

O centenário de Balthus em Martigny

RENATO PALUMBO DÓRIA

Renato Palumbo Dória. Professor Adjunto de História da Arte no Departamento de Artes Visuais da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia (DEART-FAFCS / UFU); Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP); Mestre em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP). E-mail: rpalumbo@terra.com.br

■ RESUMO

A retrospectiva comemorativa dos cem anos de nascimento de Balthazar Klossowski (1908-2008); melhor conhecido como Balthus; realizada em Martigny, Suíça, oferece-nos uma rara e ampla visão de sua produção pictórica e gráfica, percebendo-se ali os modos pelos quais o artista dialogou, incessantemente, com os gêneros da Paisagem e do Retrato; singularizando-os em sua poética. Poética de certo modo *fora* dos paradigmas modernistas, sobretudo em sua insistência em torno da representação da figura humana, através de um realismo algo fantástico e de uma erótica deslocada e perturbadora. Esta *sobrevivência* de gêneros e modos expressivos aparentemente anacrônicos é, contudo, em Balthus, um elemento a mais de interesse, sendo estes supostos anacronismos relevantes não somente para a História da Arte mas intrínsecos à própria produção artística contemporânea, através de apropriações e absorções por vezes confessas e maduras, por vezes hesitantes e ingênuas, em um contexto no qual emergem mais uma vez o Retrato, o Auto-Retrato, a Paisagem, a História e a Alegoria, entre outros *gêneros*. Pela relevância tanto do conjunto da obra de Balthus reunida nesta retrospectiva, quanto da própria Fundação Pierre Gianadda, a referida mostra nos possibilita ainda, por sua expografia peculiar, vislumbrar novas possibilidades para o museu contemporâneo de arte.

■ PALAVRAS-CHAVE

gêneros, modernismos, anacronismos.

■ ABSTRACT

The commemorative retrospective of Balthazar Klossowski's 100th birthday (1908-2008), better known as Balthus; which occurred in Martigny, Switzerland, presents to us a rare and full view of his pictorial and graphical productions, where we can perceive the modes by which the artist dialogued tirelessly with genres of Landscape and Portrait; providing a unique perspective of his poetic. Poetic in a certain way outside of the modernist's paradigms, above all in his insistence in representing the human figure, through a fantastic realism and a displaced and disturbing eroticism. The survival of the genres and apparently anachronic expressive modes, is in Balthus, however, an additional element of interest, with these supposed anachronisms being relevant not only for the History of Arts, but, intrinsic in its own contemporary artistic production, through the appropriations and absorptions, sometimes confess and mature, at times hesitant and naïve, in a context which emerges once again, between other genres, the Portrait, the Self-Portrait, the Landscape, The History and the Allegory. Through the relevance of Balthus' work assembled in this retrospective as well as of Fundação Pierre Gianadda, his work also enables, through peculiar expography, glimpse new possibilities for the contemporary art museum.

139 ■

■ KEYWORDS

genres, modernisms, anachronisms.

A mostra retrospectiva em comemoração do centenário de Balthazar Klossowski; melhor conhecido como Balthus; realizada em 2008 pela Fundação Pierre Gianadda, em Martigny, na Suíça francesa, sob curadoria de Dominique Radrizzani e Jean Clair, oferece-nos uma rara e ampla visão da produção pictórica e gráfica do artista, percebendo-se ali os diferentes modos pelos quais este dialogou incessantemente, e ao longo de toda sua carreira, com os tradicionais gêneros da Paisagem e do Retrato (incluindo-se neste seus auto-retratos); singularizando porém, e mesmo subvertendo, estes gêneros em sua poética. Poética esta em grande medida distante dos paradigmas dominantes do modernismo do século XX, sobretudo pela insistência do artista em torno da representação da figura humana e do interior arquitetônico. Elementos com os quais criou cenas e ambientes carregados de um realismo algo fantástico, e ainda de uma erótica deslocada e perturbadora. Dá-se assim, em sua obra, uma *sobrevivência*

e permanência de gêneros e modos de expressão aparentemente anacrônicos, e justamente por isso de interesse para a história da arte. Suposto anacronismo que é também, contudo, intrínseco à própria produção artística contemporânea, repleta de releituras, apropriações e absorções por vezes confessas e amadurecidas, por vezes hesitantes e ingênuas, em um contexto internacional no qual emergem novamente; sobretudo a partir da década de 1970; os modos e procedimentos do Retrato, da Paisagem, da História e da Alegoria, entre outros *gêneros* que deveriam estar, em princípios, superados e enterrados pelo modernismo.

Pela importância do conjunto da obra de Balthus reunido nesta mostra retrospectiva, e pela relevância e singularidade da própria Fundação Pierre Gianadda no contexto cultural suíço e europeu, a referida mostra nos permite ainda vislumbrar novas possibilidades para o museu contemporâneo de arte, devendo-se registrar ainda, neste contexto, sua duração, permanecendo aberta ao público entre junho e novembro de 2008, todos os dias da semana, perfazendo um período total de mais de cinco meses de exposição. Duração coerente com o esforço hercúleo de pesquisar, selecionar e reunir as 154 pinturas, desenhos e documentos que a compõe, provenientes de diferentes coleções privadas e públicas, de diferentes países¹, destacando-se neste conjunto as obras provenientes da França, da Itália e da própria Suíça – as três *pátrias* de Balthus, que viveria fases essenciais de sua vida e de sua carreira em cada um destes três países. Esta duração relativamente longa da mostra, ao menos para os padrões brasileiros (em se tratando de uma exposição *temporária*), exemplifica a materialização de uma intervenção artística e cultural de grande envergadura e alcance, elaborada com rigor e antecedência, em um ritmo temporal que não permite afobações nem improvisos. Intervenção cultural que não foi possível apenas pela existência de um maior aporte de recursos financeiros, mas antes pelo inteligente uso dos recursos materiais e humanos disponíveis; e que propiciou ainda a publicação de seu extenso catálogo, contendo além de reproduções em grande qualidade de todas as obras ali expostas, também textos de renomados pesquisadores da obra de Balthus, entre os quais os próprios Jean Clair e Dominique Radrizzani - curadores da mostra – além dos de autoria de Jean Starobinski, Frédéric Wandelère, Camille Viéville, Raymond Mason e Robert Kopp. Catálogo este que é parte integrante e constitutiva da própria mostra em questão, garantindo sua posteridade e funcionando como uma espécie de *monumento portátil*, consagrado tanto a obra de Balthus quanto ao esforço conjunto das instituições e profissionais ali envolvidos – sem mencionar os evidentes (e em princípio legítimos) interesses do mercado de arte em uma exposição e um catálogo como este². Quanto à expografia da mostra vale sublinharmos a surpresa incômoda que pode ser o contato inicial como este grande salão - misto de praça de concertos e de galeria de arte, em profusas estruturas de concreto – que é a sede da Fundação Pierre Gianadda. Edificação finalizada em 1978, e cuja visão interior pode contraditar

¹ Entre as quais as do Musée de Picardie, em Amiens; do Kunstmuseum de Berne; do Scottish National Gallery of Modern Art, de Edimbourg; da Tate Gallery de Liverpool; do Metropolitan Museum e do The Museum of Modern Art, de New York; do Musée national d'Art moderne do Centre Georges Pompidou, em Paris; do Musée Jenisch, em Vevey (depositário da Fondation Balthus), e do Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, no Smithsonian Institution de Washington.

² *BALTHUS*. Commissaires de l'exposition: Jean Clair et Dominique Radrizzani. Martigny, Suisse: Fondation Pierre Gianadda, 2008. ISBN: 978-2-88443-109-5 (brochura) e 978-2-88443-110-1 (capa dura).

com o estereotipo ingênuo que podemos ter em relação a uma instituição cultural suíça: vencida ali a pequena porta de acesso exterior (passagem necessariamente estreita devido aos rigores inverniais) projetamo-nos diretamente sobre este grande anfiteatro coberto, cujo teto e paredes do primeiro piso, ainda ao nível da rua, são recobertos por uma camada de cor marrom escura pouco convidativa, mas que permite uma maior concentração, talvez, sobre as obras ali expostas. Antes de se baixar ao piso inferior, em cujas paredes estão alinhadas as pinturas da mostra retrospectiva de Balthus, é necessário, contudo, percorrer as amplas galerias laterais nas quais está exposta, de modo permanente, a coleção de peças galo-romanas da Fundação Gianadda³. Percurso após o qual se desce a um piso de múltiplos usos, e em cujo centro se encontram centenas de cadeiras enfileiradas. Cadeiras que, servindo para acolher o público dos concertos que ali se realizam periodicamente, permitem, durante o dia, o descanso ocasional dos visitantes, estabelecendo um relativo desconforto visual para os que estão acostumados à obsessiva falta de ruídos e a assepsia das salas expositivas modernas. Silêncio, vazio e limpeza quase hospitalares ou religiosas, e que são tomadas ainda como paradigmas válidos para uma apreciação supostamente neutra e *elevada* da obra de arte, recebida e exposta como objeto e mercadoria fetiche. Aos fundos deste grande salão-auditório um estreito corredor e pequenas salas expositivas finalizam de modo mais intimista a mostra Balthus, mas com uma igualmente importante seleção de desenhos, fotos e documentos. Mostra que se confunde propositalmente, neste momento do percurso, e em uma última sala expositiva, com o acervo permanente de artes visuais da Fundação, contendo, entre outras, obras de Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Ensor, Cézanne, Van Dongen e Picasso⁴. Percurso, acervo e exposições que dialogam e se articulam, permitindo o desenrolar da *presença* de cada obra e de cada conjunto de obras e documentos. *Presença* esta que não depende de nenhuma pureza artificial ou uso cenográfica do espaço. Espaço este certamente difícil, mas do qual se podem utilizar, simultaneamente, todas as possibilidades, com suas singularidades e memórias, virtudes e defeitos, sem nada a ser escondido, em uma situação real e vivenciada, suposta a noção da câmara isolante idealizada, fria e atemporal, supostamente a proteger a frágil pureza da arte. Espaço de múltiplas funções, conflituoso e mutante como a própria vida, mas que parece proclamar a máxima de que não será jamais a qualidade da moldura ou o profissionalismo da *montagem* que garantirão a relevância de um efetivo trabalho de arte⁵.

Conhecido sobretudo por suas séries de retratos concomitantemente alegóricos e realistas, de meninas e jovens mulheres em interiores domésticos, dispostas na construção de cenas de grande tensão erótica, Balthus seria também um notável pintor

³ Lembrando que a atual Martigny foi, na antiguidade, sede de uma grande aldeia gaulesa, transformada depois pelos romanos em um estratégico entreposto da rota dos Alpes.

⁴ No jardim exterior da Fundação Pierre Gianadda um parque de esculturas dá prosseguimento a este percurso interno, que se abre para uma vegetação bem cuidada, para tanques aquáticos e para a paisagem montanhosa, os quais constituem o fundo e ambiente para esculturas e instalações de artistas como Bourdelle, Rodin, Aristide Maillol, Marc Chagall, Brancusi, Miró, Max Ernst, Jan Arp, Marino Marini, Henri Moore, Alexander Calder, Jean Dubuffet, Max Bill, César, Arman, Niki de Saint Phalle e George Segal, entre outros.

⁵ Ao final do percurso da mostra Balthus ainda há uma improvisada sala de vídeo, com a projeção de um documentário sobre o artista. Sala cuja entrada é ladeada, quase que displicentemente, por uma obra de César – *Compression d'automobile Volvo 1977* – referência algo irônica ao início da exposição seguinte, com o acervo de carros antigos do Musée de l'Automobile, também sediado na Fundação Pierre Gianadda.

de paisagens, gênero com o qual iniciou seus primeiros passos como artista, e do qual nunca se afastou completamente ao longo de sua longa carreira – havendo entrado em contato já em sua infância com o universo fluido das paisagens orientais, vistas nos livros de arte da biblioteca de seu pai, o historiador da arte e também pintor Erich Klossowski⁶. O cultivo quase que restrito destes gêneros – a Paisagem e o Retrato – faria a obra de Balthus ocupar um lugar distinto no panorama da arte europeia do século XX, sendo infrutíferas as tentativas de situá-lo dentro de alguma das inúmeras vertentes modernistas da primeira metade do século passado. Apesar das aproximações entre seu trabalho e algumas pesquisas abstracionistas e surrealistas, Balthus permaneceria sempre à margem, fiel apenas a si mesmo, compartilhando esta margem, contudo, com outros grandes artistas de sua geração, tais como Alberto Giacometti:

“(…)L’amitié entre Balthus et Giacometti pendant vingt ans était véritable et importante. Dans le foyer miraculeux de grands artistes et grans écrivains qui fut Paris de l’avant-guerre ils étaient deux solitaires, Giacometti ayant quitté le Parti Surréaliste sous l’approche de tous et Balthus, bien que courtisé par la même, se tenant à l’écart (MASON: 2008, p.37)

■ 142

Este cultivo da Paisagem e do Retrato (sobretudo através do nu feminino) não faria jamais de Balthus, entretanto, um pintor acadêmico ou conservador, mas, pelo contrário, atestaria justamente o aspecto moderno de sua poética. Modernidade que se dá pelo uso não ortodoxo e mesmo perturbador que o artista faria destes gêneros havidos como *tradicionais*. Não será por outro motivo que as primeiras obras a abrirem o percurso desta mostra retrospectiva tenham sido justamente *Paysage de Muzot* (óleo sobre cartão, 1923) e *Paysage provençal* (óleo sobre madeira, 1925, Musée d’Art moderne de Troyes), nas quais é patente o influxo de matriz ainda cezariana, tão importante para os jovens artistas daqueles anos⁷. Seguindo este percurso, sugerido pelos organizadores da exposição, serão reveladores os estudos atentos feitos por Balthus, em 1926, a partir da observação direta de obras dos mestres italianos (sobretudo de Masaccio e de Piero della Francesca). Estudos que, baseados no procedimento clássico da cópia de obras célebres, já eram vistos com desprezo por seus jovens colegas, então já em busca de uma nova arte, e os quais já designavam também o museu do Louvre, entre outros museus, como um cemitério do qual era preciso manter distância. Indiferente porém aos seus contemporâneos, Balthus; cuja formação seria quase toda autodidata, sem por isto haver tornado-se um artista *ingênuo* (usufruindo os abundantes estímulos artísticos e intelectuais de seu ambiente familiar); deveria grande parte de sua fatura pictórica justamente a esta observação direta das

⁶ Outra referência na formação de Balthus seria o trabalho artístico de René Auberjonois, também amigo de seu pai – artista cuja obra teria muito pontos de contato com a de Balthus, sobretudo em seus aspectos desconfortavelmente eróticos. Sobre a ligação entre os dois artistas ver o texto de Dominique Radrizzani; “Une très jeune fille, une gomme, très douce: les dessins”, no catálogo *BALTHUS* (RADRIZZANI; CLAIR: 2008, P.183-190).

⁷ Todas as obras comentadas no presente artigo encontram-se publicadas no catálogo da mostra em questão. Serão mencionadas, após o título de cada uma das obras comentadas, apenas sua técnica, ano de realização e acervo a que pertence (dado que não será registrado apenas quando tratarem-se de coleções particulares). As dimensões das obras serão mencionadas apenas quando este for um dado relevante para o comentário proposto.

obras de sua admiração. *Jeune fille à sa toilette* (óleo sobre tela, 1948), ou *Le Passage du Commerce-Saint-André* (óleo sobre tela de cerca de 1953), exemplificariam assim o modo como a lição dada pela pintura italiana contribuiria na sólida estruturação de suas figuras e paisagens, naturais, urbanas ou interiores. Estruturação sólida de figuras e paisagens que expressaria, também, a resiliência do artista diante dos anseios de seus pares, não se permitindo enveredar por outros caminhos. Resiliência que torna a produção de Balthus cada vez mais digna de interesse, constituindo-se não em contraposição, mas distante das correntes hegemônicas de seu tempo.

Havendo transitado também pela natureza morta; como se pode observar em *Nature Morte au Chapeau Berinois* (óleo sobre tela, 1928), em uma palheta de cores baixas e um emplastro de texturas que fazem pensar em Giorgio Morandi, com vibrações simultaneamente rudes e sutis; cedo o artista assumiria, contudo, o retrato como seu instrumento preferencial de investigação poética e perscrutação da realidade imediata a seu redor, começando por soluções relativamente convencionais – como em *Portrait d'Hedwig Muller* (óleo sobre tela, 1928) – mas logo chegando, já em fins da década de 1920 (e através do próprio uso concomitante da paisagem) a resultados extremamente pessoais, inaugurando uma linguagem efetivamente *balthusiana*, e parindo a partir de então em suas telas; que por estes mesmos anos crescem de dimensão; cenas sempre algo metafísicas e enigmáticas. Integrando e dissolvendo os personagens de suas pinturas à paisagem, como em *Orange au Luxembourg* (óleo sobre tela, 1928); na qual a ventania faz tombar os guarda-chuvas e quebra o jato d'água que tenta se elevar do chafariz, e onde a arquitetura, carnalizada, se funde à natureza; ou em *La Jouesse de diablo* (óleo sobre tela, 1930, Musée Jenisch, Vevey); no qual uma jovem de costas entrega-se a seu pequeno brinquedo diante de vasto jardim; Balthus descobre e elege seus elementos fundamentais: a mulher/criança, os enigmas do olhar e dos espelhos (onde quem e visto nem sempre nos vê), o devaneio, a entrega e o gesto suspenso. Encontrado o caminho, forjado o artista, a poética de Balthus chegaria naturalmente aos seus paroxismos, sendo radicalmente presentes em sua produção madura a atração voyerística e a vibração sexual, sobre as quais o próprio artista ironizaria ao declarar-se, antes de tudo, como um *pintor religioso*⁸. Com o auto-retrato *Le Roi des Chats* (óleo sobre tela, 1935, Musée Jenisch, Vevey), Balthus se revelaria, quase aos 30 anos de idade, em um soturno esplendor juvenil: mão direita à cintura, mão esquerda sobraçando a aba do negro paletó, pernas em contraposto, o olhar direto, obscuro e incisivo sobre nós. Sobre a banquetta o pequeno chicote e a prancha com a inscrição: “A PORTRAIT OF H.M. THE KING OF THE CATS painted by HIMSELF, MCMXXXV”. Esfregando-se na perna do jovem artista um grande gato malhado.

Analisando o inquietante auto-retrato executado em 1794 por Jaques-Louis David, então preso e correndo o risco de ser guilhotinado, T. J. Clark invoca inicialmente Jean-Jacques Rousseau, contemporâneo do pintor francês, em suas declarações sobre uma pretensa verdade íntima do auto-retrato, considerando que “[...]somos muito bem pintados quando nós próprios nos pintamos, mesmo que o retrato não mostre grande verossimilhança” (Rousseau, carta a Dom Deschamps, 12 set. 1761, in CLARK: 2007, p.159):

⁸ Depoimentos filmados do artista podem ser encontrados, entre outros, no documentário *Balthus: De l'Autre côté du miroir*, realizado por Damien Pettigrew (2007), e em *Balthus intime*, realizado por Christine Leneff e Xavier Lefevre (sd).

“[...] O surgimento, sobretudo depois do século XVI, e em especial na Europa, de uma classe de quadros em que o pintor aparece olhando atentamente para si mesmo no intuito de pintar-se; o fato de haver entre essas pinturas uma série de fortes “semelhanças de família”, que persistem por centenas de anos como se existisse uma maneira estrita ou exclusiva de conceber o assunto, maneira esta considerada apropriada às questões da prática pictórica e da autoconsciência que o gênero suscita, e mesmo a atmosfera de dúvida e duplicidade que paira sobre o empreendimento [...] parecem oferecer a chave de um mistério. Aqui estamos diante dessa entidade imprecisa, ubíqua, o self, o “eu” revelado (não seria melhor dizer flagrado?) no ato de interceptar seu próprio olhar. Nem mesmo o gênero da autobiografia parece prometer um acesso tão simples, tão imediato, ao instante da autoconsciência” (CLARK: 2007, p.161-162).

Sereno desconforto, incômodo cotidiano, recolhimento e ausência. Em 1933 a tela *Toilette de Cathy* (óleo sobre tela, Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art moderne / Centre de création industrielle), tela de grandes dimensões (165 cm X 150 cm), já definia e afirmava o campo no qual Balthus se moveria, com tranqüilidade, até o fim de sua vida: à esquerda a figura sentada e em contorção de um jovem homem, totalmente vestido (sendo mais um dos inúmeros auto-retratos do artista). À direita, como a imagem projetada de uma mente igualmente em contorção, o corpo alvo e impúbere da *jeune fille*, exposto em seu robe entreaberto, enquanto a velha serviçal lhe penteia os cabelos⁹. Tela que é uma indiscrição, uma confissão a violar um segredo. A nudez feminina assoma aqui em toda sua força, tornando menor e opressivo o ambiente que lhe cerca, como se a fenda transmutasse o espaço em abismo permanente, sorvendo em torvelinho seres e objetos ao redor.



Figura 1: Balthus, *Thérèse Révant*, 1938

⁹ Esquema figurativo que se repetiria em *Jeune Fille à sa Toilette* (óleo sobre tela, 1948), com a mesma nudez impúbere a ser servida pela velha camareira – obra na qual, no entanto, a influência dos mestres italianos do quattrocento se manifestaria de modo mais evidente.



Figura 2: Balthus, *Le Roi des Chats*, 1935

Gatos e interiores domésticos. Jogos e brincadeiras sensuais. Sadismos infantis. Com *Thérèse Révant* (Fig.1) (Óleo sobre tela, 1938, The Metropolitan Museum of Art, New York) – tela utilizada como cartaz da própria mostra em questão, e também como capa de seu catálogo – a *jeune fille* recosta-se agora no estreito divã, mãos à cabeça, deixando entrever sob suas saias vermelhas as múltiplas dobras de suas roupas íntimas e brancas, embora algo manchadas. Ao chão um gato sem cor lambe a réstia de leite no pequeno pires igualmente branco. Em *La Rue* (óleo sobre tela, 1933, The Museum of Modern Art, New York), também em grande formato (195 cm X 254 cm), Balthus se esmera agora na representação da paisagem urbana, palco de dramas perpétuos, a desenrolar-se sob a aparente banalidade dos passantes cotidianos. Ao canto esquerdo da tela a menina cujas pernas se abrem, paralisada na fuga que empreende, tentando escapar do jovem rapaz que lhe prende a cintura e aperta-lhe o punho. Movimento conturbado, que contrasta com a relativa frieza com que se movem os outros personagens, e com a frieza da própria arquitetura representada, geométrica e rigorosa, construindo visualmente uma narratividade algo entorpecida, que apenas indica possíveis caminhos, sem consumir nenhum evento. Com *Les Enfants Blanchard* por sua vez (óleo sobre tela, 1937, doada pessoalmente por Pablo Picasso ao Musée du Louvre), Balthus daria, contudo, um passo além na criação de atmosferas algo opressivas, com um casal de crianças, ou anjos terríveis, que se esgueiram sobre a mesa, sobre as cadeiras, sobre o chão - como gatos!

Intimismo. Domesticidade sombria. Simultaneamente opressiva e libertária, a atmosfera balthusiana seria fatalmente incômoda e desconfortável, apesar de sedutora, repetindo-se com *Le Salon (II)* (óleo sobre tela, 1942, The Museum of Modern Art, New

York), o mesmo esquema das crianças/gatos de *Les Enfants Blanchard*, agora com duas meninas/mulheres: uma adormecida sobre o sofá, pernas sempre a entreabrir-se, e outra “de gatinhas”, desperta e concentrada em sua leitura. Leitura que é retomada em *La Chambre (I)* (óleo sobre tela, 1947-1948, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.), com uma menina a distrair-se de seu livro, admirando a nudez iluminada da *jeune fille*. Nudez agora ostensiva e desafiadora, como uma antiga alegoria da verdade¹⁰.

Nas obras de Balthus o livro e a leitura não são, porém, apenas elementos alegóricos ou cenográficos, mas indícios concretos da efetiva importância da literatura na vida do artista. A amizade desde cedo com o poeta Rainer Maria Rilke; que viria a ser amante de sua mãe, Baladine Klossowska, em Gênève; seria apenas um dos primeiros fatos marcantes nesta direção. Amizade que faria de Rilke, então já consagrado poeta, prefaciador o álbum de desenhos realizado pelo então *Baltusz*, publicado em 1921: *MITSOU*, com quarenta imagens que contavam a estória de um gato encontrado na rua e depois novamente perdido – sendo que o artista contava então com apenas 11 anos de idade, em 1919, quando realizou estes desenhos. Entre 1933 e 1935 Balthus produziria também 14 ilustrações que sobrevivem hoje em uma coleção particular, realizadas, em bico de pena, especialmente para o romance de Emily Brontë: *Wuthering Heights*¹¹. Aproximação com a literatura e a dramaturgia que explicaria ainda a intensa proximidade e amizade entre Balthus e Antonin Artaud, compartilhando ambos de um universo estético de interesses comuns¹².

Explicitamente sexual, *Les Beaux Jours*; uma das mais conhecidas telas de Balthus (óleo sobre tela, 1944-1946, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.); aprofunda a criação deste universo isolado e perturbadoramente confortável, no qual a segurança com que se movem os personagens é, contudo, absolutamente transitória. Personagens que prefiguram tipos de Adão e Eva profanos, modernos e burgueses, próximos da queda ou mesmo após ela: enquanto o jovem alimenta o fogo, pondo ali novas achas de madeira, a jovem dama recostada ao sofá se compraz com sua imagem ao espelho, enquanto os panos de seu vestido deslocam-se ao movimento de um corpo de mulher que cresce, seio e pernas a mostra.

¹⁰ Durante séculos as alegorias foram fundamentais para a interpretação das obras de arte, havendo um vasto e compartilhado repertório de símbolos e figuras de uso comum tanto pelos artistas quanto pelo próprio público – alegorias que ainda se farão presentes na arte moderna e contemporânea, ainda que com outros usos e possibilidades. A figura de uma mulher ostensivamente desnuda, como que a revelar-se, é tradicionalmente uma alegoria da Verdade.

¹¹ No Brasil do século XX um artista com o qual poderiam ser tecidas algumas análises comparativas da obra de Balthus, compartilhando ambos um universo cultural aproximado, inclusive pela passagem que os dois farão por Berna, na suíça alemã, é Oswaldo Goeldi - artista também profundamente ligado ao universo literário. As imagens de Balthus para o texto de Emily Brontë possuem, especialmente, muitos pontos de contato com a ilustração literária de Oswaldo Goeldi, sobretudo com alguns dos desenhos feitos por Goeldi para os romances de Dostoiévski publicados no Brasil.

¹² Antonin Artaud chegou a publicar, entre 1934 e 1947, uma série de artigos sobre a pintura de Balthus, mencionados na bibliografia seletiva do catálogo da mostra Balthus em Martigny (2008) – sendo que a impressionante semelhança física entre ambos levaria o ator a aprofundar sua própria teoria do “duplo”.



Figura 3: Balthus, *Les Beaux Jours*, 1944-1946

Balthus diria que todas suas figuras femininas são de anjos. Se assim é, a quem pertence, contudo, a ausência da pureza que podemos vislumbrar aqui?... No texto de Jean Starobinsky dedicado à *Les Beaux Jours* o historiador da arte aponta primeiramente; e acerdatamente; para aspectos puramente picturais da obra, analisando o complexo jogo de luzes criado pelo pintor ao fazer incidir simultaneamente sobre aquele ambiente cerrado uma luz puramente branca; que entra pela passagem entreaberta à esquerda; e também uma difícil luminosidade vermelha, advinda do fogo ardente na lareira:

“[...] Tons froids et tons chauds: leur opposition est la grande affaire de la peinture [...] dans la scène représentée, la lumière du jour entre à gauche, éclairant froidement divers objets d'une chambre [...] Mais il y a une autre source de lumière dans le tableau [...] La lumière de ce feu intérieur donne la réplique à la clarté qui pénètre du dehors[...]” (STAROBINSKY: 2008, p.27)

Elegante em seu gesto cortês de conceder a primazia, como bom historiador que é, aos elementos puramente formais da obra, para aos poucos mergulhar em seu universo de significações literárias e jogos alegóricos, Jean Starobinsky não conseguiria evitar, porém, neste mesmo texto, de ver junto à lareira um *jeune homme au torse nu* (STAROBINSKY: 2008, p.27), onde o que há é um jovem homem sim, vestido contudo com uma camisa que lhe vai até os punhos – detalhe que serve apenas para demonstrar as dificuldades inerentes à análise de qualquer imagem, sejam quais forem os métodos adotados. Starobinsky, liberando-se ao fim de seu texto destes primeiros e necessários níveis de leitura da imagem, o conclui, entretanto, de modo brilhante, ao indagar e responder:

“[...] Par quelle histoire les deux personnages sont-ils liés? Ils regardent chacun un foyer différent. L'un, de tout son corps penché, semble uni aux braises de l'âtre;

l'autre est captif du froid miroir. Chacun appartient à son rêve. Il me parâit certain qu'ils tentent chacun de lire les signes d'un destin différent. Les belles journées ont leur mélancolie (STAROBINSKY: 2008, p.27)

Melancolia, mistérios do gôzo. Em *Jeune Fille endormie* (óleo sobre madeira, 1943, Tate Galery) o modelo preferido do artista: relaxado, entregue, desprotegido diante do domínio pleno de um olhar que descobre e percorre o contorno destes seios adormecidos. A partir destes anos a poética de Balthus parece não exatamente adoçar-se ou diluir-se, mas há neste ponto como que uma mudança de atitude e de visão, como se o próprio homem, agora amadurecido, passasse a se revelar de outros modos em suas telas. A tensão sexual, antes tão manifesta, se suaviza. O devaneio do mistério interdito passa a se oferecer como pura beleza e usufruto cotidiano. No retrato *Frédérique au chandail rouge* (óleo sobre tela, 1955), e em *Le Drap bleu* (óleo sobre tela, 1958) – onde retoma o tema da menina despindo-se em seu toailete diário – a nudez e beleza das *jeunes filles* se apresenta agora sem dramas, sem angústias, em tons firmes e claros que apontam como que para uma mera evidência, como que para a simples constatação de verdades cristalinas. Verdade que se manifesta como efetivo *brinquedo de criança*, anos mais tarde, em *Le Lever (II)* (óleo sobre tela, 1975-1978), onde a menina despida agora sorri, brincando pela manhã em sua cama ainda desarrumada.

■ 148

Um certo *retorno* a paisagem – pois Balthus jamais a abandonou – se faria notar entre as décadas de 1950 e 1960, em telas como *La Bergerie* (óleo sobre tela, 1957-1960), e *Cour de Ferme à Chassy* (óleo sobre tela, 1960, Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art moderne / Centre de création industrielle). Obras nas quais seria evidente a herança ainda marcante das lições de Cézane e mesmo do pontilhismo, mescladas à atenção do artista para com os antigos mestres italianos. Atenção esta capaz de erigir volumes e planos simultaneamente suaves, luminosos e consistentes. Apesar da presença marcante da narratividade em Balthus, portanto (e por conseguinte da existência, em suas imagens, de uma dramaturgia recorrente), tudo seria sempre, em sua pintura e desenho, também uma forma de paisagem, sendo as dobras e plissados dos tecidos femininos de seus retratos as mesmas dobras e reentrâncias de suas planícies e montanhas – montanhas tão caras ao artista, desde sua infância¹³. Como um documento, a atestar a importância constante do trato da paisagem na poética de Balthus, uma de suas últimas obras seria, justamente, *La Gare de Rossinière* (óleo sobre tela, 1995), encontrada inacabada em seu cavalete de trabalho quando de sua morte. Obra na qual se pode perceber, apenas, o tênue começo da fatura de alguns elementos: um tronco em primeiro plano, uma casa ao fundo, uma montanha...

“[...] *Les plissures des contreforts de Montecalvello se retrouvent au même moment dans la jupe crayeuse de Katia lisant (1968-1976), dans les études de plis que*

¹³ « *Mon premier contact avec la montagne, c'était à Paris, chez madame Klibié, une crémière de la rue Bréa, tout près du boulevard Montparnasse. J'avais quatre ou cinq ans, et j'accompagnais la cuisinière quand elle allait faire des courses, à l'époque où mes parents habitaient rue Boissonnade. Il y avait chez cette dame une affiche, sans doute pour La Vache qui rit, ou quelque chose de semblable, où l'on voyait le Mont-Blanc. Je le regardais toujours avec nostalgie, comme si je le connaissais, alors que je n'avais jamais vu de montagne auparavant* ». Depoimento de Balthus a Sadruddin Aga Khan, in *Balthus, Entretiens*, Paris : Séguiet, Archimbaud, 2002, extraído de *Balthus: La Magie du Paysage*, p.21 (2006).

Balthus multiplie comme jamais [...] à la recherche d'un tissu fossile que contrasterait avec le galbe lisse des gambettes adolescentes (RADRIZZANI : 2006, p.15)¹⁴

Tierry Davila realiza, em seu livro *Marcher, Créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle* (Paris: Regard, 2002), um pequeno inventário de artistas e experiências contemporâneas que fazem uso, em sua criação, da deriva e do trânsito entre os lugares, da viagem e da circulação pelas ruas das cidades e estradas do *pais* - sendo relevante registrar que o termo “paisagem” advém do termo “pais”. É interessante percebermos como estes tópicos; em torno da problemática da viagem, do trânsito e do deslocamento entre culturas e percepções; são, entretanto, partes constitutivas da própria cultura artística da modernidade. Balthus, nascido em Paris em uma família de artistas e intelectuais de origem polonesa, e transitando desde sua infância por diferentes cidades européias, entre França, Alemanha, Suíça e Itália, também teria na deriva um elemento constitutivo de sua personalidade e poética. Deriva decorrente de um contexto cultural e pessoal muito específico, numa Europa turbilhonada pelas grandes guerras. Daí, talvez, em Balthus, esta necessidade do conforto da paisagem e do olhar atento sobre a natureza. Olhar capaz de extrair dela representações sólidas e estáveis, apropriadas a uma alma habituada às mutações, através de rotas e caminhos sempre singulares:

149 ■

“[...] a prática de um “estilo” – é a coisa mais bem partilhada do mundo... [...] até mesmo na ignorância de sua existência. Essa caixa de ferramentas lingüísticas é uma espécie de instrumento, amplamente disseminado, que nos serve para fabricar dia a dia nosso ambiente de objetos e nos permite adaptar as coisas da percepção a nossas exigências culturais. O mesmo se passa com a paisagem, para a qual são convocadas, uma por vez, as figuras de circulação indispensáveis a seu estabelecimento. Porque nos é necessário, para fazê-la existir, passar da árvore à floresta, do reservatório d'água ao oceano, do matiz à cor “autêntica”, desse monte de pedregulhos à ruína que exprime a memória do passado. Adições e subtrações, preenchimentos da expectativa. E, se em geral não nos ocupamos muito das operações pelas quais chegamos a um resultado tal qual o enunciado, “Ah”! Eis uma paisagem!”, sabemos, sem saber que sabemos, utilizá-las com conhecimento de causa” (CAUQUELIN: 2007, p. 154).

Daí também, talvez, o retorno indiscreto e consistente da noção de Paisagem na produção artística contemporânea, ainda que por outros meios, e com outras motivações e pretextos. Balthus, *in extremis*, e dentro dos limites de sua modernidade, pode ser tomado como uma espécie de último pintor figurativo possível, na medida em que, já em seus primeiros tempos como artista, se estabeleceria a margem das correntes hegemônicas de seu tempo, numa atitude algo conservadora sim, mas plenamente coerente com suas necessidades e crenças, construídas ao longo de uma série de exílios sucessivos, entre França, Alemanha, Suíça e Itália, tanto em grandes cidades quanto nos campos mais retirados:

“[...] Lieux de passage, lieux de travail. Jusqu'au Grand Chalet, à Rossinière, qui est un ancien hôtel, Balthus avait laissé subsister, au-dessus des portes, les vieux numéros de chambre, sans doute pour rappeler au visiteur qu'il n'est que de

passage (KOPP: 2006, p.15).

É de se supor que, diante de uma contemporaneidade cada vez mais estéril e exaurida, paralisada politicamente pela noção de *correção*, e esteticamente retrógrada pela recuperação do objeto e pelo retorno a uma idéia de *finalidade* da arte, com artistas e públicos exangues pela permanente cooptação do sistema das artes – sistema este cada vez mais submetido a lógica do consumo cultural rasteiro, e da própria noção de cultura enquanto espetáculo, entretenimento e meio de promoção pessoal e distinção social – possa se chegar ao dia em que obras com as de Balthus tenham, ainda mais do que hoje, que circular de modo restrito, sendo censuradas e escondidas, quando não mesmo destruídas. Censuras e destruições tão freqüentes na história da arte, mesmo do modernismo¹⁵. A poética e vida de Balthus contudo; para quem os limites entre o mundo infantil e o mundo adulto seria sempre uma questão aberta; permanecerá como um enigma a ser enfrentado, impermeável, contudo, à qualquer tentativa de análise redutora, sendo talvez uma questão que mereça ser investigada, justamente a dos diferentes modos através dos quais vêm se dando, em diferentes culturas e épocas, a recepção de sua obra.

Personalidade arredia e intimista como sua arte, Balthus, havendo convivido com Rainer Maria Rilke, Antonin Artaud e Alberto Giacometti – personalidades e criadores que também marcaram a aventura intelectual do século XX – revela-se hoje, alguns poucos anos apenas após sua partida, como um artista que devemos necessariamente conhecer se efetivamente pretendemos contribuir, como artistas e pesquisadores, para a cultura dos tempos vindouros.

Referências

- BALTHUS. *MITSOU: quarante imagens par Baltusz*. Préface de Rainer Maria Rilke. Zurich; Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1921.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DAVILA, Thierry. *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Regard, 2002.
- CLAIR, Jean; RADRIZZANI (Commissaires de l'exposition). *Balthus*. Textos de Jean Clair, Dominique Radrizzani, Jean Starobinski, Frédéric Wandelère, Camille Viéville, Raymond Mason, Robert Kopp. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2008.
- CLAIR, Jean; MONNIER, Virginie. *Balthus: Catalogue raisonné de l'œuvre complet*. Paris: Gallimard, 1999.
- CLARK, T. J. *Modernismos: ensaio sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁴ Francois Rouan, no catalogo *Balthus: De Piero della Francesca à Alberto Giacometti* (2002), pensaria, a partir de uma fotografia de Martine Franck (*L'atelier de Balthus à Rossinière*, 1990), na aproximação entre a poltrona *Récamier* recoberta de tecidos em meio ao atelier do artista, na qual posavam suas modelos, e uma instalação contemporânea: "*Dans sa forme et le relief tumultueux des draperies qui la recouvrent, cette "installation" restitue Montecalvello, la falaise escarpée surplombant un plateau avec tous les remous et froissements de la collision tellurique*" (RADRIZZANI: 2006, p.14).

¹⁵ Em 2007 Dario Gamboni, historiador da arte e professor desde 2004 da Universidade de Genève, publicou *THE DESTRUCTION OF ART: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, levantando um amplo inventário de omissões, destruições e censuras modernas, partindo da Revolução Francesa e chegando à remoção do *Tilted Arc* de Richard Serra em Nova York.

KOPP, Robert. «Maintenir à jamais ce qui disparaît déjà». Sur Balthus e Rilke, in CLAIR, Jean; RADRIZZANI (Commissaires de l'exposition). *Balthus*. Textos de Jean Clair, Dominique Radrizzani, Jean Starobinski, Frédéric Wandelère, Camille Viéeville, Raymond Mason, Robert Kopp. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2008.

MASON, Raymond. "Balthus: Giacometti", in CLAIR, Jean; RADRIZZANI (Commissaires de l'exposition). *BALTHUS*. Textos de Jean Clair, Dominique Radrizzani, Jean Starobinski, Frédéric Wandelère, Camille Viéeville, Raymond Mason, Robert Kopp. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2008.

RADRIZZANI, Dominique. «De Baldung à Balthus: une magie suggestive», in *BALTHUS: La Magie du paysage*. Rossinière: Fondation Balthus, 2006.

RADRIZZANI, Dominique (éd). *Balthus: de Piero della Francesca à Alberto Giacometti*. Textos de Balthus, Bernard Blatter, Dominique Radrizzani, Francois Rouan, Jean Starobinsky. Vevey: Musée Jenisch, 2002.

STAROBINSKI, Jean. «Les Beaux Jours», in CLAIR, Jean; RADRIZZANI (Commissaires de l'exposition). *BALTHUS*. Textos de Jean Clair, Dominique Radrizzani, Jean Starobinski, Frédéric Wandelère, Camille Viéeville, Raymond Mason, Robert Kopp. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2008.

VIÉVILLE, Camille. *Les années de formation de Balthus (histoire de l'art, traditions e modernité)*. Mémoire de D.E.A sous la direction d'Eric Darragon. Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Années 2002-2003, 2 vol.