

ORSAY: A MOLDURA E AS OBRAS

Claude Lévi-Strauss

Tradução: Rodrigo Naves

Em um empreendimento deste gênero, só se pode escolher entre duas opções: adaptar o museu ao monumento ou adaptar o monumento ao museu. A primeira pode conduzir ao fracasso. É o que se vê hoje no Museu do Homem, no Trocadero. No Orsay, optou-se, com enormes pretensões, pela segunda direção, mas nem por isso com maior êxito. Acontece que há monumento e monumento; tudo depende de seu mérito. Ao não considerar a Estação d'Orsay como um lugar consagrado mas como uma carcaça vazia onde se podia construir qualquer coisa, esqueceu-se que a nave, as laterais, as grandes vidraças e as cúpulas de Laloux eram os primeiros objetos que deveriam ser expostos. Os arranjos internos procuraram sistematicamente a ruptura, quando todas as obras pediam uma apresentação que as colocasse em harmonia com o edifício; harmonias diferentes segundo os gêneros e os períodos, é certo, mas que com um pouco de tato e gosto, poder-se-ia obter.

No térreo, alcançou-se um bom resultado: a apresentação do edifício da Ópera, concebido por Garnier. Seria bem possível devanear durante horas diante da maquete do monumento. O passeio sobre o bairro, como num balão, é uma idéia engenhosa. Ela combina perfeitamente com o quadro de Navlet, colocado ao lado, que mostra, mais do alto, a Paris de 1855 e seus *faubourgs*. Quanto às maquetes de cenários de diversas óperas, encantadoras, elas são, em todo o pavimento, as únicas obras em relação às quais teve-se a boa idéia de privilegiar a sua iluminação, em lugar de iluminar os espectadores. Pois a disposição e a iluminação de acadêmicos, simbolistas, *pompier*s e pré-impressionistas submetem o espec-

Artigo traduzido da revista francesa *Le Débat* Nº 44, março-maio de 1987.

tador a um verdadeiro espancamento visual. Por duas vezes passei várias horas no museu, e saí de lá com uma enxaqueca espetacular, como se trouxesse por trás dos olhos o facho de luz que corre ao longo do teto, fere a vista, amarelece os quadros, os faz aparecer a contraluz, iluminando sobretudo o crânio dos visitantes. As paredes de pedra ou de cor de pedra dão o golpe de misericórdia a estas obras que não foram absolutamente pintadas para serem vistas sobre um fundo tão claro e despojado.

Mas há coisas ainda mais graves. Qualquer seleção procede de critérios que variam segundo as épocas e que refletem o gosto do momento. Mas sempre há escolha: os homens de museu se guiam por aquilo que julgam ser a qualidade. São os mestres e não os maus pintores dos séculos passados (eles sempre existiram) que vemos no Louvre; e o que seria das salas consagradas aos impressionistas se se cercassem Renoir, Monet, Sisley das mediocridades que eles suscitaram? Ora, nas salas destinadas àqueles que são chamados tradicionalmente de *pompier*, parece que o critério adotado não foi estético, e sim histórico e sociológico. Não nos é dito: isto é belo; mas: era assim que se pintava então. Tudo se passa como se curadores pouco animados com esta pintura tivessem se recusado a distinguir aí o que há de melhor e de menos bom, a reconhecer assim que algo era belo, e, para apaziguar a consciência, tivessem escolhido nos oferecer o joio e o trigo. Unindo-se à apresentação desastrosa que já mencionei, este abandono dos critérios clássicos da museologia faz nascer uma suspeita¹: sob o argumento de fazer justiça a uma pintura desprezada por longo tempo, não se teria procurado insidiosamente desacreditá-la aos olhos do público, enterrando-a uma segunda vez?

E no entanto hesito em afirmar isto, pois a apresentação dos impressionistas e dos pós-impressionistas, contra os quais ninguém acreditaria que se tenha querido conspirar, apresenta falhas igualmente graves. Paredes pintadas de branco irradiam a luz em detrimento dos quadros (efeito sensível durante o dia e que se torna desastroso sob a iluminação artificial). Em outros casos, fez-se a escolha inversa: salas bizarras com colunetas metálicas próximas umas das outras, onde os quadros parecem enjaulados em algum jardim zoológico (teriam sido concebidas para os *fauves*²?) e carecem de iluminação. Há quatro painéis decorativos de Bonnard que simplesmente não se podem ver. Estranha contrapartida aos dois *Bals* de Renoir que, nas primeiras salas, são achatados pela pesada chapa luminosa que vem do teto. Aí, telas de artistas que tinham como ponto de honra realizar uma pintura clara são vítimas da agressividade dos fundos: tornam-se baças.

Filho e duas vezes sobrinho de pintores, pude experimentar em minha infância os dramas ligados à disposição das telas nas exposições dos Salões — tal como Zola os descreve em *L'Oeuvre* —, e imagino a decepção de muitos pintores do século passado diante do modo que a distribuição dos espaços forçou a observação de seus trabalhos: falta de recuo para as grandes telas, fim de parede sacrificado por formar ângulo com uma

(1) É de se perguntar sobre as razões pelas quais o *Carnet de Parcours du Musée d'Orsay* intitulado "Baudelaire et Ses Peintres" omite cuidadosamente o nome de William Haussoullier, aluno de Paul Delaroche. No entanto Baudelaire colocava seu quadro exposto no salão de 1845 "imediatamente após Delacroix" — "quadro único", chegava a dizer, "de um sentimento delicado", obra de um pintor até então desconhecido, do qual ele saudava "a aparição súbita, inesperada, brilhante". O autor do *Carnet de Parcours*, que se refere ao *Salon de 1845* a propósito de outros pintores, se apressa em sublinhar que Baudelaire o renegaria mais tarde. Pode ser. Mas certamente não por causa de Haussoullier, sobre o qual o poeta mantém o seu juízo contra todas as críticas no *Salon de 1846*. Este silêncio pudico de um conservador do museu não se explica pelo temor de que, ao dar ao conhecimento do público o entusiasmo de Baudelaire por um *pompier*, fizesse tremer as colunas do templo?

(2) "Fauves" significa literalmente "feras", "animais selvagens". Nas artes plásticas designa uma das principais correntes deste século — o grupo formado, entre outros, por Matisse, Dufy, Vlaminck e Derain e que teve origem no ateliê de Gustave Moreau. O termo foi cunhado pelo crítico Louis Vauxcelles. Obviamente, Lévi-Strauss joga com o duplo sentido da expressão (NT).

vidraça incômoda para os Courbet (sem falar no *Enterrement à Ornans* e no *Atelier*, até há pouco bem visíveis no Louvre e que, aqui, sob iluminação artificial, à noite transformam-se em dois cárceres), excelentes quadros ingleses relegados aos patamares das escadas. Eu teria também algo a dizer sobre a classificação cronológica: Manet, Monet, antes de 1870, no térreo; após 1870, no último andar — é possível? Divide-se a obra de um artista em partes que são distribuídas por vários andares, suas telas colocadas ao lado de partes da obra de outros artistas, sob o pretexto de que são contemporâneas. Mas os cortes históricos assim realizados não têm uma verdadeira unidade — são abstrações vazias, quando comparadas à continuidade vivida de uma personalidade e de uma obra. Como penetrar estas obras, apreender sua evolução e discernir suas invariantes, quando elas nos são apresentadas desarticuladamente e quando se nos obriga, para ter uma visão de conjunto, a virar de baixo para cima e de cima para baixo todo o edifício?

Uma palavra enfim sobre a apresentação das artes decorativas. Para o período de 1850-1880, esbarra-se com um guarda-móveis ou com uma sala de leilões de objetos de arte. Como no caso dos *pompier*s, toleraram-se estes objetos em um museu, mas não a ponto de tratá-los como obras de arte. No entanto, que belos conjuntos poderiam ter sido feitos com a associação destes móveis a esculturas... Quanto ao mobiliário *art nouveau*, tem-se a impressão de estar numa grande loja de departamentos, na seção de cama. Como é que não se compreendeu que este mobiliário solicitava uma ambientação calorosa, que suas volutas vegetais pediam o contraponto dos tecidos? A exposição das peças fundidas de Guimard em um sombrio e interminável vão de escada e contra um fundo de metal polido não é apenas um contra-senso: é sinistra.

Neste museu sem coerência arquitetônica, onde as rupturas brutais, realizadas arbitrariamente, impedem qualquer intimidade com as obras, muitas coisas são irreversíveis. Na melhor das hipóteses, meio século passará antes que se decida a dismantelar as fortificações da senhora Aulenti — a arquiteta responsável pela organização visual do museu —, as divisórias semelhantes a pedaços de queijo Brie que as dominam. Mas há defeitos que poderiam ser remediados sem arruinar as finanças do Estado: repensar a iluminação do térreo e, parcialmente, também de outros lugares (os trabalhos para o Prix de Rome recentemente expostos na Escola de Belas-Artes eram muito bem iluminados, e sem nenhum estardalhaço); apresentar os acadêmicos e *pompier*s com base num valor que fosse defendido; repintar (ou forrar com algum material) o andar dos impressionistas com um tom que absorva a luz, em lugar de refleti-la. De resto, tirar desta experiência uma lição geral. Ela se endereça aos poderes públicos. Dir-se-ia que, de posse de um projeto cultural, o justo sentimento de não estar à altura da tarefa os aterroriza. No Orsay, teria sido possível se inspirar no modo como as obras do mesmo gênero eram apresentadas nos edifícios de ossatura metálica e amplamente envidraçados, tal como eram construí-

dos para as grandes exposições do século XIX. Aparentemente teria sido muito simples. Para evitar que sejam acusados de falta de audácia, que se creia que sejam incapazes de marcar sua passagem pelo século com uma grande obra, nossos governantes vão de um extremo a outro e se jogam nos braços dos criadores ditos de reputação mundial. Mais uma vez observamos aonde isto conduz. Faz tempo que nos vemos entregues a decoradores e cenógrafos que só têm duas idéias em mente: responder às ambições de seus mandantes e, no caso de uma realização fracassada, sobressair às custas de obras atrás das quais eles deveriam desaparecer.

No entanto, seria injusto concluir com um balanço negativo. De minha parte, me recuso a fazer uma seleção dos eleitos e reprovados do século XIX. Ao rejeitar o impressionismo, os *pompier*s e seus defensores nem sempre agiram cegamente — eles temiam que o impressionismo conduzisse a pintura a sua ruína. A despeito de alguns sobressaltos, é possível dizer hoje que eles tenham se enganado completamente? Em todo caso, eles pintaram telas hábeis e muitas vezes belas. Seus detratores deveriam ao menos ter respeito por elas.

De seu lado, os impressionistas restituíram trinta anos de vida a uma arte de pintar ameaçada pela anemia. Mas, cada um a seu modo, eles levaram a cabo um dogmatismo, suscitaram a intolerância em seus defensores e encorajaram junto a seus epígonos um desdém em relação ao *métier*, de que Baudelaire via as conseqüências futuras já inscritas na pintura de Manet.

Tentemos julgar com a mesma eqüidade aquilo que foi feito por uns e por outros. Malgrado as incoerências arquitetônicas e as matreirices museológicas que podemos tratar com rigor, o importante no Museu d'Orsay, o essencial mesmo é que ele exista. Isto conta mais que as concepções errôneas. Não se ofendam os pedagogos, mas museus de arte não têm como função inculcar lições de sociologia ou de outras disciplinas. Deixemos isto aos livros. Os museus de arte têm como função salvar e expor objetos. Podemos ficar plenamente contentes pelo fato de tal quantidade de obras-primas nascidas num século desta grandeza ser aqui reunida, apresentada e estudada em publicações solidamente documentadas que os curadores do museu se põem a produzir com um zelo pelo qual devem ser felicitados sem segundas intenções. A moldura que lhes foi imposta para valorizar esta fabulosa herança não facilitará o seu trabalho. Que eles permaneçam todavia na rota que traçaram, que outras obras-primas venham a se reunir a estas — nossa gratidão está e estará com os que deram vida a este museu, bem como com aqueles e aquelas que têm a tarefa de mantê-lo vivo e desenvolvê-lo.