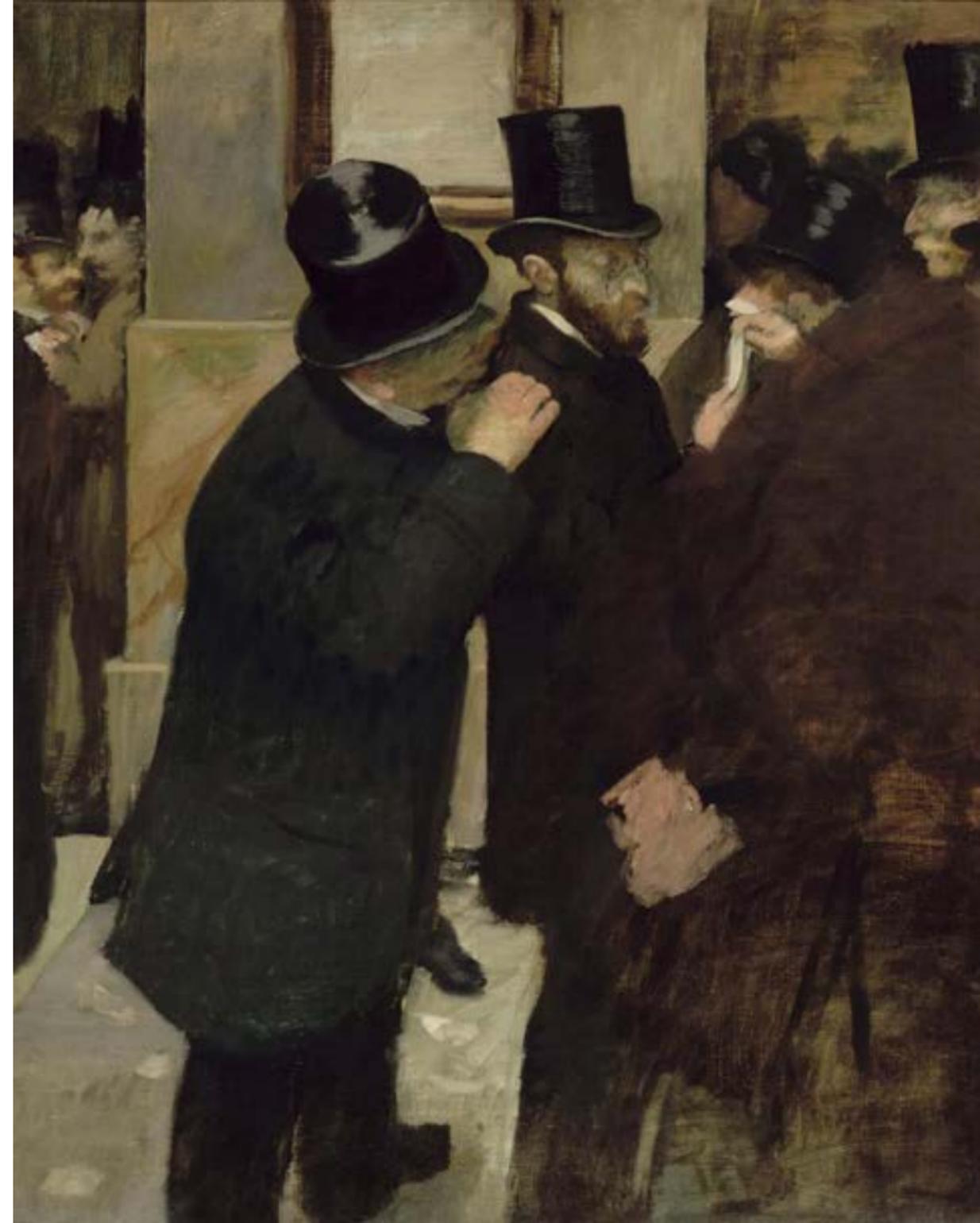


Fig. 3: Edgar Degas, *Na bolsa de valores*, 1879. Imagem: Domínio público.



Fig. 4: Edmond Textier, *Vista do interior da bolsa de Paris*, 1853. Imagem: Domínio público.

pelas pequenas e precisas pinceladas, que revelam curvas, ângulos e cores. Ao seu redor, outros especuladores, seus pares: à direita, um pequeno grupo de homens. Um deles apenas parcialmente representado na tela parece oferecer-lhe um papel, que May lê com aparente ar de superioridade e evidente interesse. Outro homem de negócios, como o anterior, meramente esboçado, passa rapidamente pela cena: sua figura, apenas sugerida, logo “sai” do campo de visão, deixando apenas seu rastro (como as figuras que, ao se moverem rápido demais, deixavam, nas antigas fotografias, uma “impressão”; suas trajetórias registravam-se como vultos ou borrões). À esquerda, outro homem sussurra algo no ouvido do banqueiro, cuja orelha em destaque ouve atentamente o que lhe é segredo. A mão direita nos ombros de May, a cabeça levemente inclinada para frente, a face oculta sob o negro da cartola, uma das cores dominantes do quadro (a outra é o amarelo, que remete ao ouro e/ou ao dinheiro) indicam a proximidade da ilícita relação entre os dois.

A narrativa do quadro não deixa dúvidas quanto à natureza das operações financeiras realizadas: em meio às rápidas e inebriantes mudanças que ocorrem na cena, May, com ar altivo, aparentemente *nonchalant*, conspira, faz alianças e considera toda e qualquer *inside information* para especular com avidez. Esta pintura explicita a gênese de procedimentos inerentes à fotografia e ao cinema: como expressão artística essencialmente urbana, prevê e instaura o “antes” e o “depois” da cena. A eleição do “instante decisivo” (posteriormente identificado com a

fotografia de Henri Cartier-Bresson) proporciona ao observador do quadro uma síntese do todo no fragmento.

E quem é o observador da pintura? Outro financista da bolsa de valores? Outro especulador? Certamente um frequentador do sexo masculino, em “desvantagem” em relação a May porque não “escuta” o que lhe é segredo mas, ao mesmo tempo, em vantagem com relação a todos, inclusive ao próprio May, porque consegue articular e explicitar relações invisíveis ou obscurecidas às personagens, individualizadas ou compartimentalizadas. A primazia é a da legibilidade da cena e a da concentração de sua significação.

As transações ilegítimas são rapidamente consumadas, mesmo que ainda não oficializadas no interior do edifício da bolsa (o título do quadro reitera a relação do que acontece tanto “na” bolsa como “fora” dela). Um segundo plano muito próximo, quase comprimido ao primeiro, como se registrado por uma teleobjetiva (procedimento utilizado em *O absinto*), encurta a profundidade de campo,

sugere montagem e impele o observador a aproximar-se desse fragmento da cena com essas personagens, forçando-o a estabelecer relações entre os indivíduos ali representados. A enunciação do espírito vigente, a atomização, as ligações momentâneas de interesse, enfim, o “vale-tudo” generalizado sem via de escape é ratificado pelas únicas possibilidades de “fuga” que encontra o olhar, ou seja, a cartola de outro especulador que parece adentrar o edifício ou as diminutas figuras de outros dois homens de negócios do outro lado da pilastra do prédio (a coluna é o elemento que “bloqueia” o olhar e ratifica a bidimensionalidade do plano pictórico).

Prestemos atenção às figuras aparentemente coadjuvantes: um deles tem seu corpo apenas sugerido, parcialmente representado, aludindo, com o mesmo “corte fotográfico” presente à direita da pintura, à continuação da cena no extraquadro. Os dois homens, comprimidos entre a pilastra e a borda da tela pela mesma perspectiva que comprimia o casal de *O absinto* (seu *pendant*,

ou mais precisamente, seu “negativo fotográfico”), encontram-se tão próximos e íntimos, narizes colados e braços nos ombros, que mais parecem formar um casal de furtivos amantes. Como aqueles que circulam clandestinamente no segundo plano de *No café-concerto, a canção do cão* (1875-77), tela que retrata a célebre cantora Thérèse na posição de cão fiel pedindo comida enquanto executa seu número musical. Ao fundo, os encontros furtivos entre prostitutas e seus clientes. Em ambas as obras, trabalho, dinheiro e prostituição encontram-se intimamente relacionados. Em *Na Bolsa...*, no entanto, Degas explicita o que sugere *No café...* De que modo? Afirmando que Ernest May é a versão burguesa e aristocratizada da trabalhadora no cabaré barato: seu trabalho é a organização das operações financeiras consumadas dentro e fora na bolsa de valores; este é seu show. O banqueiro e mecenas coordena a cena, orquestrando-a em seu favor; veta a participação de todos que não servem a seus interesses (inclusive os privilegiados espectadores do quadro, que tomam parte dos acontecimentos

apenas em certa medida pois, como já aponte, não “escutam” os segredos que chegam aos ouvidos de May). O financista esculpe, não apenas para si mas para todos à sua volta, um espaço abstrato ou abstratizante, corolário da concretude abstrata do próprio Capital (cifrada no corpo de May e aí tipificada). É ele o verdadeiro astro do evento espetacularizado, que tem lugar num palco bastante preciso, o *Palais Brongniart*, edifício que hospeda a bolsa de valores de Paris.

Neste espetáculo, se há amor, o único possível é aquele ao dinheiro, aos ganhos ilícitos, à conspiração financeira - o amor à classe. Ou talvez nem mesmo a esta: o cenário do número de May é certamente o da classe, mas também o da fratura de posições ligadas à traição da classe. No quadro de Degas o burguês não tem, assim como as prostitutas de *No café...*, qualquer tipo de fidelidade nem mesmo aos membros de seu próprio grupo quando se trata de atingir benefícios ou prazeres financeiros (orgiásticos?). O ponto de vista privilegiado do observador desnuda as aparências burguesas

para todos, inclusive para o próprio burguês, revelando todas as facetas de suas traições. *Na bolsa...* expõe formalmente a concretude abstrata da lógica dessas relações ao dissolvê-las. Precisamente por isso, o show de May é insuportável para seus pares, simultaneamente plateia e público.

E quanto vale o show de Ernest May? Depende... Do ponto de vista dos beneficiários dos processos de modernização em curso, vale a orgia financeira que recompensa apenas a alta burguesia, ainda que os escalões subalternos erroneamente se percebam como agentes ativos. Do ponto de vista de suas vítimas vale *O absinto*. E para todos, vale o retrato de falsos-eu, entes sem interioridade num universo igualmente objetivado. A atualidade destas discussões na Trumpland global está, infelizmente, cada vez mais na ordem do dia.



Fig. 5: Edgar Degas, *No café concerto, a canção do cão*, 1875 - 77. Imagem: Domínio público.

REFERÊNCIAS

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

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

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

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

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

DIDEROT, D. *Salons*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

VALÉRY, P. *Degas Danse Dessin*. Poitiers: Gallimard, 2003.