

Referência II

Henri
FOCILLON

Manet em preto e branco ¹

Pode-se tentar apreender na sua totalidade um mestre, resumindo-o ao desenho, à água-forte, à litografia e, mesmo, resumindo-o à qualidade em branco e preto de sua obra de pintor? Existe aí, ao que parece, um paradoxo, o de apagar e extinguir os seus dons mais brilhantes, aqueles que falam à vista com atrativo maior, com maior poesia. Entretanto, nesse domínio onde reina uma espécie de rigorosa liberdade, temos oportunidade de surpreender um segredo essencial, assim como a revelação feita pela escrita a um grafólogo. Tocamos o imediato. Assim, não temos apenas um instrumento de análise, mas penetramos num universo solene e encantador, onde a luz, despojada da irisação prismática, faz brincarem com uma delicada pureza as notas francas, firmes, concisas e nuançadas todavia, de um novo espectro solar. Existe aí, na economia do belo, uma virtude ascética, e não das menores. Somos, porém, em geral obcecados pela majestade da pintura e pelo prestígio da obra única. Acontece de nos afastarmos das mais altas confidências e das mais raras visões, confiadas a uma fina folha de papel, para atribuímos uma importância exclusiva aos quadros estrondosos, ilustres nas exposições de pintura e que arrastam atrás de si ecos prolongados. A pequenos círculos de eruditos e amadores é que deixamos a tarefa de interrogar os vestígios ligeiros, recolhê-los e classificá-los.

¹ Extraído de H. FOCILLON, *Maitres de l'estampe*, Paris, Flammarion, 1969.

Foi assim por muito tempo a fortuna da obra gravada de Manet. Os mais entusiásticos de seus admiradores mal falavam dela, como se fora uma curiosidade. Duas razões em particular levaram-nos a isto: a batalha travada em torno de sua obra, tumulto cujos clamores abafavam vozes mais discretas e, por outro lado, o estilo elíptico de uma ponta ou de um lápis que apenas pareciam ter traçado na pedra ou no cobre os movimentos negligentes, casuais, de um esboço. Porém, os amigos verdadeiros desta arte, os que trazem dentro de si o estranho demônio do desenho e da estampa, não se enganavam. Viam com razão nas águas-fortes e nas litografias de Manet alguns dos mais sutis e agudos encantos de seu gênio. O lindo livro de Rosenthal sobre Manet aquafortista e litógrafo, verdadeiro Manet em branco e preto, não somente vale (está aí um dos mais curiosos resultados obtidos por essa investigação) para o período em que Manet pode ser considerado um "tradicional", como pintor das grandes sombras e dos grandes claros, mas para o período do ar livre e do impressionismo. Qualidade que ajuda a compreender o duplo privilégio desse escritor, historiador excelente da pintura no século XIX e simultaneamente da gravura de todos os tempos. Explicam-se assim obras de sabor delicioso, mas também, por detrás delas, aparece um artista completo que podemos apreender em sua unidade. Retrato largo e sólido, cujas partes estão todas fortemente ligadas, retrato de homem e capítulo novo na história da estampa.

A água-forte de Manet é um desenho, desenho rápido, brilhante, vivo, que se caracteriza imediatamente por dois traços essenciais: não é dominada pelo efeito, dispensa as carícias do ofício. Não nos revela nem um visionário nem um virtuose. É muito digno de nota, se lembrarmos a água-forte tal como foi apreciada pelo romantismo. Delacroix e Chassériau à parte, a água-forte romântica é a tradição do Norte, dos mestres da Holanda, Rembrandt sobretudo. Mesmo na evocação da vida familiar, ela é ardente e magnífica, coloca em torno das formas e da propagação da luz febre, halo. Dá às sombras qualidade intensa, derrama sobre as paisagens, com suas alternâncias de claridades e trevas, uma melancólica gravidade. Os mestres mais harmoniosos e delicados, os sonhadores enternecidos dos campos franceses, são alimentados por ela com uma tristeza vigorosa, uma austeridade lírica. E, por outro lado, à medida em que é praticada, enriquece-se de nuances. Torna-se estudada, adquire uma qualidade de matéria que deleita os olhos dos amadores como se fosse rara e preciosa epiderme. Tende à virtuosidade, como a maioria das formas secundárias do romantismo durante o Segundo Império, naquele crepúsculo cheio de brilhos e lampejos requintados e de amáveis prestígios. Adquire em poucos anos uma gama extensa de valores sutis que fazem da bela gravura não somente uma obra de arte, mas um objeto de arte.

A ponta de Manet não se demora em semelhantes requintes. Não faz aparecer no cobre as espantosas oposições que difundem o sentimento do mistério, a inquietude de uma iluminação a um tempo solar e noturna, alternativas obsessivas com as quais Charles Meryon cobriu os muros de suas cidades antigas. O que é a sombra aos seus olhos? Uma nota, uma mancha, às vezes a indicação de um fundo, a projeção curta de uma sombra, *nunca*, entretanto, *um meio*. Ela não determina um efeito, quer dizer, uma distribuição da luz; não é envelope, ainda menos prestígio e magia. Não somente Manet gravador respeita sempre os vastos vazios do papel, e joga com eles, submetendo-se assim a uma lei primordial da água-forte, mas escreve com a ponta ao invés de modelar a forma; o seu grafismo é sempre visível, o cobre é riscado, não recoberto. Mesmo nesses limites, ser-lhe-ia impossível procurar aqui e ali, num rosto, por exemplo, ou nas mãos, ou na execução de uma ou outra parte, suculências de execução, uma nota mais particularmente sensível. Ele dispensa tudo isto. Ninguém esteve mais afastado desse tipo de delicadeza prazerosa. Sem dúvida, é por essa ardente e veloz austeridade que as suas águas-fortes desconcertaram e às vezes desconcertam ainda.

No fundo, é que ele está ligado à grande tradição da água-forte meridional e não à do Norte. Os seus mestres, se for necessário remontar às origens, são os gravadores de talhe único que voluntariamente se abstiveram de todos os sistemas de cruzamento de talhes, por losangos, entrelaçamento serrado e mesmo cruzamento de linhas travessadas por oblíquas, destinados a dar à estampa mais profundidade, mais solidez, mais verossimilhança aos volumes. Os encantadores italianos do século XVII começaram a propagar essa bela linguagem abreviada, que se contenta com talhes paralelos, conduzidos no sentido do modelado, por entre os quais delicados riachos de luz corriam com facilidade, sem nunca se

interromperem. Evitavam as "hachuras" do hachurado e conservavam em suas pranchas o frescor de aspecto, o prateado, essa luz jovem e brilhante que opõe a água-forte clara à água-forte intensa. Os venezianos do Settecento deram a esse modo de proceder toda a delícia de sua poética, com as águas-fortes de Canaletto, com as dos três Tiepolo, João-Batista em particular, mais vivo, mais livre e sóbrio que os seus filhos.

Não nos enganemos, aí está a própria água-forte de Goya. Os seus sonhos, sem dúvida, provêm de um gênio mais exigente, de um solo e de um tempo atravessado pelas fuzilarias, castigado de lutos, povoado por sonhos. Ainda o seu sabá, por mais hispânico que fosse, não se acha de todo desembaraçado das necromancias de João-Batista. Este fim do século XVIII, por toda a Europa, está entregue à embriaguez de uma mística fantasista. Goya, particularmente, tinha necessidade dos ricos equívocos da sombra, do que ela acrescenta como perturbação e incerteza à fantasmagoria de um assunto. Entretanto, ele não modificou o modo de proceder. Ajuntou à água-forte clara as notas e os tons de água-tinta, estranhos à própria água-forte, mas que não alteram o trabalho nem mesmo o efeito. A constância de tal procedimento - apesar de todas as inflexões gráficas pessoais dos mestres que o praticaram - não é de fato notável?

Podemos reconhecê-la nas águas-fortes de Manet. Ajudam-nos a definir o seu hispanismo. Manet teria conhecido, visitado assiduamente o Museu espanhol, criado por Luís-Felipe, formado de quatrocentas telas e que a República de 1848 restituiu à família de Orleães? Baudelaire, numa carta a Thoré, afirma que não. Muito jovem ainda, o artista fazia então uma longa viagem marítima. O crítico, porém, quer pôr em evidência a autoridade das harmonias espirituais, mais profundas que as influências, e que determinam por afinidade parentescos misteriosos entre os mestres. Para Rosenthal, é muitíssimo provável que Manet, saído de um meio bastante cultivado, tenha visitado em sua infância o Museu espanhol e a galeria Pourtalès; antes de sua viagem à Espanha (que, por sinal, marca o fim de seu período "hispânico"), ele conheceu Greco, Velásquez e Goya. A Espanha e seus pintores, em todo caso, gozavam em Paris na época de um extremo favor; após uma primeira escola de hispanistas, representada por Ziéglér e Brune, os jovens artistas solicitavam aos mestres ibéricos as lições e emulação que o romantismo não lhes podia mais dar. A vida espanhola revelava Dehodencq a ele próprio, Dehodencq, segundo Roger Marx, o elo de união entre Delacroix e Manet.

O álbum de águas-fortes publicado por Cadart em 1862 é um testemunho precioso desse fervor hispanista. O frontispício tem como motivo um sombrero e uma guitarra. As quatro primeiras pranchas são de inspiração espanhola: o *Guitarrero*, os *Pequenos Cavaleiros*, segundo Velasquez, *Felipe IV*, segundo o mesmo mestre, a *Espada*. Além disso, acrescenta Rosenthal, o *Bebedor de absinto*, o *Menino de rua*, a *Menininha* são do domínio da meditação sobre Velasquez. Três peças capitais foram excluídas do conjunto, a *Criança com espada*, os *Gitanos*, *Lola de Valência*. Revelam a mesma inspiração.

A Espanha que ali está, com toda a sua força e rudeza, é uma nova Espanha. Não pertence à cintilante fantasia romântica, não é feita de lantejoulas, castanholas em madeira de romãzeira, de todos esses acessórios de cor local brilhantes e graciosos que, na mesma época, Fortuny utilizava em seus preciosos e insignificantes quadrinhos, com uma verve de cronista picaresco e todos os dons de prestidigitador. Ela tem algo de amargo e triste. Ela é rústica e cheira a curral de touros. Ela é fêmea tanto quanto mulher, com uma graça igualmente estranha e brutal. Com o *Guitarrero*, com *Lola*, ela impõe-se pela autenticidade do sabor humano e rudeza do aroma. Por isso, sem dúvida alguma, ela deveria desagradar, e ela desagradou. Existe na qualidade do verdadeiro uma violência que ferirá sempre os amadores de pitoresco.

Essas pranchas, que carregam nelas toda a "localidade" de um torrão, eram escritas em sua própria língua. Manet não possui apenas o falar, mas o sotaque. Onde o adquiriu? Em Goya, é incontestável. Seguramente a distância entre o visionário apoderado pelo sabá e o pintor "da vida que passa" é considerável, porém a questão não está aí. O *métier* de Manet aquafortista foi no começo o de Goya, e não só o *métier*, mas até o sentimento da forma. Que ele tenha por vezes copiado o mestre espanhol, temos a prova nessa obra tão encantadora, *Flor exótica*, executada segundo a décima quinta prancha dos "Caprichos", *Bellos Consejos*. O

uso da água-tinta persiste em seu modo de proceder até algumas de suas últimas obras. Os modelados são sugeridos por inflexões ligeiras, por uma pontuação curta, vivacidades abreviadas, como se fossem contidas, mordendo levemente os grandes planos de luz. Ele também aprecia os talhes oblíquos longos, levados por um ímpeto, em diagonal, tomando a forma de um só golpe. Nenhuma dessas pranchas tem a qualidade técnica do *Suplício do garrote*, talvez a mais tocante obra-prima de Goya, e ao mesmo tempo sua mais bela página de aquafortista, mas são elas da mesma família.

Origens e filiação uma vez estabelecidas, ou essa despótica afinidade, como queiram, ainda não definimos por inteiro Manet em branco e preto. Ele tem um dom que é seu apenas, sobretudo sensível em peças como o *Guitarrero*: a autoridade (tão rara em gravura) das obras nascidas de um só impulso e, se pudermos dizer, de uma só vergastada. Sabe-se o quanto ele estava empenhado em obter essa mesma qualidade em pintura, e a própria essência da obra de arte está seguramente em apresentar-se, não como uma adição de partes, porém como totalidade. De todo o grupo dos amigos de Manet, reunido por Fantin-Latour na *Homenagem a Delacroix*, provavelmente foi Whistler quem, junto com ele, mais possuiu esse privilégio, e talvez também Legros. Porém, há nas águas-fortes mais belas de Legros uma paciência atenta, uma espécie de lentidão comovente que são de outra ordem; em Whistler, a adivinhação das harmonias fugidias procede por toques e caprichos, ele passeia a sua mão ligeira despertando as correspondências e os ecos. Manet é levado por sua veemência; quando marca o cobre, apodera-se dele com grandeza. Ao lado dos aquafortistas sonhadores, eis um aquafortista brusco, que por vezes confessa o azedume e a brutalidade, misturados ao mais estranho encanto. Imagino que os seus ataques ao cobre fossem curtos e violentos, e que não visse neles nada além do meio de inserir seu desenho no metal, sem procurar colorir as nuances: elas dão pretos iguais e cortantes como em muitas águas-fortes da primeira metade do século. Isto porque ele não procurava jogar com valores e tons finos. Em branco e preto, assim como em sua pintura, ele não é requisitado pela poesia das gradações, a deliciosa obsessão de Renoir. Vem daí a qualidade imediata, autoritária, das sugestões poderosas. Percebemos que ele não é um simples aluno de Goya e dos venezianos. Faz antes pensar na energia ardente de Ribera, cuja textura é menos rala que a do mestre dos *Caprichos*. É o que mostra, entre outras pranchas, a *Toilette*, uma figura de mulher, pouquíssimo modelada, embora o necessário e do modo necessário, por exemplo nas indicações perfeitamente justas e femininas da articulação do braço, um nu luminoso, ácido e meigo ao mesmo tempo, de um sabor que pertence apenas, aliás, a Manet. Ele quis colocá-lo num meio atmosférico, indicar talvez um efeito. Usou então de talhes em sentido contrário: são, entretanto, uma rede tão livre e frouxa que a luz filtra por todos os lados e o conjunto banha no frescor.

Esse gênio singular, essa língua de anotações e interjeições não nos ajudariam a compreender o pintor? Parece que temos aí sua primeira febre, suas intenções secretas e algumas vezes um comentário bastante precioso. A água-forte da *Olimpia* é escrita com a vontade mais incisiva. Ela capta com um traço ardente e duro a forma da moça despida, deitada em seu leito de aparato; concentra em dois valores a harmonia, tão rara, do quadro. Não há meio de nos perder: a obra é bem da linhagem de Ingres, vale pela qualidade expressiva de um desenho sincero; ela é da mesma seiva, senão da mesma casta que a *Odalisca Pourtalès*. Podemos, todavia, ir além. Desde o início na carreira, constatamos que Manet não é prisioneiro de um maneirismo exclusivo, dominado pelas sombras dramáticas dos pintores da Espanha e de Nápoles. O que neles o seduziu, não foi o claro-escuro dos *Tenebrosi*, não foi a densidade do "realismo", foi a sua significação mordaz. Como gravador, ele respeitou sempre a luz, não enquanto força de efeito, porém como meio vivo, misturada a todas as formas, jogando largamente por entre os talhes, instalando-se com uma bela aridez nos planos claros, quase intocados, ligeiramente roídos por alguns acentos que os modelam. Ele não projeta sobre o universo o estreito feixe de luz de uma lanterna, mas contempla-o ao sol. Uma de suas pranchas mais prateadas, mais tiepolescas, *Lola*, está mais adiantada, pela fatura, do que a pintura admirável da coleção Camondo; ela anuncia, pela maneira de conduzir a ponta, a descontinuidade de execução do procedimento "impressionista". É o contrário da pequena água-forte da *Olimpia*. Isto repara um pouco o julgamento sumário feito por nós de um grande artista, ao escandirmos sua obra pelas medidas convencionais. O estudo de Manet

branco e preto mostra-nos autêntico artista do ar livre, na água-forte, numa época em que sua pintura parece ainda pintura de museu.

As litografias confirmam a idéia. Por volta de 1861, ele chegou até esta arte pela primeira vez, a convite de Cadart, depois do sucesso obtido pela venda da coleção Parguez. Ele executou o *Balão*, que horrorizou o impressor Lemercier. Depois da tiragem de algumas provas, a pedra foi abandonada. É uma festa pública, uma festa à la Goya, com espetáculos a céu aberto, um teatro de marionetes, paus de sebo e bandeirolas. O balão esférico, com os losangos de barbante de sua rede, desabrocha como um fruto enorme. A multidão é de uma extraordinária densidade, multidão parisiense, com suas passantes bonitas e seus monstros, um aleijado filosófico vira as costas para a máquina aérea, um vendedor de coco, um homem com avental, burgueses de preto e suas senhoras de mantilha, uma multidão do ar livre, análoga à multidão da *Música nas Tulherias*, mais rica porém, diversa e móvel. No fundo, de cada lado do balão, ela é devorada pela luz e, pontuada por manchas ligeiras, ao mesmo tempo vaga e numerosa, mistura-se com o brilho de um dia esplêndido. Nenhum artifício de efeito. Tudo é composto com a solidez simples cujo exemplo de qualidade clássica é o *Almoço na relva*; as massas são distribuídas com uma simetria e hierarquia que denotam em Manet, não um observador fugaz, mas um poderoso ordenador. Todavia, ele evita construir a luz, concentrá-la, indicar sua fonte e jogar com as sombras. Procede por manchas, não digo no desenho das formas, nervosamente escritas, do mais seguro grafismo, porém na repartição dos brancos e dos pretos. O céu inteiro é um braseiro luminoso, ou melhor, um vasto lençol sob o qual não há lugar para os esconderijos do mistério, para as espirais do claro-escuro.

Nada é semelhante na litografia romântica. Sem dúvida, ela produziu desenhos transparentes, páginas de croquis cujo traço vivo e robusto nem sempre se perde num dédalo sombrio: a obra de Decamps, a obra de Isabey oferecem exemplos encantadores. Porém, ela aí está enquanto notação pitoresca; o desenho, por mais filtrado que seja, insiste na qualidade fisionômica do ser ou do objeto, compraz-se na poética do acidente, na magia das coisas gastas, envelhecidas e longínquas. O mais das vezes, o lápis acumula os cinzentos e os pretos com uma espantosa ciência. A litografia romântica não é apenas uma das mais completas expressões do pitoresco em arte, é efeito, é beleza de matéria. Vale como interpretação do mundo e vale como objeto. Produz nos olhos uma carícia inédita que tem algo de musical. Visual, sonora e quase tátil, tem em abundância requintes de valores, notas prateadas, brancos untuosos, veludos de sombras. Sob a lâmpada de Daumier, torna-se terrível, embora guarde, através da febre do desenho a lápis cotidiano, toda a sutileza de suas possibilidades. Na época em que Manet desenha o *Balão*, ela possui ainda os seus virtuosos como Nanteuil e Mouilleron, Nanteuil, pai de tantos fogos-fátuos encantadores, o homem de gênio dos frontispícios e dos títulos de romances...

Manet não vai ao passado, mas ao presente. A evidência das coisas frescas, novas, vivas é para ele mais preciosa e poética que o seu além-mundo de emoções. O linguajar breve e brusco de Manet tem horror das circunlocuções e das volutas. Esse desenhista das multidões anula aí o indivíduo e suas pretensões sublimes. Esse pintor da mulher tem afeição, não pelo modelado macio, mas pela graça que provém do orgulho dos nervos. É sensível aos dramas do momento. Pintou a execução de Maximiliano, notou duas cenas da Comuna, embora sem mistério nem ênfase, sob uma luz crua de *fait divers*, com a nitidez de um homem para quem o fato é mais poderoso e belo do que o comentário. Na barricada da rua de l'Arcade, ele viu o homem morto atrás de um monte de paralelepípedos. O que é pavoroso, não é a tragédia da morte violenta, mas sua banalidade. Uma paisagem parisiense enevoada, uma desordem chuvosa, um lápis que toma posse rapidamente das formas, o cadáver de um soldado semelhante ao da vítima de um acidente e, num canto, duas pernas que sobram, duas pernas vestidas de calças listradas. Não é a *Rua Transnonain*, é o contrário. O homem de Daumier é enorme e típico em sua verdade inflexível, reconhecemo-lo, poderíamos quase lhe dar um nome. O morto da *Guerra civil* não tem nome. No turbilhão da revolução, não é um episódio, é quanto muito um fato. Manet range os dentes e passa. O seu documento lacônico abala-nos.

Acredito que Manet, todavia, era melhor servido pela água-forte. Talvez a litografia fosse excessivamente dúctil, excessivamente escorregadia para seu gênio abreviador. Porém,

o retratinho litografado de Berthe Morisot está em perfeita conformidade com o que sabemos de suas exigências e dons, pela qualidade ousada, sucinta e tão ricamente sugestiva na simplicidade dos meios. O traço do rosto é reduzido a nada, a mancha parece um desafio caprichoso, sentimos, entretanto, impondo-se a nós o sabor misterioso da autenticidade, o frescor da tez, a cor dos cabelos, os tecidos sedosos, algo, enfim, de mais secreto, um encanto de mulher evocado pelo mais conciso dos mágicos.

Compreendemos então, ao mesmo tempo, de que forma esse amigo aristocrático dos espanhóis pôde apaixonar-se, um dos primeiros na Europa, juntamente com Whistler, pela arte japonesa. A audácia, a vivacidade agressiva, a aptidão a captar tudo, a passagem de uma poderosa continuidade sintética até o emprego de toques econômicos, largamente descontínuos, e notações, virtudes das suas águas-fortes singulares, levaram-no a apreciar obras que já pareciam definidas com os mesmos termos de que nos servimos para falar das suas. Ele apreciava folhear a *Mangwa*. Encontramos a igual rapidez expressiva, a sugestão aguda em seus próprios esboços com o pincel. E não é algo análogo o que ocorre com Jongkind, cujas admiráveis águas-fortes são tão próximas, por muitas razões, das de Manet? O acordo, porém, estabelece-se ali com mais facilidade entre as aquarelas do que entre as pinturas, por muito tempo tributárias da paisagem romântica, associada a mais longínquas origens. Seja como for, todos os dois representam um novo estado da gravura, uma arte inédita de conquistar o universo, fixá-lo repentinamente, despertar com um traço atrevido a poesia inesperada e profunda.

tradução: Luiz Dantas.

Ilustrações

- Fig. 01 - Édouard MANET - *Au Prado*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 02 - *Le Gamin*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 03 - *L'Olympia*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 04 - *Lola de Valence*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 05 - *Le Ballon*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 06 - *Exécution de Maximilien*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 07 - *La Guerre civile*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 08 - *Portrait de Berthe Morisot*, Bibliothèque nationale, Paris. Ciché B. N.
- Fig. 09 - *Raisin. Cul-de-lampe pour "l'Après-midi d'un faune"*, Bibliothèque nationale, Paris, Ciché B. N.







SÉRÉNADE

A SA MAJESTÉ LA REINE D'ESPAGNE

ROSA DE WALENCE



PRIX 5^s

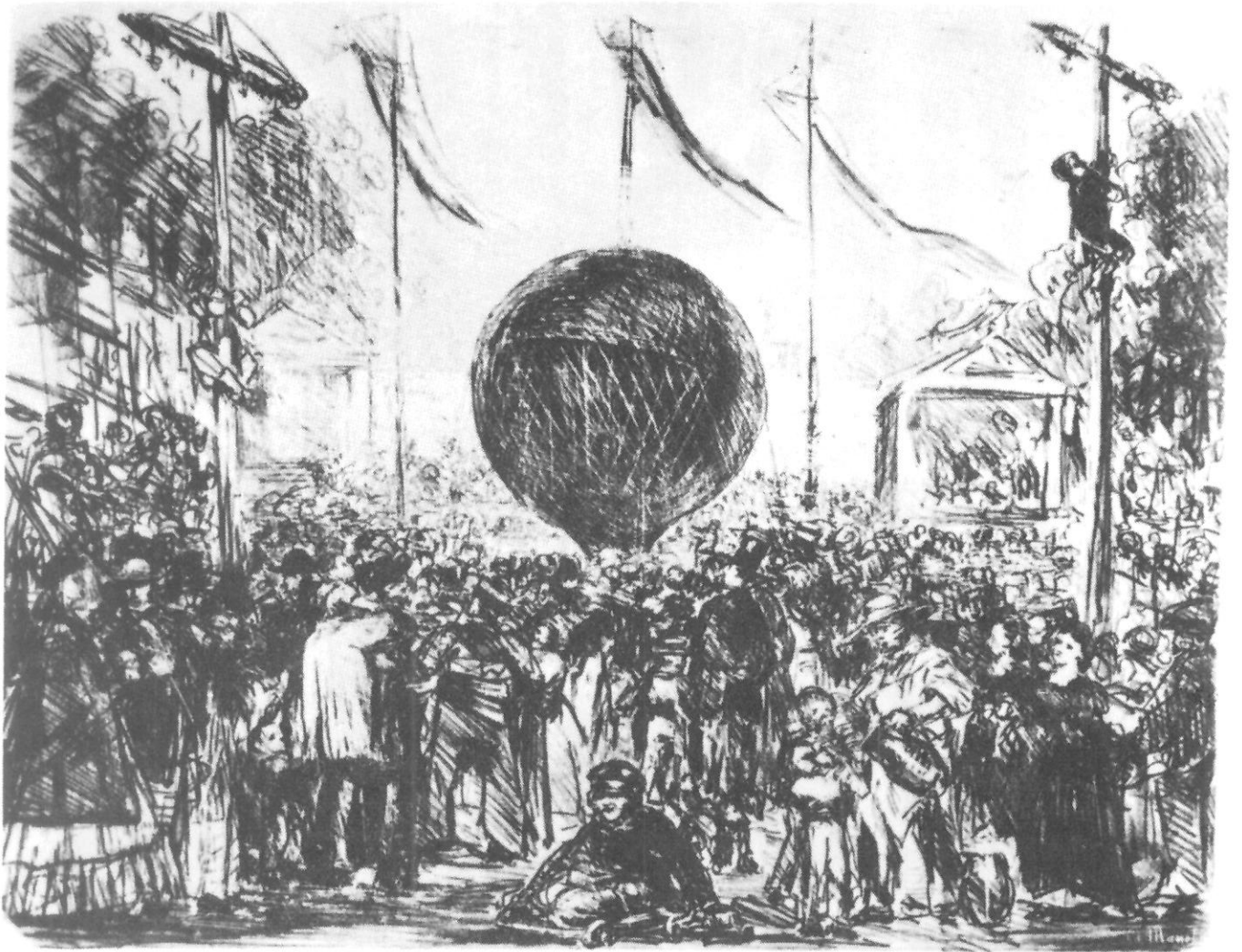
PRIX 5^s

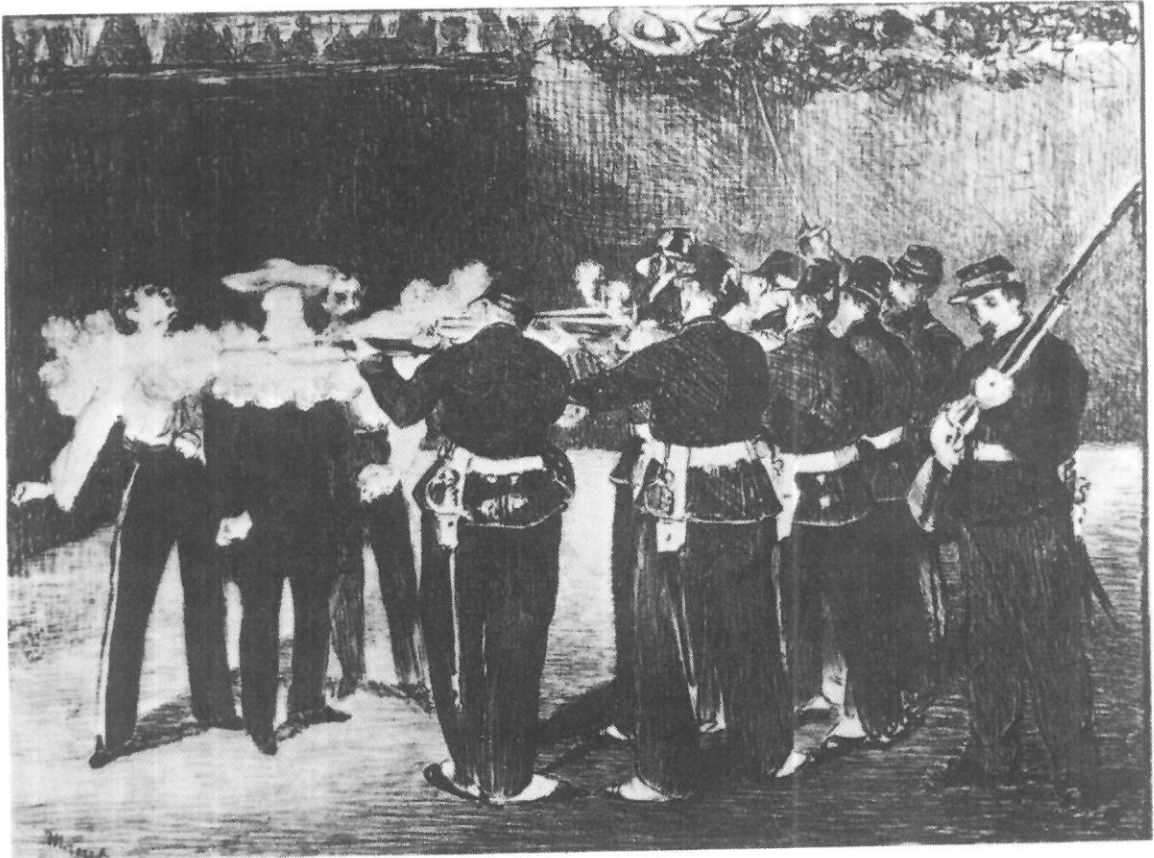
POÉSIE ET MUSIQUE

DE

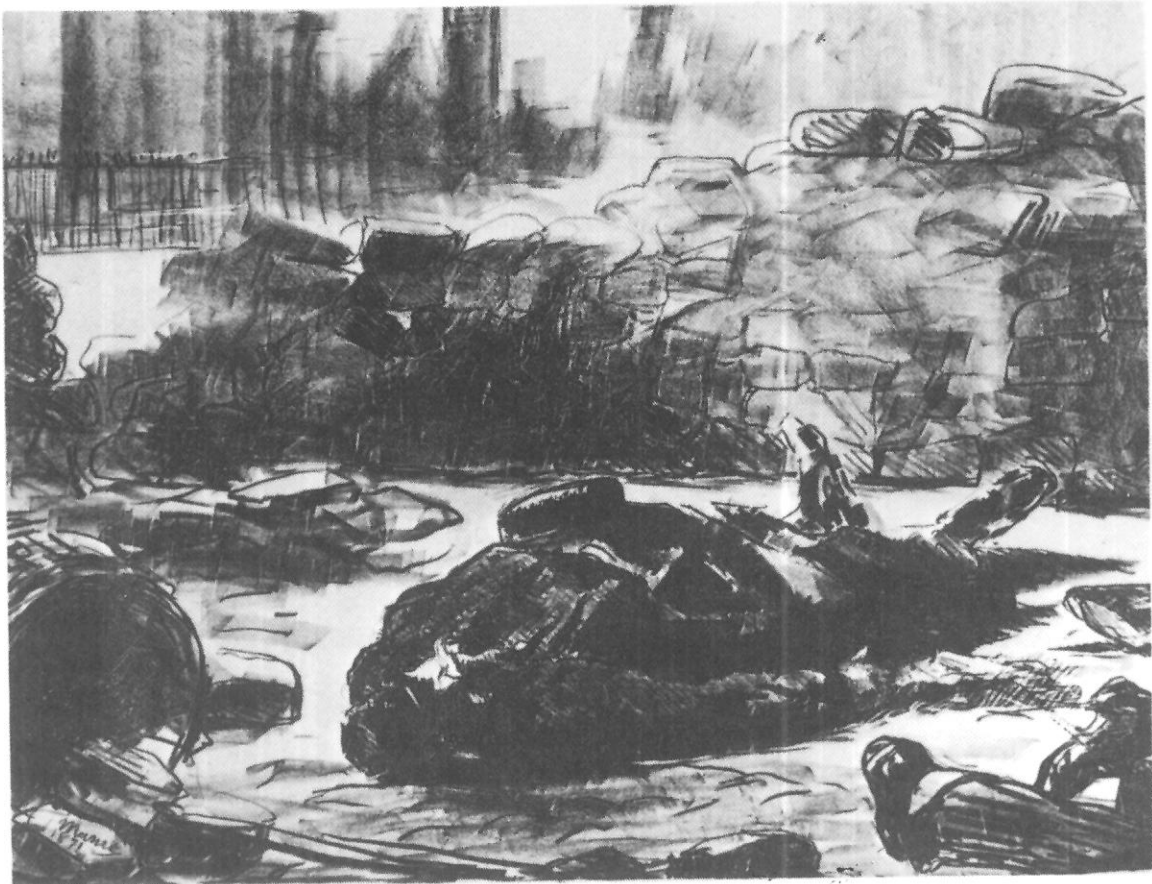
ZACHARIE ASTRUC

Propriété de l'Autour et pour tous Pays





6



7



