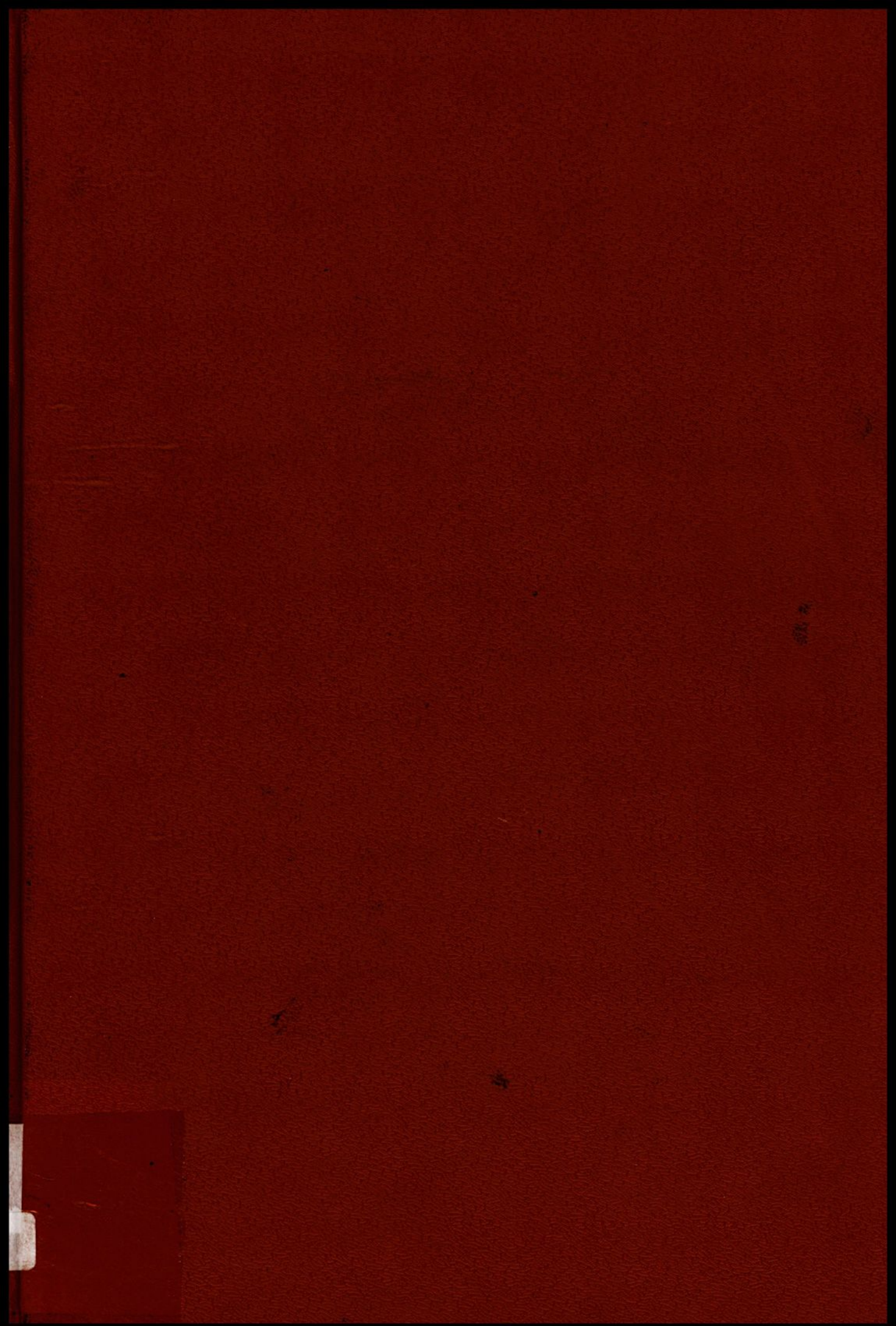




Maria Cristina Romão da Silva

Degas

o pintor e o fotógrafo

Maria Cristina Romão da Silva



DEGAS:

O pintor e o fotógrafo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Bauru, para a obtenção do título de Mestre em Projeto, Arte e Sociedade (Área de Concentração: Poéticas Visuais)

Orientador: Prof^a. Dr.^a

Nelyse Aparecida Melro Salzedas

Bauru

1998

Nº 774
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU



MARIA CRISTINA ROMÃO DA SILVA

DEGAS:

O pintor e o fotógrafo

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

PRESIDENTE E ORIENTADOR

2º Examinador

3º Examinador

Bauru, 09 de junho de 1998.



DADOS CURRICULARES

MARIA CRISTINA ROMÃO DA SILVA

Nascimento: 7.5.1963 - BAURU/SP

Filiação: José Romão da Silva

Nidersia Bernardes da Silva

1988/1992

Curso de Graduação

FAAC - UNESP - BAURU.

1995/1998

Professora do Departamento de Comunicação Social,
da Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Letras e
Artes da Universidade de Marília - UNIMAR.

1998/

Professora Conferencista do Departamento de Artes
e do Departamento de Comunicação da Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru -
UNESP.



Apresentação

Aos meus queridos filhos



Agradecimentos

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma particular:

a Deus

a minha mãe

ao Prof. Ms. José Marcos Romão da Silva

a Prof.^a Dr.^a Nelyse Aparecida Melro Salzedas

Um Deus vingador atende aos desejos dessa multidão.

Daguerre foi seu messias.

Baudelaire



LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO	17
1- O OLHAR IMPRESSIONISTA	
1.1- Chailly e Barbizon, uma troca de olhares com a natureza	23
1.2- R (de recusados)	35
1.3- Impressão, o nascer do sol (n.º 98)	44
1.4- O olhar fotográfico	53
2- DEGAS	
2.1- O pintor Degas	62
2.2- O movimento do olhar	79
2.3- Fotografia e pintura	85
3- O OLHAR PELO BURACO DA FECHADURA	
3.1- Degas e a invasão de privacidade	100
3.2- A visão monocular	107
3.3- O fotógrafo Degas	115
CONCLUSÃO	149
BIBLIOGRAFIA	156
RESUMO	160
ABSTRACT	161



LISTA DE FIGURAS

1- Claude Monet *p26*

O Caminho de Chailly, 1865

Le Pavé de Chailly

Óleo sobre tela, 43 x 59 cm

Paris, Musée d'Orsay.

2- Edgar Degas *p26*

Cena de Guerra da Idade Média:**As Calamidades da Cidade de Nova Orleães, 1865**

Scène de guerre au Moyem Age did à tort,

Les malheurs de la ville d'Orleans

Óleo sobre papel colocado sobre tela, 81 x 147 cm

Paris, Musée d'Orsay.

3- Claude Monet *p27*

Impressão: o nascer do sol, 1873

Impression, soleil levant

Óleo sobre tela, 48 x 63 cm

Paris, Musée Marmottan.

4- Claude Monet *p57*

Mulheres no Jardim, 1866

Femmes au Jardin

Óleo sobre tela, 255 x 205 cm

Paris, Musée d'Orsay.

5- Claude Monet *p57*

Terraço em Saint-Adresse, 1867

Terrasse à Sainte-Adresse

Óleo sobre tela, 98 x 130 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art.

6- Edouard Manet *p66*

Nana, 1877

Nana, Scènes de maisons closes

Óleo sobre tela, 154 x 115 cm

Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

7- Edgar Degas *p66*

Mulheres no Terraço de um Café, a Noite, 1877

Femmes à la terrasse d'un café, le soir

Pastel sobre monótipo, 41 x 60 cm

Paris, Musée d'Orsay.



8- Edgar Degas

Paisagem Costeira, 1890/92

Paysage

Pastel sobre monótipo sobre papel colorido, 42 x 55 cm

Genebra, Galerie Jan Krugier.

9- Edgar Degas

Paisagem, (sem referência da data)

Paysage

Pastel, dimensões desconhecidas

Coleção particular.

10- Edgar Degas

A Estrela, 1876/78

Prima Ballerina

Pastel sobre monótipo, 58 x 42 cm

Paris, Musée d'Orsay.

11- Edgar Degas

A Pequena Bailarina de Catorze Anos, 1879/81

Le petite danseuse de quatorze ans

Bronze, saia de tule, laço de cetim, suporte de madeira, 99,1 cm de altura

São Paulo, M.A.S.P.

12- Edgar Degas

A Canção do Cão, 1876/77

Le "Chanson du Chien"

Guache e pastel sobre monótipo em papel, 57,5 x 45,4 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art.

13- Edgar Degas

Lição de Ballet, 1881

La leçon de danse

Óleo sobre tela, 81,6 x 76,5 cm

Filadélfia (P.A), Philadelphia Museum of Art.

14- Edgar Degas

Aula de Dança, c. 1872

Classe de danse

Óleo sobre madeira, 19,7 x 27 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art.

15- Edgar Degas

Bailarina Posando para uma Fotografia, 1874/75

Detalhe

Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

Moscou, Pushkin Museum.



16- Egdar Degas

Na Praia, 1876

Bains de Mer

Óleo sobre pastel, 46 x 81 cm

Londres, The National Gallery.

17- H. P. Robinson

Estudo para uma Fotografia Composta, 1860

Fotografia recortada colocada sobre desenho.

18- Eadweard Muybridge

Mulher Pulando com o Pé Esquerdo, 1887

Fotografia.

19- O. G. Rejlander

As Duas Estradas da Vida, 1857

Fotografia composta.

20- Edgar Degas

Depois do Banho, 1896

Après le bain

Fotografia impressa em papel, 16 x 12 cm

Malibu (CA), Coleção J. Paul Getty Museum.



21- Edgar Degas

p 116

Depois do Banho, Mulher Secando-se, c. 1886

Après le bain, femme s'essuyant

Óleo sobre tela, 89 x 116 cm

Philadélphia, Museum of Art.

22- Edgar Degas

Mulher Secando-se, c. 1890/5

Femme s'essuyant

Pastel sobre papel, 65 x 63 cm

Edimburgo, National Gallery of Scotland.

23- Edgar Degas

Mulher Nua Deitada de Costas, 1891

Óleo sobre tela, 65 x 81 cm

Sem referência de acervo.

25- Edgar Degas

Mulher Deitada Secando-se, 1899

Óleo sobre tela, 116 x 97 cm

Sem referência de acervo.

26- Edgar Degas

Mulher Enxugando-se, 1892

Óleo sobre tela, 75 x 85 cm

Sem referência de acervo.

27- Edgar Degas

A Banheira, 1885/86

Le Tub

Pastel sobre papel, 70 x 70 cm

Farmington, The Hill - Stead Museum.

28- Edgar Degas

A Banheira, 1886

Le Tub

Pastel sobre cartão, 60 x 83 cm

Paris, Musée d'Orsay.

29- Edgar Degas

Mulher em Um Divã se Fazendo Pentear, (sem referência da data)

(sem referência da técnica), 73 x 59 cm

New York, Metropolitan Museum.

30- Edgar Degas

Mulher na Toalete se Fazendo Pentear, 1892/95

Óleo sobre tela, 124 x 150 cm

Londres, The National Gallery.

31- Edgar Degas

Mulher se Penteando, 1890/92

Pastel, 82 x 57 cm

Paris, Musée d'Orsay.

32- Edgar Degas

Mulher se Esfregando na Banheira, (sem referência de data)

(sem referência da técnica), 19 x 41 cm

Paris, Louvre.

33- Edgar Degas

Mulher Nua Limpando o Pé, c. 1885/86

Pastel sobre papel, 50,2 x 54 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art.

34- Edgar Degas

Após o Banho, Mulher Enxugando os Pés, 1886

Pastel, 54,3 x 52,4 cm

Paris, Louvre.

35- Edgar Degas

Mulher Entrando na Banheira, c. 1890

Pastel, 55 x 57 cm

New York, Metropolitan Museum.

36- Edgar Degas

Mulher Lavando-se na Bacia, c. 1886

Pastel, 72 x 56 cm

EUA, Coleção particular.

37- Edgar Degas

Mulher em Pé na Banheira, c. 1880/85

Monótipo, 38 x 27 cm

Paris, Louvre.

38- Edgar Degas

Mulher a Secar o Cabelo, 1905

Femme s'essuyant les cheveux

Pastel sobre papel, 77 x 75 cm

Lausana, Musée Cantonal des Beaux - Arts.

39- Edgar Degas

Renoir e Mallarmé, 1895

Fotografia.



INTRODUÇÃO

Este trabalho visa mostrar a influência da fotografia na evolução da obra do artista francês Edgar Degas. 32.1

Para tal finalidade, daremos um enfoque contextualizando o panorama artístico ao qual pertencia o pintor, tendo como principal fonte de informações obras de Friedrich (1993) e Rewald (1991) em *Olympia: Paris no Tempo dos Impressionistas e História do Impressionismo* respectivamente. 32.5

Em Friedrich, encontramos informações importantes no que diz respeito à sociedade parisiense no século XIX, entre os anos de 1865 a 1890. A partir do quadro, que dá título ao livro, o autor trabalha o perfil dos conturbados anos que viram a florescer a vida e a carreira dos pintores impressionistas, entre eles Degas.

Tendo como ponto de partida a história de Victorine Meurent, personagem conhecida da vida noturna parisiense que posou para Manet como modelo da *Olympia*, o livro apresenta um painel detalhado da problemática da prostituição em Paris, pesquisando profundamente a questão. Nesta abordagem, o livro vai ao encontro dessa questão crucial do universo das vendedoras do corpo. Como fato do cotidiano, esse ambiente incita Degas a criação de suas obras.

Com Rewald, um dos mais credenciados críticos do Impressionismo, temos uma documentação precisa e confiável dos eventos e datas minuciosamente citados a respeito deste panorama da arte francesa. O autor traça um painel que cobre os anos de 1855 até o final do século XIX. Essa obra, a respeito do

FRIEDRICH, O.. *OLYMPIA: Paris no tempo dos impressionistas*
REWALD, J.. *História do Impressionismo*.



Impressionismo, fornece-nos detalhes sobre as exposições do grupo bem como a aparição de Degas na cena artística; primeiro, nos salões e, posteriormente como um dos organizadores das Exposições dos Independentes.

Utilizaremos obras básicas de escritores da época como Zola (1989) em *A Batalha do Impressionismo* e de Baudelaire (1993) em *Obras Estéticas*, para orientar nossos conceitos sobre a revolução estética que se deu no período em que se insere a trajetória de Degas.

Os textos críticos de Zola publicados em jornais da época, reunidos neste livro, dão-nos uma visão da luta travada entre a crítica, o público e os pintores impressionistas. Zola, como um dos defensores dos novos artistas, será uma das poucas vozes a se levantar a favor deles. Com o passar dos anos, Zola revê suas opiniões e tecerá algumas críticas contra àqueles que defendeu. Em oposição, consagrará generosas críticas a Degas, um impressionista de outra vertente.

Baudelaire é bibliografia obrigatória, pois decorre sobre o espírito que anima a busca por uma nova representação, especialmente no ensaio *O Pintor da Vida Moderna*. Originalmente, dirigido a Constantin Guys, designado apenas pelas iniciais C.G., vamos encontrar a criação e o significado da palavra “moderno”. Em seus escritos, Baudelaire lança as bases do pensamento norteador da pintura de muitos artistas, os conceitos subjacentes a esses textos dão uma nítida visão da influência que exerceram sobre Degas e outros da mesma geração, especialmente àqueles que se voltam para as cenas da cotidiano e à poesia que emana das ruas de Paris.



3.2.5 Outro ensaio de Baudelaire, também reunido nesse mesmo livro, sob o título *O Público Moderno e a Fotografia* coloca-nos a par da visão que o autor faz sobre a fotografia e pintura realista, dois problemas reunidos em uma análise crítica e negativa sobre ambos e que nos fornece uma das abordagens acerca do surgimento da fotografia e suas implicações na arte.

Ainda como fonte de subsídios serão abordados alguns ensaios reunidos sob o título *Fotografia: usos e funções no século XIX* organizado por Fabris (1991), para fundamentar a reflexão sobre o impacto da descoberta da técnica fotográfica no século passado.

Mais importante ainda é a fundamentação de suas pesquisas em fontes legítimas e que vêm corroborar nossa abordagem no tocante ao uso e a influência da fotografia na obra de Degas.

No âmbito da fotografia é importante sublinhar o valor das pesquisas de Turazzi (1995), sob o título *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era da espetáculo (1839 - 1889)*. O referido livro contém informações preciosas sobre o desenvolvimento de técnicas fotográficas. Expõe, com precisão, os diversos tipos de aparelhos que se utilizavam, das mais variadas formas, de imagens transformados em espetáculos de entretenimento, traçando um painel do impacto da nova invenção sobre o público.

Especificamente sobre o Impressionismo, encontramos em *L'ABCdaire de L' Impressionisme* de Medeline e Lobstein (1995), um painel substancial acerca dos temas e das técnicas usadas pelos artistas. Esse livro apresenta de A a Z de forma bem abrangente todas as questões ligadas ao movimento dos

FABRIS, A., *Fotografia: usos e funções no século XIX*.

TURAZZI, M.I., *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*.

MADELINE, L./ LOBSTEIN, D., *L'ABCdaire de L' Impressionisme*.

jovens artistas. Traça um perfil dos lugares que frequentavam, geralmente, retratados em seus quadros. Aborda, ainda, as descobertas e invenções no campo da ciência que exercerão influências decisivas sobre os artistas, como a teoria das cores de Chevreul e a fotografia. A vida e a obra de cada artista formam um retrato da sociedade, dos lugares e dos ambientes tematizados pelos pintores.

Sobre a vida e a obra de Degas, especificamente, foram pesquisados diversas fontes, todas constantes na bibliografia final. Muitos dados foram retirados dos livros acima citados, entre eles o livro *L'Opera Completa di Degas* de Russoli e Minervino (1966). Esta obra acrescentou à nossa pesquisa figuras que geralmente não se encontram em publicações nacionais. Infelizmente, faltam algumas páginas, fato que prejudicou um levantamento completo da ficha técnica. O texto apresenta uma faceta de Degas pouco conhecida, seus sonetos, cuidadosamente transcritos do francês, sem tradução para o italiano, idioma da publicação. Segundo os autores, a tradução resultaria numa perda de suas qualidades poéticas. A contribuição bibliográfica foi relevante, inclusive para conferir alguns dados.

O enfoque desta dissertação recairá em procedimentos para abordagem da obra de Degas, cuja bibliografia básica auxiliará o capítulo inicial em que será circunscrito o período escolhido para análise, dentro do qual destacaremos os principais acontecimentos e as influências que marcaram o desenvolvimento do movimento Impressionista enfatizando o posicionamento adotado pelos artistas, em busca de uma nova representação.

Antes de nos ocuparmos com a análise das obras de Degas, mais especificamente, de um conjunto de telas e fotografias escolhidos dentro de sua

RUSSOLI, F., MINERVINO, F.. *L'opera completa di Degas*.



temática - o nu - faremos uma retrospectiva de sua carreira, utilizando para esse enfoque dados biográficos e informações contidas em seus escritos e em sua produção pictórica para montar um quadro da vida e da obra do artista.

No âmbito de nossa opção, mesclam alguns fatores sociais e históricos, nossa abordagem, entretanto, segue unicamente pela via sociológica, pois, buscaremos apontar os vários pontos de vista que comparam um painel social e formal, destacaremos Degas e algumas de suas obras.

Assim procedendo, abriremos espaço para discutir o terceiro ponto deste enfoque que culminará com a análise da relação entre pintura e fotografia, tendo como objeto de estudo algumas das banhistas pintadas e fotografadas por Degas, levando em conta principalmente as técnicas utilizadas e seu desenvolvimento dentro de uma perspectiva cronológica.

A organização da dissertação tem por objetivo:

Resgatar os ideais artísticos do século XIX no amplo contexto social que está inserido através do pensamento da crítica de arte; evidenciar o caráter único da obra de Degas contraponto sua estética com os ideais do grupo impressionista; enfatizar o papel desempenhado pela fotografia como elemento de ruptura que culminou com uma mudança de visão na forma de representação da realidade.

Cumpridos os objetivos, restará indagar sobre as influências que as descobertas desse período exerceram sobre as artes visuais.

A História da Arte, contextualizando Degas diacronicamente e sincronicamente, é a base metodológica do texto a ser trabalhado.



Apoiado na História Social e na Sociologia da Arte, vendo-a como o estudo das estruturas e princípios visuais e mentais através dos quais uma sociedade expressa-se e produz arte. Assim, o século XIX gera reações sociais e artísticas como aqueles em que aparecem Zola e os pintores realistas e impressionistas, criando um grande painel sócio-artístico, um novo olhar, uma nova postura.



I – O OLHAR IMPRESSIONISTA

O seu primeiro dogma é, evidentemente, a independência.

Francastel



1.1. – CHAILLY e BARBIZON: uma troca de olhares com a natureza.

Pegar punhados de terra dos campos, apalpá-la, beijá-la, mudá-la, sacudir as árvores, jogar pedra nas águas tranqüilas dos riachos, comer, desfrutar da natureza.

Courbet

O Impressionismo é uma narrativa que pode ser lida através de obras representativas desse período como uma ruptura do olhar que inaugura no século XIX o conceito baudelairiano de moderno. (Baudelaire, 1993)

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja metade é o eterno e o imutável.

As imagens criadas pelos artistas impressionistas convidam-nos a ver e a decifrar o que foi a experiência visual vivida pelos contemporâneos de uma época marcadamente influenciada pelos mais diversos avanços e descobertas do conhecimento humano. No âmbito das imagens, houve uma revolução em todos os sentidos. O movimento do olho, quer fosse ele de ordem física, científica ou humana e psicológica, acabou por determinar uma evolução estética da maior importância e o mundo moderno pode ter na arte o seu reflexo: o inteligível cede ao sensível.

A história dessa visualidade remonta a influências que antecedem ao movimento Impressionista. O que ocorreu não foi uma descoberta de novas

técnicas como num passado em que a pintura a óleo e a tela tornaram possível uma pintura de cavalete. *No impressionismo* Uma profunda mudança ideológica buscou uma nova maneira de ver o mundo com um olhar mais poético e inspirado na natureza.

O ano de 1874, geralmente tido como o início do movimento Impressionista é o marco de uma evolução lenta derivada do árduo trabalho que artistas vinham realizando há muito tempo. Os integrantes do movimento Impressionista já haviam consolidado o seu trabalho através das mais diversas aprendizagens ao longo dos vinte anos que precedem a primeira exposição. Seus olhos já haviam se voltado para os mestres que os antecederam em busca de uma visão diferenciada da maioria dos pintores de seu tempo. A ruptura causada por esse grupo não foi um fato repentino. Uma geração de artistas mais velhos já havia trilhado o caminho de volta para a natureza em busca de uma nova sensibilidade.

Geralmente, quando se fala do movimento Impressionista, logo aparece a questão da luz e das sensações causadas por suas vibrações. É um equívoco pensar que foram eles os inventores da luz, como sensação, na pintura. Tanto que contam no leque de influências, artistas como Delacroix, Corot e Courbet. Também de Turner e de Constable renovadores da paisagem inglesa os impressionistas tomaram a percepção lírica da paisagem, do céu e da atmosfera em movimento.

Foi em busca dessa visão que um grupo de pintores, em 1864, dirige-se a um lugarejo, não muito distante de Paris, chamado Chailly (fig. 01), com a intenção de realizar estudos em contato direto com a natureza. Através de Monet que, no ano anterior havia estado nesse lugar com Bazille, este último juntamente

Como surgiu





Figura 1



Figura 2

com Renoir e Sisley, aquele grupo foi buscar, nas proximidades da floresta de Fontainebleau, motivos verdadeiramente tirados da natureza exuberante da região, composta por grandes árvores e rochedos. Acostumados ao trabalho de ateliê, pois eram alunos de Gleyre que, por sua vez, desaprovava a pintura de paisagem, após a morte do mestre, tiveram em Monet um orientador para seus estudos.

As incursões aos bosques das proximidades de Chailly levaram os artistas a se encontrarem com aqueles que iriam influenciar definitivamente o grupo: os mestres de Barbizon.

A Escola de Barbizon é uma denominação que se aplica a uma etapa importante da paisagem francesa a partir de 1830. A mecanização e o progresso das grandes cidades tornaram-nas desumanas forçando os pintores a se evadirem da civilização, eles se reuniam num pequeno lugarejo de Barbizon, na orla da floresta de Fontainebleau e realizaram os primeiros pedaços de natureza da pintura de paisagem francesa. Esses artistas romperam com a tradição da paisagem histórica. Suas obras conservaram o impulso romântico pela carga emocional e certos elementos visuais.

Os paisagistas da Escola de Barbizon executavam os esboços diretamente diante da natureza e transpunham-nos para telas de pequeno formato no atelier, eles conservaram a técnica rigorosa e paciente de camadas pictóricas superpostas. Durante suas incursões, o grupo, fixa sua atenção nas rochas, no solo e nas árvores da floresta de Fontainebleau. A vida no campo, a terra sensual e fecunda inspiram-lhes quadros bucólicos. Os pintores de Barbizon conseguem, assim, captar verdadeira ambiência luminosa e reflexos efêmeros do sol. Entretanto, sua

paleta permanece tradicionalmente baseada nos valores do claro-escuro. Os castanhos carregados de betume dominam, ainda que sobressaíam amarelos e verdes. Das espessas pátinas coloridas, brotam as luzes e o toque livre traduz a emoção.

O que faz a distinção entre os impressionistas e os paisagistas de Barbizon, já que estes também trabalhavam ao ar livre, é o método empregado. Os de Barbizon distinguem os estudos e esboços do quadro acabado e mais, introduziam ainda um elemento artificial e alheio a paisagem observada, em suas composições.

O escultor Antóine – Louiz Barye (1796 – 1874) junta-se aos pintores de Barbizon em 1841, e coloca animais exóticos em pequenas paisagens espatuladas.

Camile Corot (1796 – 1875) observou uma luz mais diáfana como na alvorada ou no entardecer quando uma tênue penumbra envolve toda a natureza deixando a paisagem com um aspecto mais suave.

Narcisse Virgile Diaz de La Peña (1807 – 1876), mostra clarões poéticos de luz em clareiras da floresta de Fontainebleau.

Seguindo a tradição dos pintores holandeses do séc. XVII Constant Troyon (1810 – 1865), interessa-se pelos animais domésticos e particularmente pelas vacas.

Ainda que representativo, da escola de Barbizon, Jules Dupré (1811 – 1889) raramente ia a Barbizon. Seu estilo lírico se inspirava no inglês Constable.



Théodore Rousseau (1812 – 1867), considerado como o chefe do grupo se instala definitivamente em Barbizon em 1836. Ele observa com melancolia as árvores da floresta de Fontainebleau dos vastos horizontes desnudos.

Jean – François Millet (1814 – 1875) fixa-se em Barbizon em 1849. Ele impregna seus quadros de um sentimento autêntico e poético.

Charles Daubigny (1817 – 1878), fará a ligação com os futuros impressionistas pintando frente ao motivo com pequenas hachuras de cores puras.

Barbizon constituiu, para Gustave Courbet (1819 – 1877), uma etapa em direção ao realismo, escola da qual foi personalidade maior, adota esse termo em 1859, para designar um estilo de pintura nascido na França após a revolução de 1848.

Já, Gustave Courbet, que reunia os realistas em torno de si na Brasserie des Martyrs, trata o cotidiano como a pintura histórica, com um realismo às vezes brutal. Os nus como as paisagens, pintados com bravura e espessas camadas pictóricas, revelam seu conhecimento dos mestres do passado estudados no Louvre.

Courbet deu aos artistas do seu tempo não só o impulso para romper com o salão e a hierarquia de gêneros mas, principalmente, uma paleta colorida, e uma temática preferencial pela natureza e pela figura humana. Em seu programa propunha um realismo integral sem a mediação de valores pré-concebidos que pudessem prejudicar a representação pictórica pelas cores.

O que Courbet propunha era seguir, paralelamente, uma estética literária do Séc. XIX – o Realismo – que, na França, tinha vários representantes



como os romancistas Balzac, Sthendal e Flaubert. A corrente alastra-se pela Europa até a Rússia, estendendo-se até o fim do séc. XIX na representação de cenas anedóticas e pitorescas. O realismo rejeita a inspiração imaginária do romantismo e o formalismo acadêmico. Os pintores não impõem nenhuma teoria estética, nem um estilo homogêneo, mas uma visão objetiva e simples da vida contemporânea acessível a todos. A pintura, portadora de um impulso socializante as vezes engajado, recebe uma acolhida negativa. Os meios da arte oficial do Segundo Império recusam-se a aceitá-la, julgando vulgares todas as suas criações.

Os grandes formatos, reservados até aqui à pintura histórica, apresentam as cenas da vida contemporânea: os realistas conferem uma nova dignidade a temas considerados como subalternos na hierarquia de gêneros. O trabalho moderno, a vida cotidiana, a natureza morta, a paisagem, e o retrato adquirem uma força autêntica.

Os pintores dão um valor expressivo ao desenho pela simplificação e estilização. O personagem principal é iluminado por uma fonte de luz geralmente situada no alto e a esquerda, e o quadro é elaborado segundo a tradição das cores escuras para as cores claras.

Assim, pintores como Honoré Daumier (1808 – 1878) aborda a sátira política e social e pinta pessoas do povo com uma sensibilidade romântica; Jean – François Millet (1814 – 1879) dirige sua temática à vida rude dos campos com franqueza e poesia a ponto de emocionar alguns críticos. Ele escolheu o pequeno formato da pintura de costumes para representar uma vida nos campos que atinge o atemporal.



A grande intervenção dos impressionistas na paisagem resultou na fixação da emoção fugidia que registra o aspecto transitório da natureza; de libertar a pintura de todo o intelectualismo, para tentar reencontrar a inocência do olhar de que falava Proust.

Tal reinvenção, segundo a leitura do crítico Duret, que não via o impressionismo senão nas paisagens, resulta do encontro organizado de um quadro de Barbizon e de uma estampa japonesa as margens do Sena (influência da arte japonesa), ou nas praias da Mancha (influência da arte inglesa). O Impressionismo não é o simples resultado dessas influências cruzadas: se houve uma nova linguagem é porque se tratava de restituir à natureza seus efeitos transitórios e sua intensidade primeira. Em síntese, pintar a água, o ar, abarcar o espaço sem se preocupar com fórmulas repetitivas. A cor utilizada em largos toques levou claridade até as sombras das paisagens. Além do mais, com os impressionistas – Monet e Cézanne em particular – a paisagem, gênero ainda menor e freqüentemente anedótico no começo dos anos 60, alcança as mais altas expressões da pintura. Além do motivo intimamente perscrutado, a dimensão panteísta da natureza e sua própria essência impõem-se através da luminosidade tremulante do motivo.

A abordagem desta visão heróica de artistas trabalhando ao ar livre com suas telas, cavaletes, pincéis e tintas, buscando na natureza uma fonte de sensações captadas pelo olhar em busca dos efeitos obtidos na observação direta do motivo opõem-se a dos artistas, que em sua maioria, continuava fazendo a “boa” pintura de ateliê. Aqueles também tiveram seus dias de aprendizagem com os professores de ateliê e da Escola de Belas Artes, entretanto, para o espírito in-

quieto de alguns preencher intermináveis cadernos com infindáveis desenhos de mãos, orelhas, olhos e narizes, isto não exercia qualquer atração.

Pintar diretamente diante da natureza foi uma atitude que fez parte de uma postura que procurou renunciar aos valores estabelecidos pela arte oficial do Salão e da Escola de Belas Artes. O grupo impressionista é o que podemos chamar de um “saco de gatos” não havendo entre eles interesses comuns muito menos um programa bem definido, apenas concordam em alguns pontos tirando algumas conclusões em suas reuniões como aquelas do café Guerbois lembradas por Argan (1992):

- 1- a aversão pela arte acadêmica dos salons oficiais;**
- 2- a orientação realista;**
- 3- o total desinteresse pelo objeto – a preferência pela paisagem e pela natureza morta;**
- 4- a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao chiaroscuro e a cor;**
- 5- trabalho em plein-air, o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares.**

Nesta última questão aborda-se a irrefutável influência sofrida pelos artistas quanto à teoria dos contrastes simultâneos de Chevreul. Nomeado diretor das tinturas na manufatura real dos Gobelins, Eugène Chevreul (1786 – 1889), é um dos principais pesquisadores a desenvolver experiência sobre as cores. Em 1839 publica **Da Lei dos Contrastes Simultâneos das Cores e da Combina-**

ARGAN, G.C., Arte Moderna, p. 76



ção dos Objetos Coloridos Considerados Segundo essa Lei nas suas Relações com a Pintura. Ele irá ser rapidamente lido e vulgarizado pelos jornalistas (Madeline, Lobstein, 1995).

Assim, a decomposição das cores em seus tons constitutivos, que se unem na retina para dar uma cor emprestada aos tons justapostos, é adotada por alguns pintores. Cada cor primária (azul, amarelo e vermelho) exalta-se, pelo efeito simultâneo, ao contato das duas outras. O uso de tons puros ativa a percepção. Portanto, é possível criar infinitas variações – por exemplo – segundo a intensidade de um toque vermelho e de um toque azul justapostos, podendo-se produzir à distância diferentes tons de violeta. Além disso, Chevreul supôs que a cor complementar a uma mistura de duas cores primárias é a terceira cor: azul/laranja (vermelho + amarelo), verde (azul + amarelo) / vermelho. De início Pissarro, depois Signac e Seurat, buscando dar fundamentação científica à pintura, colocam esse princípio em aplicação sistematicamente a partir de 1886.

As inclinações do grupo impressionista seguem diferentes direções. Enquanto Pissarro, Renoir, Sisley e Monet buscam a experiência direta com a paisagem, procurando representar as mudanças atmosféricas somente das cores sem qualquer outra intermediação, outros dois artistas como Degas e Cézanne voltam-se às lições do passado, pesquisando as obras de outros pintores para encontrarem soluções que resolveriam a problemática da representação pictórica.

Estes dois caminhos convergem para um mesmo ponto: legitimar a técnica da pintura como um objeto do conhecimento, deixando ela de ser uma simples forma de registrar as imagens, tornando-se, ela mesma, um objeto em si.



Um outro ponto a ser discutido é a invenção da fotografia que iria determinar mudanças de postura e de técnica, bem como o desenvolvimento da física ótica. As relações são tão fortes que alguns críticos divergem sobre quem influenciou quem: pintores e fotógrafos.



1.2. – R (de recusados)

Corria o boato de que um artista acabara de se matar após ter suas telas recusadas pelo júri.

Zola

O salão teve um papel de importância no panorama da arte parisiense do século XIX difícil de ser avaliado atualmente. A opção pela arte era encarada como uma carreira que, se bem trabalhada, poderia render bons dividendos ao profissional do pincel. Ao iniciante bastava unir seu talento e habilidade às regras do meio artístico oficial que, a fama, a riqueza e a ascensão social eram alcançadas com êxito. Isto significava muito trabalho, esforço e dedicação nos ateliês da Escola de Belas Artes e a renúncia a um estilo que não fosse o acadêmico.

Ser eleito para a Academia de Belas-Artes consistia na premiação máxima que acalentava o sonho dos iniciantes. Na Academia, eram escolhidos os professores da Escola de Belas-Artes, assim como os diretores da Academia Francesa de Roma. Seus membros controlavam também o júri do salão e influenciavam diretamente na compra de obras de arte pelos meios oficiais, favorecendo aqueles que eram tidos como melhores alunos.

A instabilidade política e econômica da França provocou mudanças na ordem social, fazendo com que desaparecesse a figura do mecenas. A escassez de galerias de arte e de marchands dificultava ainda mais a divulgação do trabalho artístico. O Salão transformou-se na grande vitrine que, incutiu na nova

classe consumidora de arte, a burguesia ascendente, o gosto pelo belo e pela aquisição de um objeto de arte que não corria o risco de se desvalorizar.

Ser aceito ou recusado para participar da exposição bienal do salão era uma questão de sobrevivência para os pintores e uma humilhação a que eram obrigados a se submeterem uma vez que a escolha dos participantes obedecia a critérios não necessariamente honestos. Protecionismo, jogo de influências e muita política norteava a escolha do júri que em determinada época chegou a requintes de crueldade, carimbando um “R” de recusado nos chassis das telas.

Os salões foram criados em 1663, durante o reinado de Luís XIV. No começo apenas poderiam expor os membros da Real Academia de Pintura e Escultura. Após a revolução em 1791, a Assembléia Nacional abre o salão a todos que quisessem participar contanto que passassem pela seleção do júri oficial.

O conservadorismo da monarquia refletido no gosto do jurado levou esse sistema ao descrédito ao recusarem obras de Courbet, Delacroix, Millet, Corot e Théodore Rousseau. Na Segunda República, o júri foi abolido e, com isso, elevou-se muito o número de expositores, houve diversas tentativas na busca de se escolher um júri a contento, porém sempre houve controvérsias a esse respeito.

Após o golpe de Estado de 1851, o governo imperial de Napoleão III restabeleceu o júri e novamente passou-se a exclusões de tudo o que não fosse convencional. Em 1863, foi recorde o número de obras rejeitadas, passando de 4 mil obras. Entre os excluídos estavam Manet, Pissarro, Fantín – Latour, Braquemond, Whistler e Cézanne. Através de Manet e Gustave Doré os artistas que se reuniam no Café Bade e no Boulevard des Italien transmitem seus protestos ao

Ministério das Belas-Artes, reivindicando um abrandamento do rigor do regulamento.

O então imperador Napoleão III examinou pessoalmente as telas empilhadas no Palácio da Indústria. Como o júri não aceitou a proposta de rever a escolha das obras, o imperador determinou que estas fossem expostas ao público em outro setor do Palácio da Indústria, local que sediava o Salão. Esta é a origem do Salão dos Recusados, que marcou em 1863 o início da vanguarda parisiense que resultou na divisão entre acadêmicos e independentes. Este fato foi significativo da batalha que já se travava há muito tempo no panorama da arte francesa.

A multiplicidade de correntes artísticas eram animadamente debatidas nos cafés que reuniam artistas, poetas, literatos, críticos e a boêmia parisiense. Cada qual tomava seu partido. Os artistas que optavam pelo clássico seguiam a escola de Ingres. Dentro da tendência clássica destacavam-se também Couture e Gleyre. Os talentos mais divergentes preferiam estudar no ateliê de Gleyre por ser este mais flexível. O Romântico Delacroix era admirado pela vanguarda, o público entretanto não o compreendia. Corot dava conselhos aos que o procurassem, mas preferia não manter alunos regulares. Courbet era execrado pela academia e pelo público, contrários as suas convicções políticas.

Do grupo dos independentes, os mais destacados dentro do movimento, mais tarde nomeado Impressionista foram: Camille Pissarro (1830-1903), um dos mais fiéis adeptos do Impressionismo, compõem solidamente suas obras e exercita a pintura em séries e jogos de ponto de vista *plonge*; Édouard Manet (1832-1883), estimula os jovens Impressionistas com **Almoço sobre a Relva** que

fez escândalo no Salão dos Recusados de 1863 e realiza alguns quadros ao ar livre. Seu estilo o coloca entre o Realismo e o Impressionismo.

Um outro elenco de pintores continua a rebeldia e fortalece o movimento iniciado no Impressionismo por Camille Pissarro, Paul Cézanne (1839-1906) contesta a dissolução das formas e se opõe a solidez geométrica e a rigidez do contorno: Alfred Sisley (1839-1899), de nacionalidade britânica, fixa-se na França e torna-se o pintor dos logradouros da Ile-de-France; Claude Monet (1840-1926), considerado como o líder do Impressionismo e poeta dos jardins e da água, estudou ao longo de toda sua vida as variações atmosféricas e as sensações coloridas delas resultantes. Sua experiência o incita a seguir o tempo que se escoia nas pinturas em série: ele fixa em várias telas instantes luminosos observados em um mesmo motivo.

Frédéric Bazille (1841-1870), pioneiro do Impressionismo, adota uma paleta clara e estuda a luz ao ar livre.

Berthe Morisot (1841-1895), cunhada de Édouard Manet, expôs regularmente com os Impressionistas desde 1874.

Pierre Auguste Renoir (1841-1919), é cativado pelo jogo de luz sobre as figuras. Por volta de 1883 ele renuncia aos efeitos coloridos evanescentes e restabelece com as formas densas.

Mary Cassat (1844-1926), de nacionalidade Americana, torna-se aluna de Edgar Degas que a influencia quanto ao sentido da linha.

Gustave Caillebotte (1848-1894), de um estilo Impressionista que conserva um desenho preciso. Rico e generoso o pintor sustenta financeira-



mente seu amigos Impressionistas comprando suas obras. Doadas ao Estado após sua morte sua coleção causa indignação.

Após o episódio de 1863 foram feitas algumas reformas no regulamento do Instituto que acabou por perder parte do controle sobre a Escola de Belas-Artes. O Salão passou a ser anual e parte do júri eleito pelos artistas, com a restrição que só votariam os que já tivessem obtido medalha em Salões anteriores. Estas mudanças refletiram num abrandamento das acirradas disputas que giravam em torno da admissão no Salão. Em sua edição seguinte, em 1864 foram admitidas obras de vários artistas anteriormente recusados.

No Salão de 1865, Monet fez grande sucesso enquanto a crítica arrasava com a *Olympia* de Manet. Degas expõe pela primeira vez com **Cena de Guerra da Idade Média** (fig. 2).

Na edição de 1866 novas exclusões no Salão levam artistas como Cézanne a solicitar por mais um salão dos recusados, pedido esse que ganhou voz com os artigos de Zola publicados no *L'Événement* por ocasião de sua cobertura crítica do Salão, que entretanto, não foi atendido. Degas participa neste ano com uma tela com o tema dos jôqueis e cavalos.

Ser recusado no Salão passou a ser para artistas como Cézanne uma prova da sua originalidade (Rewald, 1991). O recente sucesso que Courbet, Millet e Rousseau vinham conquistando não era muito bem visto. Era mais uma prova da decadência desses artistas por terem caído no gosto do público como assinalou Zola (1989).

REWALD, J.. História do Impressionismo. p. 104.

ZOLA, E. A batalha do Impressionismo. p. 49. 51. 52.



Em 1867 novamente o júri rejeitou os representantes da nova escola defendida por Zola. De todos apenas Degas, Berthe Morisot, Whistler e Fantin foram aceitos. Manet não se submeteu mais ao júri e apresentou, às suas próprias custas, uma exposição individual na Exposição Universal, assim como Courbet, e juntos fizeram grande sucesso.

A partir dessa data, os pintores passam a amadurecer a idéia de exporem juntos sem se sujeitarem ao júri. Entretanto, este projeto foi adiado pela falta de recursos financeiros do grupo. Apesar desse fato, a idéia não foi descartada e o sentimento de que suas afinidades já os caracterizavam como um grupo representante das novas idéias surgidas ao longo desses anos se reforçava.

No Salão de 1868, Daubigny, muito amigo dos artistas, constava entre os jurados trazendo esperança de acesso ao salão pela sua influência. Sua interferência realmente trouxe resultados abrindo as portas do Salão para muitos dos novos talentos. Só não foi possível incluir Cézanne que continuou invicto como recusado. Degas expõe também nesse ano a tela **Srta. Fiocre**.

A essa altura, a crítica já abrandava-se passando, às vezes, a ser elogiosa, mas o sucesso almejado pelo grupo ainda não chegava por completo.

No ano seguinte, vislumbrou-se a possibilidade dos novos artistas participarem do júri, conforme um decreto que dava direito de eleição a todos os artistas que já houvessem participado de algum Salão. No entanto, não conseguiram seu intento, apenas Daubigny foi eleito mais uma vez. Manet, Fantin, Bazille, Pissarro, Renoir e Degas tiveram obras selecionadas.



Em 1870, a última edição do Salão do Segundo Império, uma campanha dos artistas pretendia eleger um júri mais ao gosto de suas simpatias. O plano não deu certo e ainda acarretou o pedido de demissão de Daubigny que viu seu voto, por uma tela de Monet, ser contestado. Corot também se demite. Com exceção de Cézanne e Monet, todos os outros pintores do grupo foram aceitos. Como sempre acontecia, o público ridicularizava as pinturas desses artistas, porém sempre havia um crítico de plantão para defendê-los. Duret foi especialmente generoso em sua crítica com o eternamente vaiado Manet. Cézanne se especializou em escandalizar o júri e enviou duas telas para serem recusadas.

Neste mesmo ano de 1870 a França declarava guerra à Prússia. Perdeu. Ainda nesse ano era declarada a Terceira República. A França foi invadida, a maioria dos artistas se exilou enquanto outros se alistaram com Degas, Manet e Bazille que foi morto. Paris ficou em estado de calamidade, fome e doenças assolavam a cidade.

Em 1871 Paris se opõe ao novo governo proclamando a Comuna. Courbet é preso após a destruição da Coluna Vendôme que representava o regime napoleônico.

No final de 1871, livres da monarquia e sob a nova república os artistas retornam a Paris e já com um novo alento voltam a animar as reuniões no Café Guerbois. O marchand Durand-Ruel que durante seu exílio em Londres auxiliou Monet e Pissarro voltou decidido a dar total apoio aos pintores do novo movimento comprando muitas de suas produções.



As aquisições feitas por Durand-Ruel influenciaram Monet, Pissarro, Sisley e Degas que não enviaram suas telas para o Salão de 1872. Participaram do Salão apenas Manet e Berthe Morisot. Renoir e Courbet foram recusados, este último, evidentemente, por razões políticas. Novos regulamentos. Outra vez os artistas protestam, mas a situação continua semelhante a que sucedia a alguns anos.

Nesse período pós-guerra, o grupo dispersa-se em viagens para o exterior, como Degas, outros ainda retiram-se para pintar no campo. Suas pesquisas artísticas se aprofundam, estando agora mais distantes do realismo que tanto os influenciou, cada qual procura evidenciar um estilo próprio.

No Salão de 1873, Manet foi bem sucedido, entretanto, além dele e de Berthe Morisot, ninguém mais do grupo estava participando. Renoir foi recusado e os outros não concorreram. Neste ano, uma nova seleção dos recusados resultou numa exposição chamada *Exposition artistique des oeuvres refusées* montada atrás do Palácio da Indústria. Diferente do Salão dos Recusados de dez anos antes onde o público acorria em massa apenas para ridicularizar as obras expostas, esta nova versão foi um sucesso estrondoso a ponto de exigir melhores instalações.

Os anos de batalha contra tudo o que o Salão e a Escola de Belas-Artes representavam haviam passado por mudanças consideráveis. Aos artistas não interessava mais afrontar o júri, tão pouco fazer o jogo da arte oficial para serem aceitos. O resultado das mudanças sociais que se operou durante esses anos



aliado aos esforços desses artistas para obterem o reconhecimento do seu trabalho
levou-os a declararem definitivamente a sua independência.

(como dos
pau)alor)



1.3. – Impressão, o nascer do sol. (n.º 98)

Ah, Corot, Corot, quantos crimes são cometidos em seu nome! Foi você que pôs em moda essa composição desordenada, essas camadas leves de tinta, essas manchas de lama contra as quais o admirador de arte tem se rebelado há trinta anos, e que só aceitou constrangido e forçado por sua impávida teimosia. Mais uma vez, a água mole furou a pedra dura!

Louis Leroy

O mercado de arte, que já havia se mostrado mais favorável, regrediu em função da instabilidade econômica do país que amargava uma recessão, após o período eufórico da guerra. O marchand Durand-Ruel viu-se em má situação, sendo obrigado a se desfazer de sua coleção a preços inferiores ao que havia investido.

Monet, por sua vez, achou oportuno reconsiderar aquele antigo projeto de uma exposição independente dos meios oficiais e passou a defender sua idéia junto a outros artistas dos quais recebeu rápida adesão.

Inspirados por Pissarro, organizam uma sociedade cooperativa que contou com a participação de Renoir, Degas, Sisley, Berthe Morisot, Monet, Béliard, Guillaumin, Leric, Levert e Rouart. Dentre todos, Degas mostrava-se o

mais preocupado com a conotação que poderia ser dada a um projeto desse porte insistindo que deveria abranger todos os artistas que dela quisessem participar para não parecer uma bravata de recusados. Por defender essa idéia passou a ser o mais ardoroso membro da nova Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc, não medindo esforços para arregimentar o maior número possível de artistas para a exposição.

Muitos artistas da nova e da velha geração mostraram-se favoráveis, outros foram contra. Dos opositores, a alegação por não participarem da exposição dos independentes é justificada por não quererem associar-se ao recusado dos recusados Cézanne, assim como Manet, que agora se deleitava com seu último sucesso no Salão e acreditava que deveriam continuar tentando serem reconhecidos por esse meio. No total, foram apresentadas 165 obras para serem expostas, inclusive de artistas que já haviam conseguido algum sucesso como por exemplo Boudin e Bracquemond.

No dia 15 de abril de 1874, foi aberta ao público a primeira exposição da Sociedade Anônima dos Pintores e Escultores nos estúdios do fotógrafo Nadar no *boulevard des Capucines*.

A crítica e o público não foram tão receptivos como se esperava. Os jornais publicavam ensaios hilariantes denegrindo a exposição e principalmente a Cézanne dirigiam seus ataques e confundiam Monet com Manet. Apesar de Manet não ter participado da exposição ele era irremediavelmente associado ao grupo. Seu sucesso no Salão no ano anterior foi suficiente para que o júri voltasse a persegui-lo. Em 1874 apenas uma de suas três telas enviadas foram aceitas.



Dos comentários críticos e irônicos a respeito da técnica e do estilo dos pintores é que aparece o termo Impressionismo. Derivado do título de uma tela exposta por Monet que constava do catálogo: nº 98. **Impressão, o nascer do sol** (fig. 3). Apesar da relutância de Renoir e principalmente Degas, o termo acabou sendo aceito pelos próprios artistas que o adotam para definir as tendências que se reuniam há bastante tempo. Primeiro em torno dos realistas. Para Zola eram naturalistas, como ele próprio se definia.

A vanguarda artística e literária apoiavam-se mutuamente. Ser aclamado por críticos tão heréticos como o foi Zola, em seu início de carreira, que reuniu em torno de si o grupo literário dos “naturalistas”, era algo ainda mais provocador. Como bem assinalou Huysmans **sempre refleti, com surpresa, sobre a abertura criada na arte pelos impressionistas, assim como por Flaubert, de Goncourt e Zola. A escola naturalista foi por eles revelada ao público; a arte foi virada de ponta-cabeça, libertando-se do jugo das instituições oficiais.** (Rewald, 1991)

Após uma tentativa desastrosa de um leilão mal sucedido em 1875 segue-se uma nova exposição em 1876. Nessa segunda exposição, o número de participantes diminuiu. Os artistas que não seguiam as tendências impressionistas não queriam arruinar sua reputação. Ao longo de vinte anos de lutas e derrotas, esses artistas continuavam sendo alvo das críticas mais ridicularizantes que os contrários a nova arte conseguiam tecer. Cézanne estava fora de Paris e não participou dela e Manet que continuava em seu propósito de entrar no Salão, mais uma vez foi recusado. A exposição foi inaugurada em abril na galeria de Durand-Ruel.

REWALD, J.. História do Impressionismo. P. 314.



Degas expôs mais de vinte e quatro obras. O saldo dessa tentativa foi tão ruim quanto a da primeira.

A terceira exposição do grupo em 1877 contou com uma restrição proposta por Degas. Ficou decidido que os participantes dessa exposição ficavam proibidos de enviarem obras para o Salão. Quanto aos seus comentários de

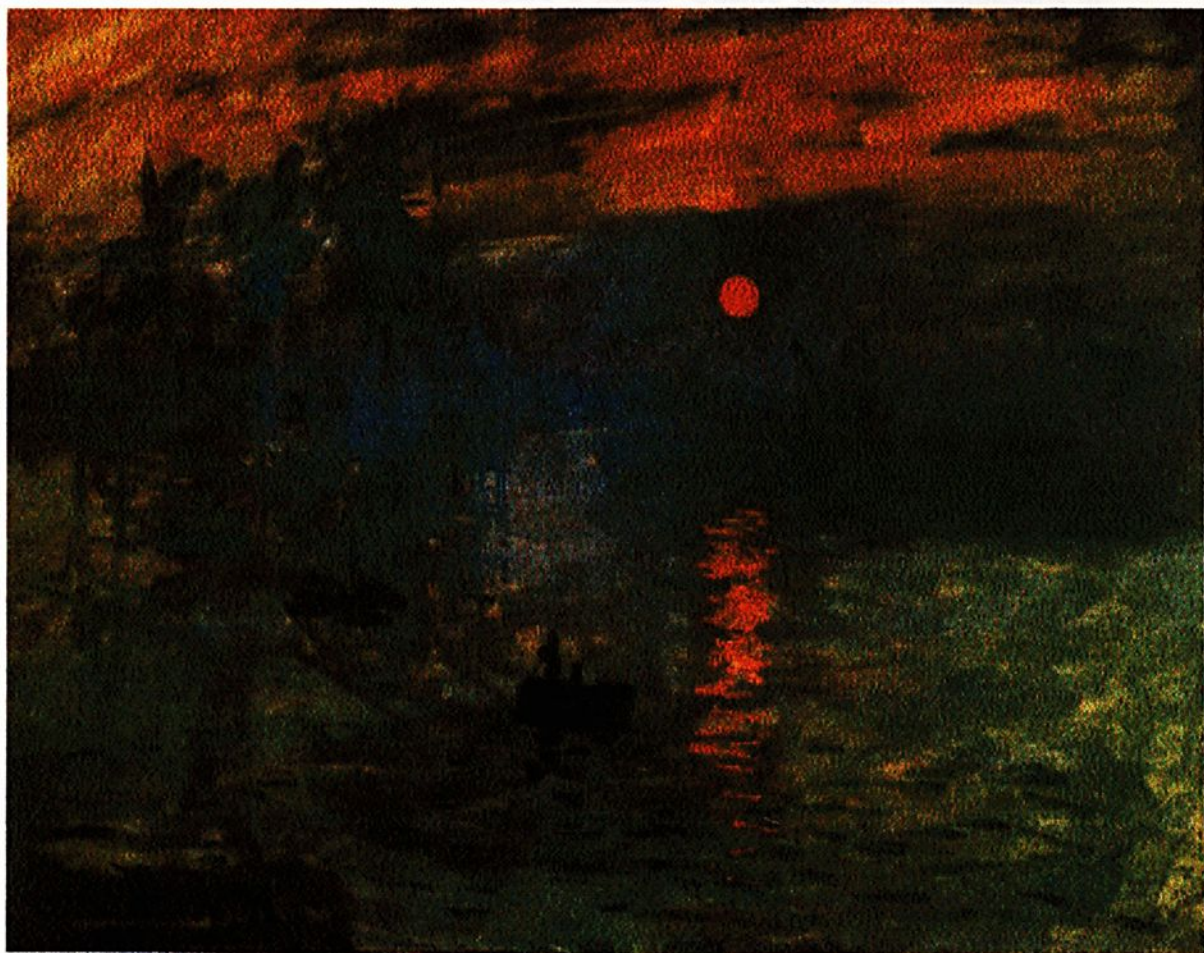


Figura 3 de Artistas Independentes", numa tentativa de se obter um resultado mais positivo construída pela imprensa.

O crítico Duranty foi mais generoso do que o Flaubert em seus ensaios sobre esses artistas, positivamente, não se referiu ao seu amigo Degas a quem não poupava elogios. O público, no entanto, não mudou muito que as exposições anteriores e foi possível até obter um pequeno lucro. Para o Salão fo-

Degas expõe mais de vinte e quatro obras. O saldo dessa tentativa foi tão ruim quanto ao da primeira.

A terceira exposição do grupo em 1877 contou com uma restrição proposta por Degas. Ficou decidido que os participantes dessa exposição ficavam proibidos de enviarem obras para o Salão. Quanto aos seus argumentos de não usarem o epíteto de Exposição dos Impressionistas não obteve respaldo. Degas apresentou vinte e cinco quadros pastéis e litografias com temas variados como bailarinas, mulheres no banho e cenas nos cafés-concerto. Cézanne, apesar de enviar obras ao Salão, pode participar da exposição já que era sempre recusado.

Sucessivos insucessos arrasava com as finanças dos artistas, os mais pobres viviam miseravelmente. Apesar das críticas favoráveis de alguns admiradores, fazer sucesso dependia de ser aceito pelo público que por sua vez tinha seu gosto ditado pela crítica reacionária que circulava nos jornais mais lidos. Esta não poupava os impressionistas dos ataques impiedosos, como consequência eles não conseguiam vender seus quadros. Este estado de penúria levou Sisley e Renoir a tentarem o Salão, e também Cézanne que, pela regra, não iriam poder participar da quarta exposição impressionista em 1879. Dessa vez apresentaram-se como “Grupo de Artistas Independentes”, numa tentativa de se livrar da conotação negativa construída pela imprensa.

O crítico Duranty foi mais generoso do que costumava ser em seus ensaios sobre esses artistas, possivelmente, pela influência de seu amigo Degas a quem não poupava elogios. O público compareceu em maior número que as exposições anteriores e foi possível até obter um pequeno lucro. Para o Salão fo-

ram aceitos Manet e Renoir um considerável sucesso levou Monet a repensar sua posição, submetendo duas telas ao júri do Salão em 1880, o que lhe rendeu duras críticas. Da formação original do grupo pouco restou, apenas os que tinham boa situação financeira como Degas, Morisot, Guillaumin, Rouart e Caillebotte, ainda podiam se dar ao luxo de fazer frente ao Salão. O único que se manteve firme em suas convicções, apesar da pobreza em que vivia, foi Pissarro.

Como o grupo já não se caracterizava mais como impressionista, a quinta exposição do grupo em 1880 não despertou muito interesse e se mostrou claramente dividida. De um lado Degas e seus amigos e do outro Pissarro, Berthe, Morisot, Guillaumin e Gauguin que se tornava discípulo de Pissarro.

Alguns críticos consideraram que o impressionismo havia chegado ao seu limite, mesmo aqueles que antes o defendera como Huysmans, chegando mesmo a ter, seu principal postulado, a pintura ao ar livre e as gradações da luz, questionadas por Odilon Redon. (Rewald, 1991).

Zola o mais dedicado defensor do Impressionismo que, tendo conquistado fama e reconhecimento, passara a criticar os antigos aliados exaltando Degas que julgava ter sido o único a conduzir bem sua carreira e progredido na sua arte. Não foi capaz, segundo Rewald (1991), de compreender que Monet e seus amigos optaram pela representação da natureza e Degas e Manet pelos temas contemporâneos.

Os mal-entendidos que se prolongaram após a exposição e a troca de acusações provocadas pela cisão entre impressionistas e independentes acabou com a possibilidade de novas exposições. Se Degas, a princípio, foi o mais

REWALD, J., op. cit., p. 328.

Ibid., p. 329.



devotado dentre os organizadores da primeira exposição, agora, era o responsável pelo dismantelamento do grupo. Caillebotte acusava-o de arrogante e queria ver Degas e seus amigos fora da organização da sexta exposição em 1881. Caillebotte pretendia com o afastamento de Degas trazer de volta Sisley, Renoir e Monet. Entretanto, Pissarro com quem tentava organizar a sexta exposição, não lhe deu apoio.

Mesmo com todos os percalços, a sexta exposição aconteceu em 1881 no *boulevard des' Capucines* em um apartamento. Degas expôs meia dúzia de obras e uma estatueta de bailarina. Participaram também Berthe Morisot, Mary Cassat, Pissarro e outros. Monet, Renoir, Sisley, Cézanne e Caillebotte foram questionados pela crítica, por não comparecerem.

Mudanças consideráveis ocorreram nesse ano. O Salão passou a ser conduzido por uma associação de artistas que elegeu um júri mais liberal. A prosperidade econômica reabilitou Durand-Ruel que imediatamente socorreu os artistas, proporcionando-lhes uma pequena e providencial renda mensal. Eventualmente, comprava obras de Degas que não era muito propenso a se desfazer de seus trabalhos.

As intrigas envolvendo Degas quase comprometeram uma nova exposição, Durand-Ruel resolveu assumir a organização da mostra pois não desejava ver os artistas, que tanto apoiou, se dispersando. A exposição foi inaugurada em março de 1882. A impressão geral era de uma coesão que não tinha sido atin- gida por nenhuma exposição anterior e a repercussão causada foi bem favorável.



Degas e seu grupo não participaram, fato que foi lamentado pelos críticos que o apoiavam.

Neste mesmo ano, muito tardiamente, Manet foi agraciado com o título Chevalier de la Légion d' Honneur. Após tantos anos de lutas e derrotas, o mestre já se tornara amargo, em suas próprias palavras, tal condecoração poderia ter-lhe feito fortuna se a recebesse antes. Faleceu um ano depois.

Novos desastres financeiros levaram novamente, os artistas a se desesperarem, apesar do esforço de Durand-Ruel em apresentá-los também no exterior. Diversas inquietações fazem com que os artistas se isolem cada vez mais, procurando cada qual seu próprio caminho no amadurecimento de sua arte.

Em 1886, a oitava e última exposição do grupo que já não se intitulava nem impressionista nem como independentes devido a uma outra associação com esse nome, não contou com a adesão de Monet, Renoir, Sisley e Caillebotte que preferiram participar da exposição organizada pelo marchand Petit, rival de Durand-Ruel. Participaram Degas e seus amigos e dois pintores jovens trazidos por Pissarro: Seurat e Signac, que causaram um impacto desconcertante com suas telas pontilhistas. Degas desta vez chocou o público com seus nus agora mais ousados do que nunca.

Durand-Ruel organizou uma exposição na América e para seu próprio espanto os esforços dos pintores impressionistas foram muito mais reconhecidos pela crítica americana do que no berço onde nasceu.

Após 1886 os impressionistas já haviam se dispersado, chegaram a gozar separadamente um período de sucesso que chegou um pouco tarde mas

alguns ainda viveram tempo suficiente para ver seus ideais serem combatidos pela nova geração tal como eles o fizeram um dia.



1.4. - O olhar fotográfico

A fotografia (...) é mais que uma arte, é um fenômeno solar em que o artista colabora com o sol.

La.Martine

Ainda, no século XIX, uma importante descoberta, irá influenciar decisivamente os artistas: a fotografia.

A história da visualidade ocidental evolui baseada em princípios que culminam com a invenção da perspectiva no século XV, buscando recriar no espaço da tela um mundo coerente do qual cada parte estabelece com o todo uma relação lógica. Ao buscar a impressão do motivo os Impressionistas descobriram que a fidelidade a uma coerência espacial e matemática contrária a experiência real do pintor, não tem mais razão de ser.

Novas formas de percepção do tempo e do espaço foram surgindo com o avanço da ciência e da tecnologia e a fotografia foi o meio que gerou uma nova linguagem para a apreensão e expressão dessa realidade.

As primeiras fotografias obtidas, geralmente, tratavam de temas tirados do elenco da arte, paisagens e naturezas mortas em um primeiro momento. Devido aos longos períodos de exposição, para se fixar uma imagem, esses temas eram mais adequados por serem imóveis (a mobilidade de um modelo poderia resultar em borrões). Apesar de tema emprestado, os resultados logo mostraram diferentes pontos de vista nunca antes representados pela tradição pictórica. A

evolução da técnica trouxe a possibilidade de se fazer retratos completando a grade dos três temas mais abordados pelos realistas e impressionistas: paisagem, retrato e natureza morta.

A fotografia mostrou ao homem ocidental um espelho do que seus olhos viam na realidade, mas nunca antes representado tão fielmente nas imagens que produziu sensivelmente pelos métodos convencionais por ele criado.

Enquanto processo é conhecida muito antes da primeira imagem fixada (quimicamente). Já no tempo de Aristóteles se conhecia o fenômeno da obtenção de uma imagem existente pela passagem da luz através de um orifício em um compartimento fechado.

Ainda no século X, o árabe Alhazen registrava a observação de um eclipse solar no interior de uma **câmara obscura**.

Igualmente, os artistas do Renascimento já se utilizavam desse mecanismo da **câmara obscura** para reproduzir desenhos. É dessa época a utilização de uma lente na frente do orifício desse mecanismo para que se obtivesse uma imagem mais nítida.

No século XVII, esse instrumento evoluíra para uma caixa portátil, de fácil manuseio e transporte, o seu uso era comum entre os artistas da época.

A descoberta do processo químico de fixação da imagem permitiu aos artistas a utilização da fotografia como “caderno de anotação”. Ideia ocorrida a Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, justamente quando desenhava



alguns esboços de paisagem com auxílio de uma câmara obscura, nesse momento ocorreu-lhe a idéia de fixar aquelas imagens (Sontag,)

O início do Realismo na França coincide com a invenção do daguerreótipo anunciado publicamente em 1839 em reunião conjunta das Academias de Ciências e de Belas - Artes da França. Isto é significativo das discussões travadas desde o surgimento da fotografia ser ou não ser uma arte e dela ter se influenciado e também mais uma demonstração da influência da ciência na arte do século XIX determinando uma nova visão dos fatos.

A veracidade da fotografia deu aos artistas o aporte científico para suas criações se aproximarem mais objetivamente da realidade. Até mesmo literatos como Zola lançou mão desse recurso quando finalizava seu romance *Naná* (1879). Para descrever minuciosamente o aspecto da sua personagem após a morte, vitimada pela varíola, Zola inspirou-se em fotografias científicas de portadores da doença.

A descrição em close-up, da “Vênus apodrecida” é de um realismo chocante. (Friedrich, 1993)

Se por um lado a fotografia procurou atingir o estatuto de arte através dos fotógrafos da escola pictorialista, por outro, os artistas viram na fotografia qualidades nunca antes representadas na pintura. Afirmar que a fotografia estaria na origem da pintura realista do século XIX, por ser composta de manchas claras e escuras era uma das propostas dos teóricos da época.

Comparadas à qualidade das imagens que se obtém hoje, a fotografia do século passado parece-nos demasiadamente imprecisa. E justamente nes-

SONTAG. S. Ensaio sobre a fotografia.. p. 86.

FRIEDRICH. O.. Olympia. p. 194.



sa precariedade de resolução que vamos encontrar a impressão de realidade da visão impressionista. A supressão de detalhes, a falta de contornos definidos e os violentos contrastes de luz e sombra são característicos a ambos.

O método clássico em pintura para obtenção das luzes consiste em passar do desenho às sombras, marcadas em tons castanhos e escuros e depois acrescenta-se os toques claros das luzes e depois passa-se às cores. Esse sistema **chiaroscuro** usado desde o renascimento até o realismo só foi abandonado quando os impressionistas em suas pesquisas buscaram captar a paisagem instantaneamente, sem estudos preliminares, marcando as telas com manchas de luz tão intensas quanto uma fotografia.

Assim, as vistas da floresta de Fontainebleau ou ainda o **Almoço sobre a Relva** (1865) de Monet tornam-se comparáveis a certas fotografias desse período. O pintor e o fotógrafo promovem com dois diferentes meios porém com a mesma intensidade a simplificação da forma e o sacrifício de detalhes.

É também a luz do sol que desenha vigorosamente **Mulheres no Jardim** (1866) de Monet (fig. 4), cuja composição se inspira em uma fotografia de Méric pertencente a Bazille. Tal uso dessa técnica para fixar uma composição é corrente entre os pintores, acadêmicos ou impressionistas. Existe ainda similitudes entre o percurso de pintores e de fotógrafos, reveladas pelo surgimento nos anos 60 do instantâneo que capta o movimento e libera das convenções o enquadramento. Muito atraído por essa técnica, Degas saberá servir-se dessa constatação em certas obras, e utilizará largamente esse novo meio misturando à sua obra de várias maneiras.

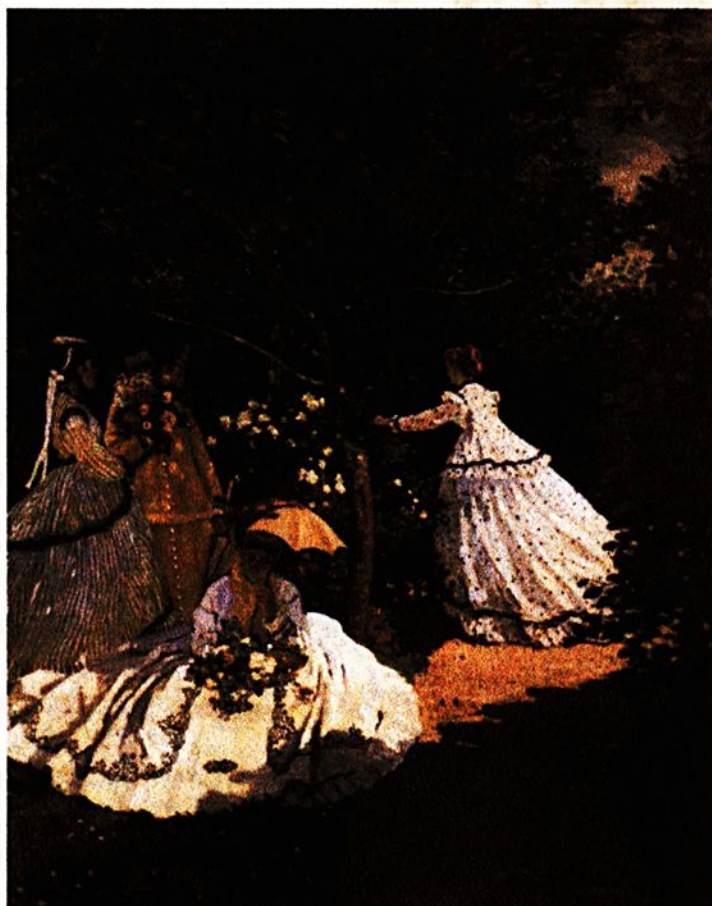


Figura 4



Figura 5

Se a fotografia deu aos pintores uma outra visão estética, nesse mesmo período, outra importante influência visual que trouxe também novas contribuições, e aquela denominada Japonismo.

Na Exposição Universal de 1867, a arte oriental ali aparece dando aos artistas a oportunidade de estudá-la. (Rewald, 1991). As gravuras japonesas revelaram ao ocidente o olhar oriental do ukiyo-e, traduzido como “as imagens do mundo flutuante”. Essas gravuras mostram como ponto de interesse temas do cotidiano ao registrar cenas de intimidade pessoal.

Os artistas perceberam na arte japonesa uma nova concepção de espaço, desenho e cor, numa pintura mais clara e sintética, que ignorava a perspectiva clássica, dando liberdade ao olhar, valorizando os horizontes elevados e os efeitos de inclinação da perspectiva axial.

La Porte Chinoise, uma loja de objetos orientais, oferecia aos artistas roupas, objetos e gravuras com os quais decoravam seu ateliês. Estes apareciam como detalhes pitorescos em muitas pinturas desse período mas não foi só o exotismo oriental o que chamou a atenção dos artistas.

A influência das estampas japonesas e suas perspectivas insólitas está muito presente nas metamorfoses espaciais dos impressionistas. Quando pintou **Terraço em Sainte - Adresse**, em 1867 (fig. 5), Monet decompõem seu espaço em faixas paralelas que estabelecem sua distorção. O próprio pintor qualifica essa obra de “quadro chinês”. A intensidade das cores reforçam essa sensação e cria espaços planos.



É isso que Cézanne constataria executando uma vista de **L' Estaque**, 1898: **É como uma carta de baralho, os telhados vermelhos e o mar azul**. A extensão azul e plana do mar, o horizonte colocado muito alto quase negando toda e qualquer profundidade.

A busca contínua dos impressionistas, como Pissarro e Degas notadamente, sobre os enquadramentos e os pontos de vista aproximados e acelerados, colocam igualmente em causa a perspectiva central.

Numerosas telas de paisagens urbanas, observadas em *plonge*, frequentemente ligadas em sua perspectiva e enquadramento às estampas japonesas bem como a nascente arte da fotografia, descrevem os lazeres oferecidos pela capital, a música, os cafés - concerto, as corridas, a ópera, a dança, os bailes populares, os passeios nos jardins públicos e nos bulevares.

Pintores da paisagem francesa, os impressionistas também puderam encontrar na cidade particularmente Paris e Rouen - uma fonte de inspiração. Eles se mostraram fascinados pela nova Paris criada pelo Barão Haussmann eles não negligenciaram aquelas construções da era industrial moderna representada então pelas estações, testemunhas entre outras da recente arquitetura de vidro e de metal.

Assim, as paisagens, as cenas urbanas, o cotidiano, os costumes, a prostituição, formam a grade temática do Impressionismo.

O olhar do século XIX passa necessariamente pela objetiva da câmara fotográfica já que a fotografia foi também um dos fenômenos mais impor-



tantes de universalização e cosmopolitização da vida moderna como bem observou Turazzi (1995).



II – DEGAS

É necessário pertencer a seu próprio tempo e fazer

aquilo que se vê.

Degas



2.1. - O pintor Degas

Ele é sobretudo um desenhista minucioso e ao mesmo tempo original que produziu séries notáveis de lavadeiras, de bailarinas, de mulheres em seus toucadores, cujos movimentos foram representados com uma verdade cheia de finura.

Zola

1834/1917

Degas nunca se importou em expor suas obras em exposições individuais, com exceção de uma exposição de 26 paisagens a pastel em 1892. Durante sua vida, suas obras podiam ser vistas primeiro no Salão, depois com o grupo dos impressionistas. Era um recluso, tinha algumas amizades que cultivava carinhosamente, freqüentava alguns espetáculos onde buscava inspiração para o seu trabalho, no mais, fechava-se em seu atelier que só abria para poucos privilegiados. Filho do banqueiro Pierre-Auguste De Gas, um homem culto e refinado que apreciava arte, amigo de colecionadores, entre eles Edouard Valpinçon – proprietário da Odalisca com Turbante (de Ingres) certamente a primeira influência sofrida por Degas que nutria grande admiração pelo autor dessa obra.

Introduzido no círculo dos colecionadores e dos museus pelas mãos paternas, Degas não conheceu obstáculos para se tornar um artista.

De início, tentado pela escola de Belas Artes (1855), Degas (1834 – 1917) segue o ensinamento de Louis Lamothe, aluno de Ingres. Com este

aprende o gosto pelo desenho, pelo trabalho de memória e a dedicar-se à profissão e o reconhecimento pelos grandes mestres dos quais realizou inúmeros estudos.

Viajava anualmente à Itália. Nessas viagens costumava anotar paisagens, retratos de amigos e familiares como por exemplo, A Família Bellelli. Tal hábito durou até meados de 1860, época que não tarda em encontrar os frequentadores do café Guerbois e a se ligar a uma amizade indefectível, porém tempestuosa com Manet.

Isso levou-o a participar das exposições do grupo, sem abandonar os princípios de uma concepção artística que privilegia o desenho em concepções originais, onde se exercerá muito cedo a influência da fotografia e do japonismo. Na preocupação de pintar o movimento desenvolve variações temáticas a partir de múltiplos aspectos da vida cotidiana e da cidade moderna, rejeitando a pintura a plein-air enaltecida pelos outros membros do grupo. Sempre dentro dessa busca, consagrou regularmente obras ao motivo do balé, das bailarinas, seguindo os artistas nas repetições de cenas.

Mais tarde, os problemas de vista obrigam-no a reconsiderar sua expressão. Desde então, privilegia a cor intensa, disposta em achuras justapostas particularmente em seus pastéis. Mas logo, aprendeu a dominar dois outros meios de expressão: a escultura e a fotografia. Fez numerosos estudos de dançarinos e cantoras, revendo-as ao longo de toda sua carreira, remodelando um rosto, fixando ainda um gesto fugidio.

Por que essa atração? A dança a canção de cabaré constituem o local de encontro de dois meios sociais opostos, que as dançarinas ou as cantoras

são aquelas que raramente aproximam-se. Todas vêm de meios muito populares e exibem-se diante das altas classes da sociedade na Ópera ou no Café Concerto.

⁹⁵
A pequena dançarina de 14 anos (1879–1881), com seu **focinho vulgar** revela o fascínio de Degas por essas mulheres vindas dos bairros mais pobres da capital que, graças ao trabalho, tornaram-se belas e graciosas a ponto de seduzirem um homem rico que poderiam ser arruinados pelos seus caprichos. Cantoras famosas, tais como Thérèse e Bécot, que Degas pintou “esguelhando” no Café – Concerto Ambassadors, não conseguiram desviar-se da função de mariposas. Exagerando até a caricatura, os gestos, as palavras, as atitudes dos subúrbios, construíram sua reputação sobre suas origens populares que elas atiravam à cara dos espectadores deleitados, que se divertiam com seus modos eloqüentes. É essa *mise en scene* da sedução que Degas fixou em muitas de suas obras.

O interesse de Degas por determinados temas transformou-se em estudos psicológicos dos tipos humanos que transitavam por aqueles locais da moda que frequentava. Entretanto suas personagens preferidas são aquelas oriundas de outros meios sociais e que se movimentam em um mundo alheio as suas origens. Apesar da constatação dessas diferenças Degas não faz a crítica social, nem julgamento moral.

As posturas e expressões de seus personagens revelam traços e atitudes marcados no dia-a-dia dos papéis que cada um representa. Como aquela idéia expressa por Baudelaire (1993) sobre o belo, a moda e a felicidade, quando diz que, o que importa é **a moral e a estética do tempo. A idéia que o homem tem do belo aparece em todo o seu ajuste, amarrota ou enrijece sua roupa,**

BAUDELAIRE. C.. Obras Estéticas. p. 218.

arredonda ou alinha o seu gesto, e até penetra sutilmente, com o correr do tempo, nos traços do rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que queria ser. Conforme nos explica Argan (1996), entenda-se por moral, a psicologia, os sentimentos, as inclinações e os costumes. Não podendo ser, a moral, objeto de juízo, mas apenas uma interpretação aguda, empenhada em distinguir entre o que é vivo e móvel e o que é inerte e insignificante.

É com essa visão contemporânea que Degas retrata seus tipos, de maneira íntima, na hora distraída em que o gesto e a postura ainda traem no humano a sua condição.

Afastados do nu mitológico e desejosos de tratar de sujeitos modernos, os pintores impressionistas, não hesitam em abordar o tema das mulheres em sua toailete, propiciando ao espectador uma intimidade carnal:

Como em Naná (1877) (fig. 6), de Manet, pintada antes da aparição do romance de Zola, mas que certamente deve muito às relações entre os dois homens. A cena é realista como no romance, aquela mulher em sua toailete é uma prostituta cujo olhar toma como testemunha o espectador *voyer*. Apesar de ter sido Manet quem pintou Naná, foi Degas o mais célebre pintor a retratar a prostituta parisiense. Entre 1879 e 1880 realizou uma série de uns cinquenta monótipos focalizando realisticamente cenas de bordel, destruídos, segundo Vollard, pelo próprio irmão do artista. São mulheres nuas, gordas e feias a espera dos cli-entes.

No reinado de Napoleão III, a França assistiu a uma grande expansão entre a burguesia do sexo pago. As *maisons de tolérance* eram bordéis





Figura 6

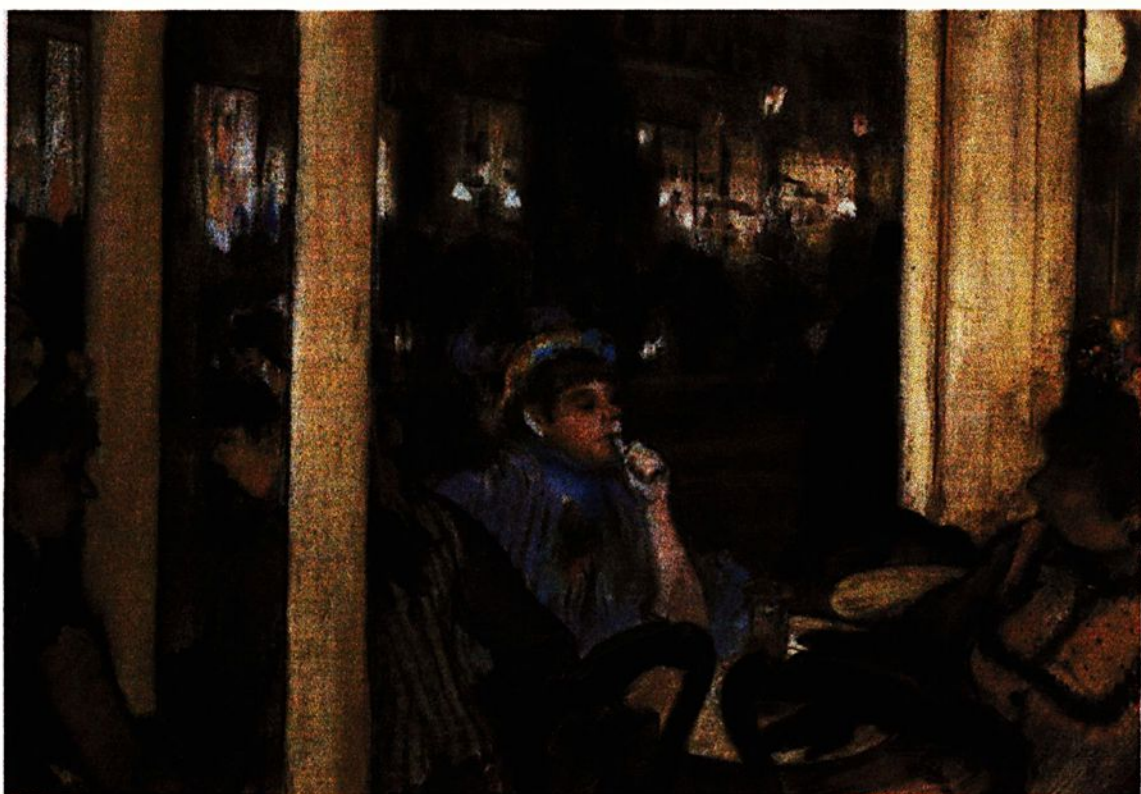


Figura 7

FRIEDRICH O. Olympia, p. 182.

controlados oficialmente e suas cafetinas eram usadas como representantes frente as autoridades policiais sendo responsáveis pelo cumprimento dos regulamentos que estabeleciam as regras de suas atividades. Isto não atingia as mulheres que exerciam a prostituição com mais privacidade, com o número reduzido a um ou dois amantes. Mas os bordéis que prosperaram tanto tempo declinam. Eles são ameaçados pela urbanização das grandes cidades que os desaloja pela raridade de moças submissas, pela evolução da opinião que denuncia esses “simples esgotos seminais”, bem como pelas condições de vida das moças, reduzidas a escravas pelos patrões. Degas mostra-as sem romancear, o cotidiano, o amontoado de corpos impudicos, a passagem furtiva e anônima do cliente, a dominação burguesa e maternal da patroa... As casas são assim ameaçadas pelo desenvolvimento da prostituição clandestina que Degas revela com um realismo cruel. Em **Mulheres no terraço de um café** (1877) (fig. 7) os bulevares e os cafés são os lugares incandescentes da clandestinidade sexual.

Com suas obras Degas toca um meio muito mais sensível, o da prostituição regulamentada a partir de 1829, que encerra a sexualidade venal em casas de tolerância.

O médico Alexandre Parent - Duchatelet, nomeado membro do conselho de Saúde Pública em 1825 realizou o primeiro estudo científico sobre a prostituição. Em 1836 publicou em dois volumes o resultado das investigações feitas em bordéis e registros policiais sob o título: **Sobre a Prostituição na Cidade de Paris** (Friedrich, 1993).

FRIEDRICH. O.. Olympia. p. 182.



Em suas analogias Parent escreveu **As prostitutas são tão inevitáveis num aglomerado de homens quanto os esgotos, as cloacas e os monturos**. Embora concordasse com a opinião policial sobre o controle da prostituição, a suas pesquisas contribuíram para uma mudança da opinião pública dessas mulheres, de imorais passaram a vítimas da falta de trabalho. A miséria da classe operária e dos baixos salários foram apontados como as principais causas da prostituição em Paris. **Quanto ganham nossas modistas, nossas costureiras (...) ? Basta comparar especialmente o preço de seu trabalho com o da sua desonra para não se surpreender ao ver tantas chegarem a uma degradação que por assim dizer, é inevitável** escreveu Parent (Friedrich, 1993).

Não era possível saber o número exato de prostitutas existentes em Paris no século passado porque o número das “independentes” era quase tão grande quanto as que trabalhavam nas *maisons de tolérance*. Esses bordéis localizavam-se geralmente as margens do Sena. As obras do Barão Haussmann acabou com os cortiços e os altos aluguéis do centro de Paris também contribuíram para afastar esse tipo de casa. Com os bordéis condenados e o aburguesamento da aristocracia e da classe operária a *femme galante* passou a circular livremente pelos bulevares, cafés e teatros passando a fazer parte da temática de tipos sociais retratadas pelos pintores

Fora as evidências óbvias do tipo de mulher que retratou nos bordéis, Degas retratou mulheres em outras circunstâncias mas igualmente tidas como disponíveis (não registradas): bailarinas, cantoras, engomadeiras e chapeleiras. Contudo, sempre as representou em suas ocupações.

FRIEDRICH. O.. op. cit., p. 182.



Fazer retratos de pessoas em suas atitudes habituais e típicas e, sobretudo, dar ao rosto a mesma expressão que se dá ao corpo.

Não é possível precisar se estas obras foram rascunhadas ao vivo ou se foram feitas de memória.

Ingres, por quem Degas nutria grande admiração, deu-lhe o seguinte conselho: **Jovem, nunca trabalhe a partir do natural. Sempre de memória ou segundo a gravura dos mestres** (Friedrich, 1993).

Esse pensamento é compartilhado por Degas: **É muito bom copiar o que se vê; é muito melhor desenhar o que não se vê mais a não ser na lembrança. É uma transformação na qual a imaginação e a memória atuam juntas. Só reproduzimos o que nos impressionou, ou seja, o necessário. Dessa forma as lembranças e as fantasias se libertam da tirania da natureza** (Friedrich, 1993).

Como a natureza não é 'moderna', o belo não é uma qualidade da natureza, e sim da sociedade... (Argan, 1996)

Como para se redimir por nunca haver compartilhado com seus amigos o gosto pela pintura de paisagens, pintou-as à sua maneira. De memória, no atelier.

São imagens fofas, etéreas, onde a cor predomina sobre o desenho, quase abstratas, retidas na memória como um último vislumbre. São visões aéreas, como um sonho meio surrealistas dada pelo antropomorfismo de **Paisagem Costeira** (1890-1892) (fig. 8), onde podemos perceber uma mulher nua deitada, com os cabelos (sempre vermelhos) formando a encosta.

FRIEDRICH, O., op. cit., p. 189.

IBID. p. 189

ARGAN, G.C., op. cit., p. 68



Figura 8

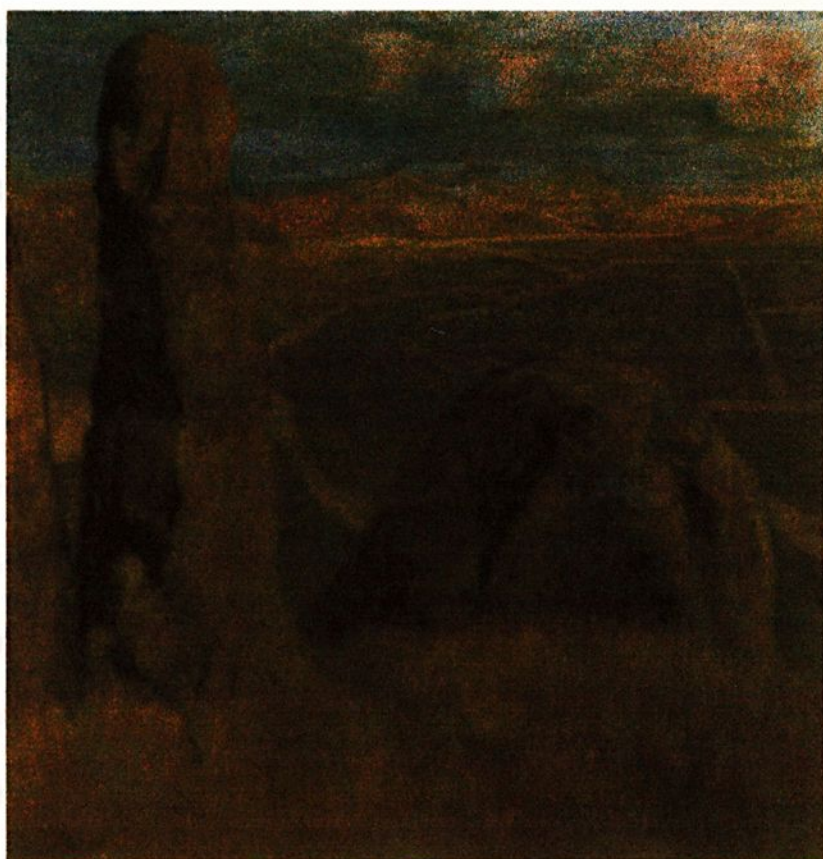


Figura 9

TURAZZI M.T. Poses e regiões, p. 234
FRIEDRICH O., op. cit., p. 187.

Se, como dizia Degas, podia ver as paisagens pela janela do trem quando viajasse, estas imagens tão estranhas seriam recordações de qual viagem ? De balão, talvez ? Como as ascensões promovidas pelo fotógrafo Nadar a bordo de seu balão, pois efetivamente é esta impressão que algumas provocam. Fotografias aéreas. As primeiras realizadas no mundo foram feitas justamente por Nadar, amigo dos Impressionistas, em 1858. (Turazzi, 1995)

Para pintar as corridas de cavalo valia-se da memória e de um conjunto de modelos de madeira em miniatura. Certa vez comentou com o crítico Vollard: **Quando volto das corridas, uso-os como modelos. Nada faria sem eles. Não se pode virar um cavalo de verdade para conseguir os efeitos de luz apropriado.**

Inquirido por Vollard sobre como isso era visto pelos seus colegas, Degas respondeu: **Se eu fosse o governo, teria uma brigada especial de gendarmes para vigiar artistas que pintam paisagens ao natural. Oh, não quero dizer que se deva matá-los; basta uma pequena dose de chumbo de vez em quando à guisa de advertência** (Friedrich, 1993).

Em uma anotação que data de 1876 Degas revela seu interesse em retratar a vida contemporânea. Desenha todo tipo de objeto do cotidiano, dispostos, combinados de tal modo que tragam em si a vida do homem ou da mulher: **espartilhos que acabavam de ser tirados, e que retêm a forma do corpo etc. Uma série sobre instrumentos e instrumentistas, em suas formas, a posição das mãos, dos braços e do pescoço de um violinista; pôr exemplo, o movimento para dentro e para fora, das bochechas dos fagotistas, oboistas. Uma série**

TURAZZI, M.I.. Poses e trejeitos. p. 234.

FRIEDRICH, O., op. cit., p. 189.



de água – tinta sobre luto, diferentes negros – negros véus de luto fechado esvoaçando sobre o rosto – luvas negras carruagens enlutadas, veículos de agentes funerários – coches semelhante a gôndolas venezianas. Sobre a fumaça de fumantes, cachimbos, cigarros, charutos – fumaça de locomotivas, de altas chaminés de fábrica, de barcos a vapor, etc. Fumaça comprida sob pontes – vapor (...) (Friedrich, 1993).

Sobre padaria, pão – uma série sobre aprendizes de padeiro, vistos diretamente no porão ou pelas janelas a partir da rua – as costas da cor de farinha rosada – belas curvas de massa – naturezas mortas de vários pães grandes, ovais, compridos, redondos, etc. Estudos de cor: amarelos, rosas, cinzentos brancos do pão (...) (Friedrich, 1993).

Não só a temática e a técnica são objetos críticos de Degas, como tal consideração abaixo transcrita:

Depois de pintar retratos vistos de cima, farei alguns vistos de baixo – sentado bem perto de uma mulher e olhando-a de baixo. Verei uma cabeça no lustre, rodeada de cristais (...) (Friedrich, 1993).

Nestes escritos encontramos claramente explicitados as inquietações apaixonadas de Degas pela busca em captar o fugídio e o inconstante no gesto e no movimento. Na fugacidade acelerada do tempo que escoava o artista captar num instantâneo o movimento que atravessa o vazio espacial de uma época.

Vazio como o olhar da cega Estelle retratada como a **Dama das mãos cruzadas** (1872-1873). Gestos de mãos vazias, olhares vazios, espaços vazios. Personagens sem história, vazios, como seus quadros históricos. Vazio que

FRIEDRICH, O., op. cit., p. 189,190.

Id., p. 190.

Ibid., p. 190.



isola, suspende por um fio, como no palco da vida onde se equilibra prestes a cair no abismo a diáfana bailarina (fig. 10). Abismo semelhantes a suas estranhas paisagens.

É preciso esvaziar o olhar para encontrar novas formas que representem uma nova percepção que já começa a enxergar além dos espaços construídos. Simbolicamente, uma arquitetura moderna libertou as estruturas do peso valorizando os vazios permitindo que feixes de luz atravessassem as vidraças, se espalhando pelos cristais de um palácio, inundando com a mesma claridade de fora o que está dentro.

Transparências que se multiplicam nas invenções fotográficas como as de Niépce com seus papéis translúcidos banhados em óleo que permitiram a obtenção de cópias heliográficas, técnica gráfica que precedeu a fotografia. Negativos de vidro transparentes como o ar, como as técnicas inusitadas de Degas que pinta com aguarrás, cores desengorduradas sobre papéis untados com óleo para obter tons translúcidos e delicados. Período subsequente a opacidade da tempera e do guache, que denunciam a influência dos afrescos italianos, traduzida na sua admiração por Giotto. **Ah, Giotto, deixa-me ver Paris; e tu, Paris, deixa-me ver Giotto.**

Transitoriedade preenche de significações, fixação da vida que não pode mais ser contida senão na memória, como é o papel da fotografia evocada por Proust. Reflexos contrastantes de imagens fugídias que se permitem entrever na superfície metálica e única do daguerreótipo. Feito em cobre revestido de prata polida, adquire um tom levemente dourado ao ser sensibilizado por vapores



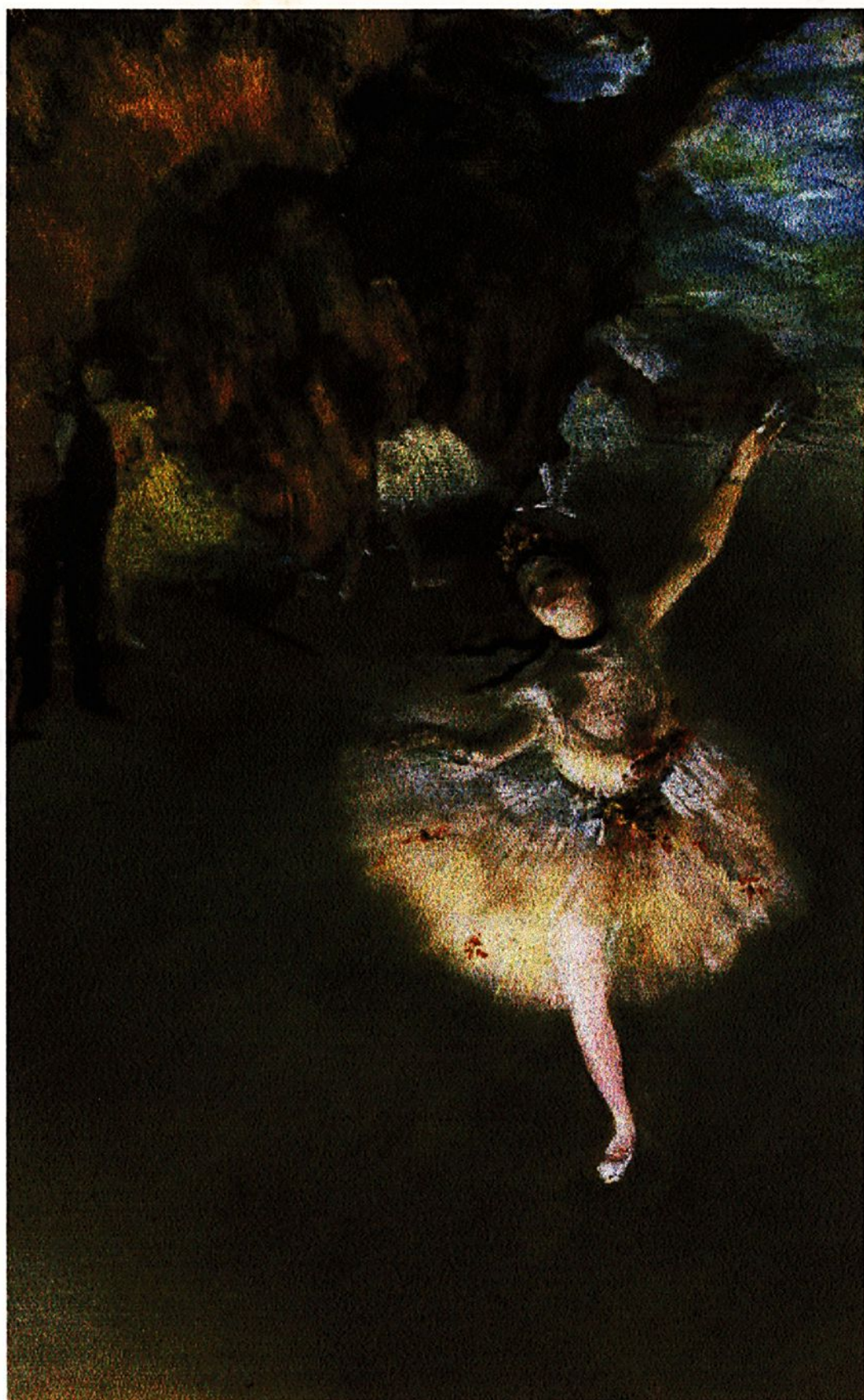


Figura 10

de iodo. Ouro e prata, metais nobres e alquímicos como as pinceladas que Degas distribui em seus leques, preciosos, de seda ou como fundo em uma pequena tela de bailarina.

A imagem do daguerreótipo revela-se pelos vapores de mercúrio. Vaporizados também são os pastéis de Degas, com água fervente, resultando em uma pasta para se trabalhar com a espátula, ou mais diluída, para ser espalhada com pincel feito aquarela. Vaporosa. Como a gaze da saia da bailarina.

A música se torna presente nas suas obras sobre músicos e quase se faz ouvir naquele instante de silêncio em que a pequena bailarina em sua pose parece pressentir no ar. Como se a primeira nota pudesse trazer a vida. Como na caixinha de música movida a corda em que o giro da pequena boneca bailarina se multiplica multifacetado no espelho da tampa que se abre libertando a música e o movimento.

Em soneto escrito por Degas a poesia também reflete a música e o movimento que podemos acompanhar na transcrição poética:

*Il semble qu'autrefois la nature indolente,
Sûre de la beauté de son repos, dormait,
Trop lourde, si toujours la danse ne venait
L'éveiller de sa voix heureuse et haletante;*

*Et puis, en lui battant la mesure engageant,
Avec le mouvement de ses mains qui parlaient
Et l'entrecroisement de ses pieds qui brûlaient
La forcer à sauter devant elle, contente.*

*Partez, sans le secours inutile du beau,
Mignonnes, avec ce populacier museau,
Sautiez effrontément, prêtresses de la grâce.*

*En vous la danse a mis quelque chose d'à part,
Héroïque et lointain. On sait de votre place
Que les reines se font de distance et de fard.*

*É como se antes a natureza indolente
Segurada beleza do seu repouso, dormisse
Pesadamente, se de repente a música não viesse
Despertá-la com sua voz venturosa e ardente*

*E depois, ecoando-lhe o compasso aliciante
Com o movimento de suas mãos que gorjeiam
E o entre cruzar de seus pés que anseiam
Forçá-la a saltar diante dela, radiante*

*Parti, sem o auxílio inútil da beleza
Mignones, despojadas de realza
Saltai impudentemente, deusas da graça*

*Em vós a dança algo acresce
De heróico e distante. Sabemos de vossa jaça
Que rainhas se fazem de afastamento e disfarce*

Figura 11

Contrastes. Como a luz que invade a escuridão para revelar intimidades, tensões. Aspectos fugidios que iluminam o rosto de uma cantora, com as luzes da ribalta. Luzes a gás, flutuantes como nenúfares no lago negro da noite no jardim. Novamente a música anima a cena ao som de **Le Chanson du Chien** (1876/77) (fig. 12). Pirilampos pontuando de luz em movimento zig-zag o negro aveludado da noite. Negro aprisionado na fita de veludo atada ao pescoço das alvas *demi-mondaines*, olympias, bailarinas e cantoras enluvasadas. Pesado como luto, em austeras cartolas, ou escorrendo viscosamente nas fitas pendentes dos chapéus.

Como jóias tremeluzentes em estojos de veludo, os daguerreótipos reluzem sua “superfície” espelhada, apresentando-se como imagem positiva se refletem um fundo escuro, ou como imagem negativa se refletem um fundo claro. (Turazzi, 1995)

Geradoras também de uma imagem única como os daguerreótipos, a monotipia, subvertida pelo experimentalismo de Degas, proporcionou ao artista um campo para exercitar suas buscas. Ao rebater a cópia ainda úmida em outra folha de papel, Degas pode obter imagens duplas e invertidas como a imagem refletida em um espelho ao qual acrescentou suas tintas. Seria esse o segredo daquela obra já citada em que entrevemos uma mulher na paisagem. Um duplo sobre o qual Degas sobrepôs outra imagem ?





Figura 12

«tudo que não se move. Fugamos extrínsecos do qual depende a visão. A ex-
terioridade compõe-se em estabilizando o movimento retiniano, a imagem se move»

SAUTERLAIN, L. O que é a visão p. 215

2.2. - O Movimento do Olhar

A vista é o mais espiritual de todos os sentidos.

Giordano Bruno

O olhar de Degas é o daquele dândi definido por Baudelaire (1993), o do perfeito errante, do observador apaixonado que busca o inconstante, o movimento, o fugídio. Ele se sente à vontade por toda parte para ver o mundo, estar no centro do mundo e no entanto permanecer oculto do mundo.

Oculto por trás de binóculos, por baixo de um chapéu, pelas sombras ou de costas. Muitas vezes oculto pelo ponto de vista que coloca em cena o espectador como *voyer*, que pode estar sentado a mesa de um café, atrás de uma porta, em um balcão de teatro, ou em qualquer ponto protegido, distante, ausente. Ausência que se traduz pelo não encontro de olhares.

Degas observa como um olho que flutua, como se o movimento dos olhos criassem formas tateando o espaço fazendo emergir figuras. Para Degas **o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma**. É o olhar que tudo abarca. O desenho é o fio condutor, o cordão umbilical que alimenta a própria vida e a conduz. Fio com o qual vai tecendo o seu casulo plasmando o ser e o espaço.

Visão primordial gerando espaço e sentido. Movimento constante de olhos, corpos. Movimento retiniano incessante, essencial para perceber o espaço e tudo que nele se move. Exagero extremo do qual depende a visão. A experiência comprova que estabilizando o movimento retiniano, a imagem se turva



numa espécie de neblina que vai perdendo a forma e a cor. O movimento da retina é indispensável à percepção. (Aumont, 1993)

Paralelamente ao observado por Aumont, acontece com a condição visual de Degas: olhos sensíveis que vão cegando, se distanciando do mundo. Quase sem enxergar o artista tateia, cria esculturas, destrói e reconstrói formas a ganhar o espaço em equilíbrio precário. Em sua pintura, as cores tornam-se mais fortes sobrepondo-se à linha que já não conduz o olhar. Suas últimas telas explodem em cores. Mito moderno, transmutado em dândi, que traz em si a própria arte, a essência não se degrada, obscurece, velando pouco a pouco os olhos, se fechando no exílio. Repetindo Forain **Ah ! Degas. Como você era bonito no fim, quando caminhava pelas ruas...** (Terrasse, 1973)

Também podemos compará-lo com um espelho tão imenso quanto à multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que em cada um dos seus movimentos representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os elementos da vida (Baudelaire, 1993).

Desde os tempos bíblicos, também na arte e na mitologia o espelho sempre esteve pendurado no local privilegiado das reflexões humanas. Recurso semelhante ao da veduta, o recorte do espelho na parede torna o espaço mais real ao refletir o espaço imaginário. Por sabê-lo uma superfície refletora, vemos na sua imagem o dado autêntico de uma verdade. Uma verdade escolhida e reduzida que recolhe em duas dimensões a infinitude do universo. Modelo de verdade, atributo de vaidade, de desengano, de amor e até de exemplaridade. São muitas as finalidades que se dá a esse objeto, outrora tão precioso, quando polido em super-

AUMONT, J.. A imagem, p. 33.

TERRASSE, A. Degas, p. 69

BAUDELAIRE, C. OP. CIT. 225.



fícies de metais nobres como ouro e prata ou emoldurado com cravejamento de pedras valiosas. Para Degas, entretanto, um meio, não menos precioso, de explorar o espaço e a visão deste. Graças ao espelho, os planos de seus quadros de abrem para trás, conferindo ao espaço uma totalidade, unindo na tela a metade da cena vista com a metade que não se vê senão com o recurso do espelho.

Os múltiplos espelhos dos quadros de Degas, fazem ver múltiplos quadros dentro do quadro, criando diversos pontos de vistas por vezes até imaginários, criando espaços e indagações psicológicas, quando em posição contrária, oculta a imagem apenas supostamente refletida, fazendo jogo de esconde-esconde.

Na gama de exemplos das imagens multiplicadas pelo jogo de espelhos, temos o clássico exemplo de **Lição de Ballet** (1881) (fig. 13). Nessa pintura, o olhar do espectador penetra na sala em diagonal percorrendo o espaço vazio concedido para sua passagem. Ao chegar no professor, este nos dá a sua lição, ao conduzir o olhar de quem observa para o grupo de bailarinas. Descobre-se então atrás do grupo o espelho que reflete uma vista da cidade, só que esta vista aparece entrecortada pela moldura de uma janela que é o que permite a passagem da imagem para o espelho através da transparência da vidraça.

Quando o olhar retrocede, deparamos com a mulher sentada lendo alheia o seu jornal. Percebemos então que o único olhar presente no quadro é o do espectador. Nenhum olhar se cruza na sala, não se consegue participar da cena, o olhar não encontra aquele outro, cúmplice. Descobrimos na quadro o convite de

Degas para olharmos pela janela e descer
limites da pintura

Em Aula de Dança (1874-1875) (fig. 14),
pilhando as imagens cria uma profunda

temos um grande espaço vazio e de out

dois, um espelho em pé aprofunda o qu

Uma bailarina apoia-se na moldura de



Figura 13



Figura 14

pelos. Olhamos a cena de frente e

do outro lado do espelho que esta de

acordação que sabemos existir entre

leve luz que acende a imaginação.

Desse lugar podemos

bailarina que para a sua frente? A ci

encontra a si mesma? E o fotógrafo

do espectador ou do lado de cá da cen

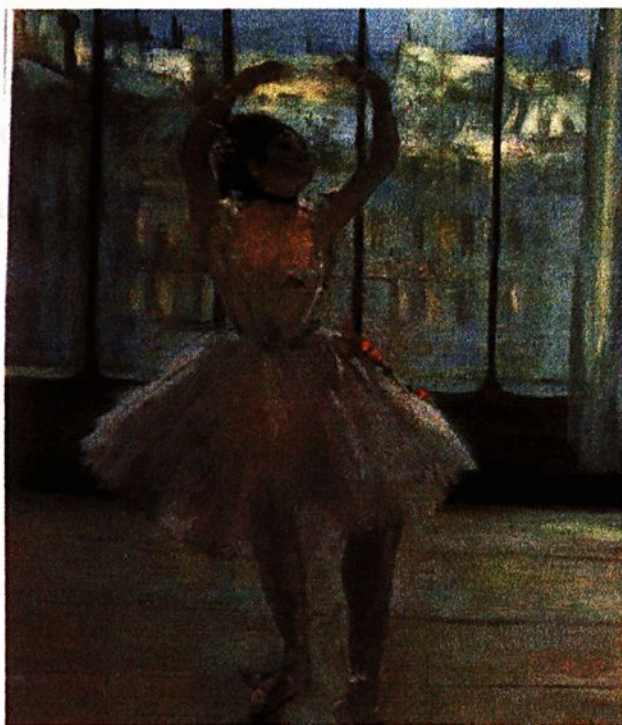


Figura 15

Degas para olharmos pela janela e descobrir Paris, numa visão que ultrapassa os limites da pintura.

Em **Aula de Dança** (1872) (fig. 14) o jogo dos espelhos multiplicando as imagens cria uma profundidade que não existe na sala. De um lado temos um grande espaço vazio e de outro uma parede limitando a cena. Entre os dois, um espelho em pé aprofunda o quadro ao refletir uma cena que não vemos. Uma bailarina apoia-se na moldura do espelho tendo, atrás de suas costas outro espelho na parede. Esse jogo de reflexos lança o olhar numa espécie de visão caleidoscópica que multiplica a imagem indefinidamente, o espaço vazio fica reservado para o espectador se posicionar e descobrir novos pontos de vista e novas reflexões vão surgindo. Como por exemplo a relação entre cheio e vazio, só que o cheio nesse caso é mais uma ilusão.

Em **Bailarina Posando para uma Fotografia** (1874-1875) (fig. 15), Degas introduz a fotografia como parte do jogo de imagens múltiplas do espelho. Olhamos a cena de frente e instantaneamente o olhar se desloca a procura do outro lado do espelho que esta de costas e se acomoda naquele lugar invisível e convidativo que sabemos existir entre o espelho e a cortina de onde emana uma leve luz que acende a imaginação.

Desse lugar podemos ficar a observar o que o espelho reflete. A bailarina que posa a sua frente ? A cidade que vemos pela janela ? Ou o espectador encontra a si mesmo ? E o fotógrafo onde está ? Estaria ele ali no local imaginário do espectador ou do lado de cá da cena ?

Não seria o espelho a própria fotografia ?



2.3. - Fotografia e pintura

*Deus criou o homem à Sua imagem e nenhuma
máquina humana pode fixar a imagem de Deus.*

Leipziger Anzeiger

Fotografia e pintura também fizeram seu jogo de espelhos, refletindo-se ou se fazendo refletir. Os discursos que acompanharam o surgimento da fotografia no século passado também encontram eco na obra de Degas.

A fotografia foi sem dúvida uma importante influência, senão a maior, que lhe deu aquele ingrediente novo, moderno, que somado a sua formação clássica resultou na mais perfeita tradução visual das teorias perceptivas.

Podemos comparar a trajetória da pesquisa artística de Degas com a evolução da fotografia na medida em que ambos vão se definindo. Especialmente a partir dos anos 70, a arte de Degas sofre uma evolução prodigiosa em composições inovadoras, os efeitos de instantâneos fotográficos que começam a aparecer nas assimetrias, nos cortes, nas visões em **plongê** (perspectiva do alto). Se esses pontos de vistas encontramos também na gravura japonesa a fotografia veio confirmá-los num momento em que já despertava para ser uma linguagem específica independente dos canones artísticos da academia.

Os retratos de família pintados por Degas até certo ponto lembram fotografias. Com aquela austeridade típica dos primeiros retratados conferida pela rigidez da pose. Entretanto, nessa etapa fica difícil provar tal comparação

proposta por alguns autores que dizem que Degas o fez disfarçadamente. Sabemos que no princípio a fotografia se espelhou muito na fonte da arte ficando portanto confuso distinguir se as pinturas se baseavam em fotografias ou se a semelhança se devia ao fato das fotografias basearem-se em pinturas.

A prova definitiva do uso que Degas fez da fotografia encontra-se no grande número que se achou desses objetos, fotografias e daguerreótipos, entre seus pertences, após sua morte. Sua habilidade como fotógrafo foi reconhecida pelos seus amigos mais íntimos, os quais fotografou, tiranizando-os com a rigidez da pose e uma preocupação irritante na construção das cenas.

Conforme testemunho de Valéry e Cocteau, onde Degas utilizava fotografias como base para pinturas a pastel, reelaborando seus instantâneos no ateliê (Fabris, 1991). Essa prática fazia parte do tipo de propostas que procuravam definir a dar ênfase ao papel da fotografia. Publicado em 1860, o *Bulletin de la Société Française de Photographie* destacava o uso da imagem mecânica como instrumento de trabalho para os artistas como forma de economizar tempo e gastos com os modelos. Propunha ainda que se usasse provas positivas na tela sensibilizada em lugar do esboço. (Fabris, 1991)

Especialmente na área do retrato é que se fazia essa proposta. E foi o que fez Degas em **Retrato da Princesa Matternich**, de 1865, realizado a partir de um cartão de visita. É bem evidente nesse retrato o uso do dispositivo fotográfico que ainda existe. (Manering, 1997)

Outro tipo de proposta da prática fotográfica é aquela dos pictorialistas que realizando montagens procuravam aproximar a fotografia da arte. De-

FABRIS, A.. Fotografia. Usos e funções no séc. XIX. p. 194.

Ibid., p. 182.

MANERING, D.. Vida e Obra de Degas. p. 18.



gas faz o movimento inverso tirando de montagens fotográficas suas elaboradas composições.

Em sua pintura **Na Praia**, 1876 (fig. 16), o recorte sintético das figuras do primeiro plano em oposição a transparência do resto da cena remete a um estudo de H. P. Robison de 1860 para uma fotografia composta (fig. 17). E bem provável até que Degas tenha conhecido o trabalho desse fotógrafo inglês em sua viagem a Londres em 1872.

Algumas curiosidades fotográficas do século XIX nos lembram as abordagens de Degas a seus temas. Era comum entre as pessoas abastadas colecionarem álbuns temáticos contendo diversas vistas de um assunto ou ainda, se divertirem com brinquedos como o *Praxinoscópio*, uma forma cilíndrica com desenhos sequenciais, por exemplo um cavalo a galope, que ao ser girado produzia uma *impressão* de movimento (Turazzi, 1998).

Vários instrumentos foram construídos e divulgados no século XIX a partir da criação em série da imagem de um objeto representando as sucessivas fases de um movimento. Esse tipo de aparelho demonstra o tipo de visão estroboscópica de Degas em suas famosas séries sobre cavalos, bailarinas em que a repetição do tema é o campo de busca do estudo e da captação do movimento.

Uma experiência marcante que mudou decisivamente a representação do movimento e abriu caminho para outras pesquisas nessa área e que foi sem dúvida especialmente importante é a sequência de movimentos do galope de um cavalo retratado por Muybridge.

TURAZZI, M.I., op. cit., p. 287.





Figura 16



Figura 17

Leland Stanford, contratou o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge quando em viagem a Califórnia, para realizar a prova de uma aposta feita entre ele e o seu amigo Frederick Mac Crellish. Stanford sustentava que durante o galope havia um momento em que as quatro patas do cavalo ficavam fora do chão. Muybridge obteve a prova ao conseguir disparar sequencialmente doze câmaras fotográficas, dotadas de um dispositivo que iniciando a marcha rompia o fio fazendo disparar as câmaras.

A sequência fotográfica de Muybridge desestabilizou aquela noção representativa dos artistas. As provas mostravam o momento exato em que as patas ficavam dobradas sob o corpo do cavalo, imagem bem diferente daquela consagrada pela pintura que representava o galope do cavalo com as patas dianteiras esticadas para a frente e as patas traseiras esticadas para trás. (Kubrusly, 1983)

A partir dessa experiência Muybridge passou a realizar diversos estudos sobre o movimento, inclusive o humanos. Contou para isso com a colaboração de médicos, cientistas e professores que também faziam as vezes de modelos posando nus para a realização de pesquisas científicas sobre os movimentos do corpo humano registrados pelas câmaras fotográficas, essas sequências se transformaram em álbuns que eram comercializados e divulgados mundo afora. (fig. 18)

Os fotógrafos empenhavam-se na pesquisa e no registro das coisas que escapavam aos olhos. Especialmente do movimento dos astros, dos animais e dos seres humanos.

Em 1878, na Exposição Universal de Paris, diversos aparelhos de ampliação e de projeção foram exibidos. Estes aparelhos, inspirados na lanterna





Figura 18

que em 1878 se selecionava fotografias de corridas de cavalo realizadas por Nadar (Taschen, 1994)

Nessa década, segundo Torazzi (1993) assiste-se a uma ampla veiculação da linguagem visual, a pesquisa da cor e do movimento e o sucesso de



Figura 19

TASCHEN, p. 46

TURAZZI, M. L. Poesia e imagens, p. 77

mágica e nos espetáculos fantasmagóricos geraram diversos modelos que projetavam imagens fotográficas como as microfotografias, vistas estereoscópicas, panoramas e cronofotografias. O dispositivo chamado de lanterna de projeção, consistia no uso de uma imagem fotográfica positiva em um suporte de vidro transparente montado em caixilhos de madeira. Esse dispositivo era colocado no interior de um aparelho que iluminado artificialmente produzia uma imagem projetada na tela.

As fotografias de Muybridge fizeram sucesso em Paris por volta do ano de 1880. As suas investigações com a cronofotografia dava respaldo ao discurso dos artistas contrários a arte acadêmica. Muybridge organizava sessões de projeção onde explicava didaticamente para o público suas experiências.

Degas assistiu a estas sessões realizadas no estúdio de Meissonier e consta que em 1878 já colecionava fotografias de corridas de cavalos realizadas por Nadar. (Taschen, 1994)

Nessa década, segundo Turazzi (1995) assistiu-se a uma ampla veiculação da linguagem visual, a pesquisa da cor e do movimento e o sucesso de projeções luminosas, e uma rápida expansão e vulgarização das operações fotográficas que agora tornava-se mais barata e padronizada o que contribuía para sua popularização .

A fotografia instantânea a qual sempre se comparou as criações de Degas só se tornou possível com o avanço progressivo das técnicas que diminuíram o tempo de exposição requeridos pelos equipamentos e processos fotográficos. Especialmente a partir da década de 1870 com a introdução do negativo de placa seca, invenção que viabilizou a captação do movimento como um salto, um

TASCHEN, p. 46.

TURAZZI, M.I.. Poses e trejeitos. p. 73.



vão. Chamavam-se fotografias instantâneas por conseguirem registrar o movimento em um instante, o que antes não era possível. A conotação é diferente da que temos hoje em que o instantâneo é sinônimo de fotografia despretentosa ou espontânea. Essas imagens não eram nem um pouco despretentosas, através de imagens sucessivas e por comparação permitiram a análise do movimento em si como o próprio transcorrer do tempo.

Um outro aspecto a ser considerado nessa etapa da evolução da fotografia é o uso da iluminação artificial para fotografar em ambientes com pouca luz.

Se a princípio, o que possibilitou a fotografia, foi aquela luz esplêndida da natureza, que registrou em horas de exposição as primeiras paisagens. E foram estas fotografias as primeiras a influenciarem os artistas, certamente não o foi para Degas que não suportava a luz do sol.

O efeito da luz que encontrava Degas é o que irá possibilitar a fotografia noturna e em ambientes fechados. A partir da década de 1850 e mais amplamente em 1870 é que se passa à utilização da luz artificial associada ao negativo de placa seca. Esse avanço técnico deram mais flexibilidade para a obtenção de fotografias, com materiais mais práticos e procedimentos mais rápidos e um bom número de publicações técnicas sobre fotografia que já tornava o novo meio mecânico de produzir imagens mais acessível.

A fotografia surge em um meio denominado à séculos pelos métodos e práticas artísticas da pintura. A fotografia, pela sua funcionalidade específica, provoca uma ruptura radical que a situa a margem dos discursos e práticas ar-

tísticas. A oposição das imagens manuais à fotografia, é a razão da maior parte das estratégias e atitudes a seu respeito, inclusive a dos primeiros fotógrafos.

Muitos desses fotógrafos contavam com um sólida formação artística adquirida nos ateliês dos pintores. Em geral gostavam de serem vistos como pintores-fotógrafos e difundiam a fotografia como prática do domínio da arte e não da indústria.

Os discursos que se fazia então a respeito da fotografia tem sempre a pintura como ponto de partida e adotam os critérios e as categorias da arte para pensar a fotografia. Opondo com efeito, a imitação à inspiração, isto é, o realismo ao idealismo.

No campo estético, a pintura se impunha à nascente fotografia e serve de referência absoluta ao discurso sobre ela e em seu lugar. Falar do lugar da fotografia transforma-se em discurso contra ela. A aplicação daquelas categorias pictóricas, de coloristas e desenhistas, apenas demonstra o desconhecimento de suas especificidades. Ao lhe atribuir um papel, ou status, se está a subjugar formalmente sua própria produção em função à critérios extra-fotográficos do domínio artístico.

Ao tentar legitimar a fotografia, ao invés de insistir sobre suas singularidades para atribuir à imagem fotográfica um lugar original, reduzem-na ao ponto de querer, até ao mimetismo, calcar a aparência e o funcionamento próprio das provas fotográficas sobre aquelas da pintura, que irá governar o seu discurso. O que se postula é a semelhança fundamental dos processos de realização das telas

e das provas e, por isso, valoriza o papel dos fotógrafos artistas comparando-os aos pintores e distinguindo cuidadosamente dos fotógrafos industriais.

O campo estético da metade do século XIX e, em particular a pintura, geram os discursos e induzem as práticas fotográficas. Quer dizer, de fato, que a fotografia nascente é de uma só vez confrontada a um sistema de normas que, tal qual um outro estético, se impõem à ela a ponto de afetar e subjugar suas própria identidade figurativa. Se esse outro dispõe de legitimidade estética e institucional suficiente para reger, constranger ou editar, é também aquele a partir do qual fotografia irá constituir sua própria voz: uma outra voz daquele outro.

A prática do retoque na imagem fotográfica visa somente o resultado sem se importar com os meios de o obter, o que significa negligenciar o procedimento, em ignorar a especificidade da imagem fotográfica, à vê-la a partir de critérios que lhe são estranhos: aqueles de um outro estético que lhe freiam a sua ascensão à autonomia.

Se a fotografia se constitui em suas relações com o outro ela age igualmente sobre ele: ela contribui de certo modo para revelá-lo, e mesmo para redefini-lo.

Desde o início dos anos de 1850 uma esperança largamente formulada de se ver a fotografia favorecer uma lenta revolução entre as belas artes é o sinal que o fortalecimento da fotografia conduz o outro a um olhar reflexivo. Ela não dispõe, de fato ainda, de uma fala autônoma, mas mesmo sem dizer, induz o outro a se dizer. As afirmações da fotografia são ainda, mais da ordem do fazer do que do dizer. E é justamente o seu fazer que induz um dizer reflexivo do outro.

A fotografia e a pintura frequentemente foram colocadas em oposição, por exemplo, o material ao espiritual, a imitação à inspiração, a máquina ao sentimento, etc. A fotografia não é portanto somente catalisador mas também a razão desse discurso do outro: ela se torna de mais a mais em uma de suas partes constituintes. Ela relança e renova notavelmente o debate sobre as relações da arte e da indústria que anima o século XIX e, assim participa da redefinição do território do outro, aquele da Arte.

Em geral, todos os discursos teóricos frequentes no século XIX acabam sempre por mobilizar a fotografia, sob a forma de um simples elemento metafórico do discurso reflexivo do outro. É o que reflete o discurso de Baudelaire evocado em **O público moderno e a fotografia** sua preocupação é menos a fotografia que a situação da cultura e da arte; uma situação que a fotografia encarna a seus olhos, já que sua dupla recusa do realismo e da arte industrial lhe permite abordar o problema de maneira nova e original (Baudelaire, 1993).

A medida que a fotografia se afirma ela se libera do discurso pictórico e impõe sua voz. A dita autonomia da fotografia, emerge, portanto, mas lentamente, autonomia que, desde os anos 1860, torna-se forte o suficiente para utilizar o outro para sua legitimidade.

As questões ligadas a propriedade artística são buscadas pela fotografia no tentativa de ser reconhecida como uma verdadeira arte através de processos judiciais. Nesse processo ela passa a ser discutida por outros e em outros lugares o que demonstra uma fragilidade e uma determinação que obrigam a buscar na justiça uma espécie de porta-voz afim de obter o reconhecimento que.



jamais o Outro lhe concedeu diretamente. Essas ações na justiça são de fato o sinal de uma maturidade, mas também de uma fraqueza da fotografia que, certamente, sabe utilizar para fins econômicos o poder simbólico do outro mas que não podemos fazê-lo sozinho deve lançar mão da mediação das instâncias da lei.

Por ambivalentes e limitadas que elas sejam, as tentativas da “nova arte” suscita inquietações cruciais nos pintores e sobretudo nos gravadores que a consideram como invasões em seu território reservado, como atentados a uma posição secular. Desde o final dos anos de 1850, os discursos se transformam em fórmulas belicosas, é também a época em que, para freiar os ímpetos do recém-chegado, o outro começa a associar ao seu dizer um fazer. Em 1859, na ocasião em que a Exposição da Sociedade Francesa de Fotografia obtém autorização para se estabelecer ao lado do *Salon*, a fotografia é denunciada como concorrente da gravura na reprodução de obras de arte. Em 1862, em resposta ao fotógrafos que tentam obter na justiça a legitimidade que lhes é recusada pintores e gravadores se associam em uma petição contra a assimilação da fotografia à arte. Não só as petições atacaram o espaço cada vez maior conquistado pela fotografia, à mesma época a criação do sociedade de água-fortistas pretendia também brigar com a fotografia.

Os primeiros decênios são assim pontuados por uma série de escaramuças de dizer e de fazer; a fotografia busca se impor por identificação, distinção ou oposição ao outro. Mas mantendo sempre uma relação, que apesar de ser conflitante e dar início a diversos questionamentos, não deixou de exercer seu fas-

cínio sobre artistas, que lançaram mão desse meio, entre eles, especialmente Degas, como veremos a seguir.



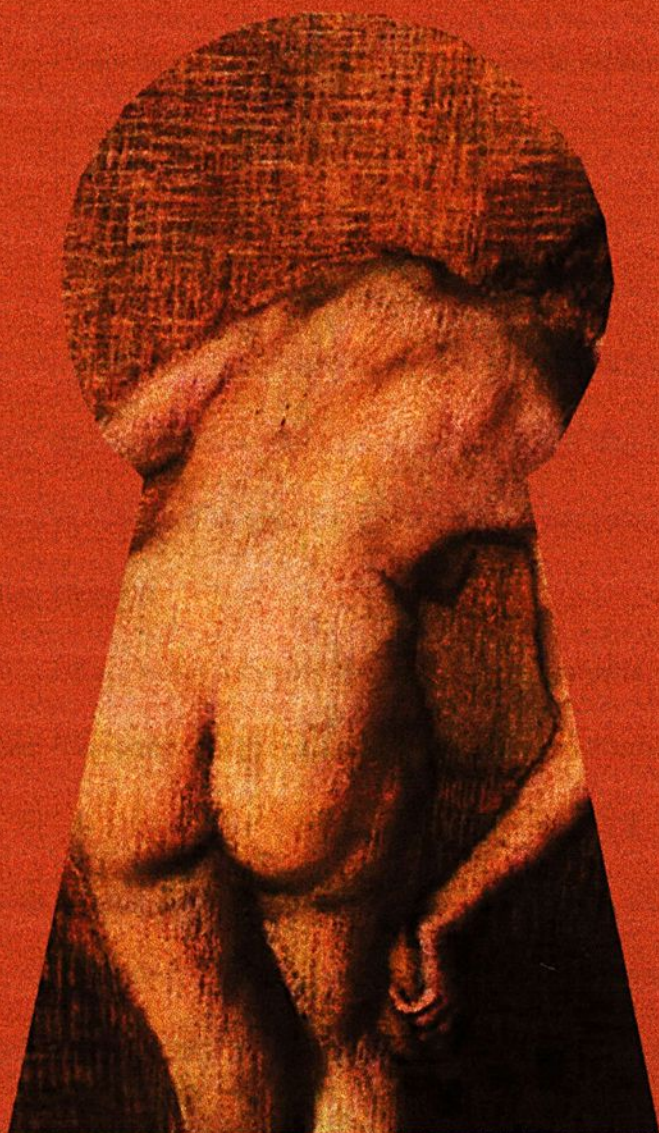
III - O OLHAR PELO BURACO DA FECHADURA

*... essas criaturas felizes, atentas, liberadas estão realmente sendo examinadas
bem de perto por um bisbilhoteiro olho masculino.*

Roy MacMullen



3.1. - Degas e a invasão de privacidade



(1903), nos anos seguintes à sua chegada em Paris, o jovem Degas não sofreu as mesmas críticas de seus contemporâneos em relação à fotografia.

BALLETARRE, C. Degas Dançarinos, p. 10.

3.1. - Degas e a invasão de privacidade

*Viajo no teu corpo. Só teu corpo ? Mas quão
breve seria essa viagem se no limite dela a alma mia não me
desse do corpo a certa imagem.*

José Saramago

Após Degas ter lançado seu olhar em muitas direções um outro olhar se revela. Agora o quadro se fecha, o espectador já não cabe na cena íntima. Espaço reservado. Nenhum convite para entrar nesse espaço. Não há vazios onde posicionar o espectador.

Este agora é convidado a olhar secretamente, por um buracinho atrás da parede. Tão pequeno que basta um único olho, o outro deve ficar fechado.

É como olhar pelo buraco da fechadura. É como olhar pelo visor da câmara fotográfica.

Degas fotógrafo. Nessa etapa da produção artística de Degas, a fotografia aparece não só como aquela influência visual exercida através do trabalho dos outros autores dos quais colecionava fotos. Torna-se também um meio do qual o artista lança mão para suas experiências fotográficas.

Não mais como sua **humilde servente** como disse Baudelaire (1993), mas como resultado de suas indagações estéticas. Ao que parece Degas não sofreu as crises teóricas de seus contemporâneos em relação à fotografia.



exemplo disso é a maneira como à absorveu em seu trabalho e tratando-a também especificamente como linguagem.

Já no final da década de 1880 e adentrando a década seguinte é que vamos encontrar em sua produção uma das questões mais provocadoras em relação à sua arte e paralelamente a fotografia que é a “invasão de privacidade”. Como no filme em que a personagem é secretamente filmada no banho. As mulheres retratadas em sua intimidade aparecem enxugando-se, escovando os cabelos ou banhando-se. Conforme os novos hábitos de higiene.

Higiene, do grego *hygeinos*, significa “o que é são”. Palavra que no século XIX vai ocupar um importante lugar de destaque na medicina como um ramo específico do conhecimento. Passando também a desempenhar um papel político no que se refere ao planejamento das cidades e nos locais públicos.

O *status* adquirido pela questão da higiene pode ser constatado pelo grande número de textos sobre o assunto e pelo aparecimento de instituições ligadas a questão. Os textos insistem numa renovação de práticas higiênicas e introduz o sabão como instrumento de saúde e não mais só como um cosmético. Mas isso ocorre ainda com certas reservas pois diversos tabus acompanharam desde sempre a questão da higiene pessoal. Só muito lentamente os utensílios de banho vão sendo introduzidos e aceitos.

O banho ainda provocava suspeitas, apesar da insistência de sua necessidade, permanência o medo das conseqüências do perigo das imersões frequentes. A água é dissolvente e a imagem que prevalece é a do enlanguescimento. A



cabeça não deveria ser molhada. Os pós secativos de farelo ou amido e os pentes são os elementos básicos da higiene capilar.

Mais secretamente, o temor pelos banhos quentes, que era mais indicado como higienizante do que o frio mais energizante, era de que o isolamento da banheira com água morna despertasse apetites sexuais. Os corpos imersos nus poderiam se dar ao abandono de maus pensamentos e práticas imorais. Suspeitava-se dos perigos de maiores intimidades provocadas pelo desnudamento e pelas mãos que deveriam apalpar certas partes do corpo. Até o final do século XIX religiosas banhavam-se de camisolões e muitas famílias de elite não tomavam banhos propriamente, apenas lavavam-se em tinas que continham apenas alguns dedos de água ou então se esfregavam com esponja em baciões, mas o banho de imersão era visto com reservas e culpas, tepidez e lascívia estavam intimamente relacionadas no imaginário da sociedade.

A história do banho na França oitocentista revela uma hierarquização dessa prática social ao incrementar novos hábitos nas camadas mais abastadas. As casas, em maioria, não possuíam compartimentos destinados a essa prática, as novas construções passaram a adotar um gabinete de toalete anexos aos quartos, porém, ainda não se tratava de um gabinete de banho. Por sua vez, os palácios particulares já possuíam esta repartição.

Dentro desse panorama é que irão surgir formas de banho bem diferenciadas enriquecendo essa prática. A primeira delas é a construção de tanques e banheiras de materiais nobres e decoração muito requintada que transformavam o banho num verdadeiro ritual. Mas apesar da crescente adoção dessa prá-

tica de higiene visando a energização e a saúde subterraneamente o banho continuava relacionado a um certo valor feminino cercado de muita sensualidade.

A segunda dessas formas surgidas então é dos estabelecimentos de luxo, todos localizados em bairros burgueses, evidentemente, pobre ainda não tomava banho.

Os mais sofisticados desses estabelecimentos são os banhos chineses nos bulevares. Havia criados, todos os acessórios necessários à toalete, roupões de linho aquecidos, salas para leitura e repouso. Todo tipo de conforto para o viajante rico ou freqüentadores de lugares da moda. Tudo isso podia ser desfrutado a um custo que variava entre 5 a 20 francos (Vigarello, 1996).

Outros estabelecimentos possuíam gabinetes mobiliados com ricas poltronas, tapeçarias, dispunham ainda de roupas brancas. Havia também como parte dos serviços entregas de banhos a domicílio.

Dessas práticas, a única popular eram os banhos nos rios durante o verão. Os banhos ditos “de quatro soldos” são instalados ao longo dos rios fechados por tábuas onde as pessoas se banhavam, nadavam ou apenas se divertiam, indistintamente, não sem um certo constrangimento por parte dos praticantes ou pelo pudor dos transeuntes burgueses que passeavam pelas margens dos rios (Vigarello, 1996).

O luxo da prática do banho reflete-se não só nos locais destinados para tanto como também nos tipos de água que se utilizavam e as intenções das quais eram alvo. Para os mais abastados podia-se optar, entre a água morna que acreditava-se revitalizar o organismo assim como a água quente eram vistas

VIGARELLO, G.. O Limpo e o Sujo . p. 208.

Ibid., p. 209.



como mais higienizantes e a água fria para hidroterapias das quais os mais utilizados para esse fim serão os banhos de mar, inclusive assessorados por pessoas especializadas que ajudavam aqueles que desejavam utilizar a água salgada como terapia. Não se praticava ainda a natação, não era essa a finalidade dos banhos. A todo esse aparato, sofisticação e refinamento que cercava as várias modalidades de banho, apenas a elite tinha acesso, aos pobres outras medidas foram adotadas.

Ao nosso estudo, essa história do banho nos interessa como exemplo das modalidades e das conotações que se atribuía ao tema abordado por Degas. Que apesar de todo esse discurso procurou eliminar diversas evidências para não cair no lugar comum da pintura de alcova que se praticava.

A crítica costuma especular se suas modelos eram prostitutas ou não, e a esse respeito afirmam que sim. O que alegam como justificativa é o fato de ser impossível que mulheres honestas posassem nuas como modelos no século passado. Entretanto, como disse Friedrich (1993), nem sabemos se houve modelo. É provável que em alguns casos não houvesse mesmo. Mas a esse respeito ainda na mesma citação, existe o registro do comentário de um modelo em conversa com o crítico Gustave Coquiot. **Sabe como posamos para Degas ? Entrando em tinas e lavando os traseiros** (Friedrich, 1993).

Apesar disso, o tema é mais uma de suas prováveis desculpas para explorar sua própria pintura e a maior prova disso é que retratou diversas modalidades de banho sem fazer disso um questionamento da condição dessas mulheres.

FRIEDRICH. O.. Olympia. p. 188.

Ibid., p.188.



O que estas obras atestam de fato, na maneira como Degas tratou o tema é a capacidade inesgotável que o artista tem em atualizar qualquer gênero de pintura e fazer dela o retrato de seu tempo.

O mais interessante é que o tema do banho implica necessariamente em um nu. E diferente de estar nu é estar despido. O despido, é importante sublinhar, dispensa todo e qualquer aparato mistificador da nudez muito conhecido e recorrente na pintura. O nu pressupõe uma plateia, em geral masculina. O despir é o ato íntimo, pessoal, sem a veste da sedução intencional. Ato no qual ninguém quer ser flagrado.

Os nus de Degas dispensam os acessórios e as poses conforme a tradição da pintura que apenas mascaram a nudez como a veste natural da mulher, o que afinal apenas representa um estado púdico da carne. Estando idealizado, conforme a tradição, permanece irreal, a pele é lisa e intocável como um belo objeto, excluído do cotidiano, não denuncia hábitos humanos com toda extravagância que cerca essas representações cheias de disfarces, de vaidosos espelhos, máscaras mitológicas, leques, jóias e toda espécie de ornamentos ditos femininos.

Os “nus despidos” de Degas contém aquela verdade fotográfica de mostrar sem disfarçar.

Foi justamente esse realismo que provocou o escândalo fotográfico de Rejlander. Apesar do esforço do fotógrafo de procurar a legitimação da fotografia através da arte em sua fotomontagem intitulada **As Duas Estradas da Vida**, de 1857 (fig. 19). O tema e a composição emprestados à arte não foram suficientes para disfarçar o horror do realismo dos corpos nus que aparecem no

fotomontagem. A aversão que o público sentiu pela visão de um corpo nu verdadeiro frustrou sua tentativa.

O que é obsceno na fotografia e que por mais que se a idealize, como o queriam os fotógrafos pictorialistas, ela sempre terá como referência a realidade.

Quando expôs seus nus a pastel em 1886, Degas também ficou sob a mira furiosa da crítica. Segundo Friedrich (1993), J.K. Huysmans afirmou que suas mulheres no banho revelam **uma atenta crueldade, um ódio paciente e um desprezo pela carne**. Huysmans atacou não só Degas, como à visão que essas mulheres tinham de si mesmas, **a pungente, inevitável execração de umas poucas mulheres pelas tortuosas alegrias de seu sexo, uma execração que as leva a cumular-se de provas terríveis e a exhibir-se, confessando abertamente o úmido horror de um corpo que nenhuma loção pode purificar**.

Para Degas, entretanto, suas mulheres são honestas, simples, não se preocupam com outras coisas além das que envolvem sua condição física.

Essa aversão psicológica é o espaço preferido de Degas. Ele se aventura em rondar os tabus e deixa as imagens falarem por si. Que cada um reflita por trás da sua porta os seus próprios temores.

FRIEDRICH. O.. Olympia. p. 190, 191.



3.2. - A visão monocular

Se o conceito básico sobre o ponto de vista estiver errado, pouco valor terão todos os processos técnicos.

Ansel Adams

Antes de iniciarmos uma análise dos nus de Degas, convém salientar algumas relações entre fotografia e pintura, especialmente no que refere-se à composição. Entendendo esta como a maneira de estruturar e compor uma imagem de acordo com algumas regras já consagradas, pelo uso entre pintores e fotógrafos, já que ambos sempre estiveram em estreita ligação. Tão frequentes que são estes meios compositivos que tornaram-se arquetípicos de nossa civilização, misturando muitas vezes, alguns métodos mais clássicos a outros mais recentes estudados pela psicologia da percepção, mais aplicada à fotografia.

A fotografia está na base de muitas obras de Degas e sua compreensão exige uma atenção especial com os fatores que a ligam a outras formas de representação como ao desenho e à pintura. O registro visual da fotografia é um dos muitos modos convencionais de representar a realidade. A realidade exterior é muito mais complexa do que uma fotografia normalmente pode nos transmitir. Em qualquer caso, a experiência ocular humana diante da realidade é muito diferente dos vários aspectos registrados no filme fotográfico. Face a ela e frente a outros modos de representação, o sistema convencional da fotografia pode ser assim esquematizado.

A primeira diz respeito à redução da realidade tridimensional para o plano bidimensional, seja este plano negativo ou da sua posterior passagem à ampliação positiva. Isto implica que a fotografia é um sistema projetivo que traduz sobre um plano, com pontos de maior ou menor intensidade cromática e tonal, as impressões luminosas de um espaço e dos objetos situados frente à câmara. A convenção bidimensional é comum à fotografia, ao desenho e a muitas formas pictóricas, mesmo que seja distinto o conteúdo material e ilusório de cada procedimento. O principal meio de simular uma dimensão é o uso de uma convenção técnica: a perspectiva.

A fotografia deriva dessa convenção, estabelecida desde o Renascimento, e, simular, a dimensão é uma de suas peculiaridades. Entre o olho e a objetiva existem algumas semelhanças, entretanto, também há diferenças básicas. O olho tem um ângulo de visão, com uma amplitude lateral impossível de ser alcançada pela fotografia. O ângulo de visão oferecido pela lente da câmara é cambiável, ou seja, o que podemos registrar na fotografia é determinado pelo alcance focal da lente utilizada.

Basicamente, existem três tipos de lentes: a normal, que fornece uma visão próxima da perspectiva do olho humano; a grande angular, que, apesar de ter uma grande amplitude, não pode ser comparada à área coberta pelo olho; e a teleobjetiva, que representa a capacidade do olho humano no registro de informações muitas vezes inacessíveis à visão. Apesar das diferenças, a fotografia é capaz de reproduzir imagens com precisão.

Os efeitos da perspectiva podem ser ainda mais acentuados pelas modulações de claro e escuro, enfatizando o efeito cromático de luz e sombra.

Este é o nosso segundo ponto de reflexão, a utilização da luz e de suas exigências como um modo condicionador da representação.

O olho humano possui mais capacidade de adaptação às várias condições luminosas que cada um dos tipos de máquinas fotográficas, lentes e filmes, consideradas em qualquer combinação. A fotografia, como técnica, pode exercer-se em condições luminosas adversas, entretanto, a percepção humana é mais perfeita, com sua mobilidade ocular e a capacidade para ajustar-se à visão dos objetos em diferentes condições de luz.

Uma fotografia de qualquer objeto tridimensional estará, entretanto, altamente convencionalizada por códigos de uso da luminosidade, muitas vezes, utilizada com intenções expressivas, porém, inevitáveis. Os outros modos de representação podem servir-se do mesmo sistema de iluminação de que se utiliza em fotografia: direção, quantidade e qualidade, porém, isto não é obrigatório. A História da Arte está cheia de exemplos que contrariam as exigências lógicas de uma fonte luminosa.

Apesar disso, a luz é de suma importância ao ato de ver, o que envolve uma resposta ao estímulo luminoso. Este é, portanto, o elemento mais relevante da visão, que é uma experiência de natureza tonal. Irremediavelmente, todo e qualquer elemento visual nos é revelado pela luz. É pela luz ou ausência dela, em seus aspectos tonais que imaginamos, reconhecemos ou identificamos outros elementos visuais como a forma, a linha, a cor, a textura, a direção, a esca-



la, a dimensão e o movimento. Todas essas variações estão sujeitas às infinitas combinações que dependem da subjetividade da visão do artista ou de um conjunto de decisões do fotógrafo. Podemos portanto concluir que existem dois aspectos da luz: um é o aspecto físico, que nos permite visualizar as formas; e o outro, é o aspecto psicológico da luz que constitui um elemento importante de expressão.

Podemos distinguir duas classes de fontes de luz que são as fontes naturais como o sol e as fontes de luz artificiais que podem ser várias, como a luz elétrica, a gás, luz de vela, lampião, etc. Estas fontes de luz podem ser usadas isoladamente ou combinadas entre si, dependendo do resultado que se queira obter.

Voltando à fotografia, como meio de representação da realidade, podemos destacar a técnica como o terceiro ponto a ser elucidado. A fotografia é um sistema de uma determinada mediação tecnológica normatizada entre o dado físico e sua representação. Frente à percepção natural humana, altamente condicionada pela cultura e certos hábitos seletivos como o reconhecimento, o surpreendente, ou pelo interesse, a fotografia capta implacavelmente tudo o que, situado dentro do campo da objetiva, isto é, do enquadramento, seja suscetível de impressionar o filme, desde que esteja adequadamente iluminado e possua um tamanho relevante.

Julga-se que a fotografia mostra-nos a realidade melhor que os pintores, não por ser mais objetiva, mas porque elimina a subjetividade na captação, podendo repetir-se as operações sem determinadas distorções típicas da personalidade do artista. A diferença essencial com a pintura está precisamente aqui.

A fama da fotografia como meio realista fundamenta-se muito menos pela ausência de mediações para representar o mundo, mas pelo menor grau de interferência no processo da personalidade daquele que a cria. A imagem fotográfica coloca-nos diante do mais perfeito simulacro da dimensão, com um enorme poder de persuasão.

Como toda e qualquer informação visual é consequência direta do ato de ver e sendo a fotografia comparável a este ato, devemos abordar uma quarta questão e que refere-se ao caráter estático e monofocal da fotografia. Frente ao olhar humano que participa do movimento corporal e ocular, a fotografia implica uma paralização do movimento do sujeito, o fotógrafo e, similarmente, do objeto fotografado. A não ser naqueles casos em que se busca efeitos de manchas e de linhas resultantes da captação da passagem de um objeto em movimento, a imagem reflete um instante de imobilidade instantânea e quem percebe e do que é percebido. Assim, ante à realidade, a fotografia estática não procede a uma leitura do tempo, seguindo um itinerário como faz o olho, senão a uma fixação simultânea de infinitos pontos luminosos. Também, frente ao sistema normal humano que aprecia volume e profundidade, utilizando, em grande parte, os dois olhos, a fotografia supõe a redução do visível a um único foco que é o da objetiva da câmara. Esta monofocalidade tem outras implicações, um sistema único de relações rege a tradução do mundo físico na película, os pintores e desenhistas, ao contrário, podem conjugar em um só quadro, vários sistemas justapostos de representação.

Os paralelismos do sistema de representação, que exibem a pintura tradicional e a fotografia, não implicam, obviamente, a inexistência de diferen-

ças profundas. A fotografia possui limitações e recursos próprios que nos obrigam a refletir sobre estas imagens. Se a fotografia é aceita como prova de uma realidade, pela mentalidade comum, deve-se este fato a vantagem de ter-se prestado de um sistema espacial amplamente aceito, a perspectiva, e de uma mediação tecnológica, sem a intervenção manual ou subjetiva do autor na produção da imagem. O ponto principal de sua credibilidade é dado pelo fato de que a fotografia refere-se sempre a algo que esteve ante a câmara e não a uma fantasia ou invenção surgida da vontade do artista.

Dentro do nosso contexto cultural e nossos hábitos perceptivos, a fotografia normal oferece mais semelhanças com a realidade que lhe dá origem, com um ótimo nível de percepção visual se comparada com outros procedimentos.

Mas para entender como se dá esse processo é preciso conhecer os recursos técnico que a viabilizam. Existe à disposição do fotógrafo uma grande variedade de câmaras fotográficas, alguns determinam inclusive o tamanho e o formato do negativo, diferentes objetivas, com maior ou menor distância focal, abertura do diafragma (para entrada de luz), nitidez, etc. Escolhendo um ou outro modelo de câmara e lente compatíveis, obtêm-se resultados muito variados. Considerando uma lente normal, com 50 - 55 mm de distância focal, podemos combinar os seguintes elementos:

- a) luz exterior;
- b) velocidade de disparo;
- c) abertura do diafragma;



d) sensibilidade do filme.

Elegendo-se a luz como base de referência, devem ser ajustados ou outros itens para obter-se a fotografia. Por exemplo: se a luz é muito intensa, aumenta-se a velocidade do disparo, fecha-se o diafragma e utiliza-se um filme menos sensível. A modificação de qualquer um desses elementos implica necessariamente na mudança de todos os outros. Por exemplo: usando um filme de pouca sensibilidade em condições de luz adversas será necessário abrir mais o diafragma da lente e prolongar o tempo de exposição, com este recurso é possível registrar o movimento de um objeto, que resultará em uma imagem corrida pelo grande tempo de exposição.

Todas essas modificações e muitas outras possíveis podem ser alteradas com fins expressivos. A quantidade e a qualidade dos efeitos a conseguir são ilimitados. Na tomada da imagem podemos combinar visualização, opções compositivas, linguagem corporal, enquadramento. Um recurso comum é o de cerrar os olhos, como faz o pintor quando cria os esboços, para sintetizar as formas e visualizar melhor a composição dentro do quadro da câmara. A seleção do ponto de vista poderá ser alterada pela movimentação do fotógrafo em torno do modelo ou objeto, agachando-se, curvando-se, colocando-se em um plano acima ou abaixo, aproximando-se ou afastando-se.

Conjugando alguns fatores técnicos aos recursos da revelação e edição fotográfica, pose-se inventar ou manipular todo um universo a partir das imagens objetivas desse aparelho que é a câmara fotográfica. A seguir, procurare-



mos perpetrar nesse universo de relações entre as imagens pintadas e fotografadas dentro de alguns exemplos selecionados da obra de Degas.

3.3. - O fotógrafo Degas

O instantâneo é uma fotografia e nada mais.

Degas

Como bem assinalou Francastel (1990), **que ao revelar aos artistas a possibilidade de o olho escolher seu campo, a fotografia lhes ensinou muita coisa.**

Com a fotografia, Degas encontrou uma magnífica maneira de colocar à vista o nu. Despiu a arte e também a fotografia. **Depois do Banho**, fotografia de 1896 (fig. 20), segue a mesma tendência das suas pinturas, se tem por referencial a arte é senão a sua própria. A estranha pose da modelo já havia aparecido em pinturas até mais antigas como por exemplo os corpos de mulheres nuas em **Cena de Guerra na Idade Média**, de 1865, (fig. 2). O que pretendia Degas com esse nu tão insólito ?

Na análise de imagens fotográficas, destacam-se elementos básicos que articulam-se na formação da imagem. Segundo Vilches (1993), os componentes visuais da fotografia podem ser reduzidos a dois grandes valores perceptivos: os valores cromáticos e os valores espaciais.

Em nosso estudo, demonstraremos com auxílio do desenho, como Degas fotógrafo trabalhou e organizou as variáveis que compõem estes dois grupos de valores.

FRANCASTEL, P., Destruição de um espaço plástico. In: - Pintura e Sociedade., p. 127.
VILCHES, L., Teoria de la imagen periodística.. p. 45.



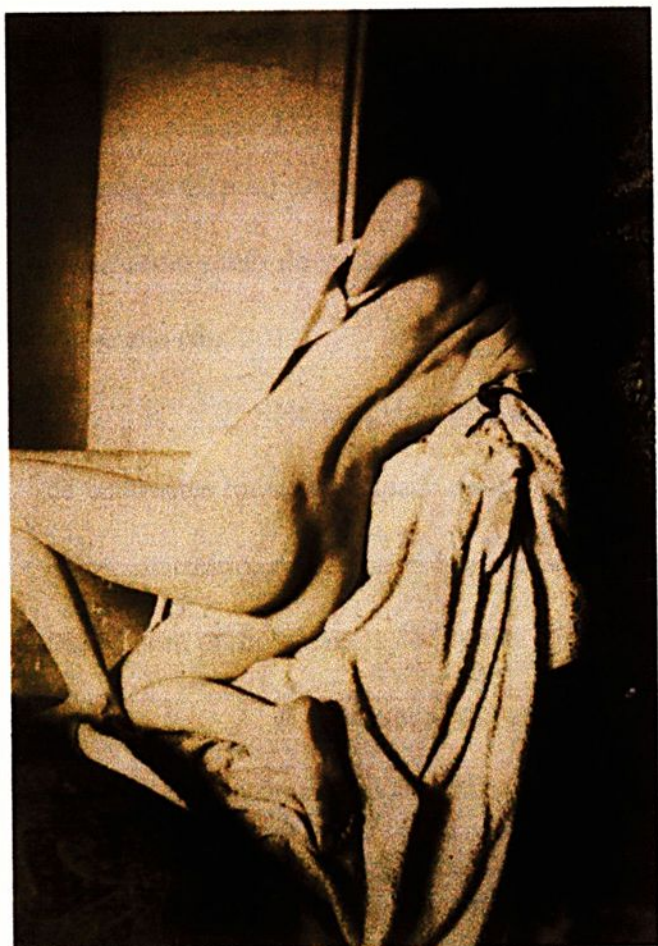


Figura 20



Figura 21

Por ser o contraste o elemento essencial, exercendo a função de unidade e a razão de ser de uma imagem fotográfica, analisaremos suas implicações, como meio de expressão, visto que este é também o maior destaque desta fotografia (fig. 20).

Na imagem fotográfica, a preto e branco, encontramos três tipos de contrastes tonais principais: muito contrastado, com brancos e negros bem definidos; matizado, com uma escala suave de tons cinzas intermediários e sem contraste, com predominância do branco.

A fotografia em questão, apresenta fortes contrastes de luz e sombra, em um dramático jogo de oposições, que na tradição pictórica chamamos de unidade na diversidade, criando um todo coerente. É o elemento que mais chama a atenção, intensificando certos efeitos perceptivos.

A intensidade do contraste tonal da fotografia é dado pela intensidade da luz, apresentando uma qualidade de luz dura, obtida através de iluminação direta e dirigida, proporcionando sombras definidas e recortadas, realçando a luz refletida (fig. 20a).

Este tipo de iluminação é típico da luz artificial. Sua direção é do tipo frontal lateral, incidindo de um ângulo aproximado de quarenta e cinco graus. É o tipo de iluminação que cria uma sensação ideal de volume e profundidade, sendo o tipo mais corrente e usado para realçar o modelado.

Reveladora dos volumes, a luz realça o contraste entre a lisura da pele do modelo e a textura felpuda da toalha de banho. O panejamento, criado por Degas com a toalha, tem suas formas combinadas com as formas das costas do



➡ Origem da fonte de Luz

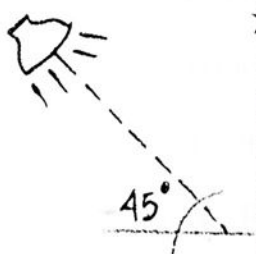


Figura 20a

modelo. As dobras do tecido formam uma curva que se completa com a linha da coluna, guiando nossa visão que surpreendentemente não encontra a cabeça da modelo, tragada pelas sombras. O jogo de linhas contrasta com os ângulos geométricos obtidos com a posição das pernas dobradas, uma que se apóia no pé e outra que se apóia no joelho (fig. 20b).

Os ângulos agudos das pernas complementam-se com o ângulo do braço e um outro que se forma na toalha próximo ao pé. Temos, portanto, no corpo nu do modelo, formas agudas, geométricas, opondo-se a formas arredondadas e curvilíneas, o que justifica o estranhamento provocado por uma pose nada natural. Uma repetição desses contrastes são encontrados nos objetos que compõem a cena, que são a toalha e aquele elemento indefinido, ao fundo, em posição vertical.

Em fotografia, os volumes diferenciam dois aspectos: a escala dos planos e os ângulos do enquadramento. O primeiro, a escala dos planos, nos informa sobre o tamanho e a distância dos objetos fotografados. Neste caso em estudo, temos formas superpostas, indicadoras de que a fotografia possui profundidade. Associa-se a esse aspecto também, uma escala de diminuição, começando no panejamento, em primeiro plano, junto com as partes mais volumosas do corpo, seguindo pelas costas em direção aos ombros.

O destaque dado ao primeiro plano valoriza o tema, levando-nos ao segundo aspecto levantado que são os ângulos do grau de enquadramento que, na linguagem fotográfica, denomina-se corte. O enquadramento pode ser de cima, de baixo, central ou frontal, meia-visão, próximo ou distante. Neste caso, temos



Ângulos agudos e curvas.

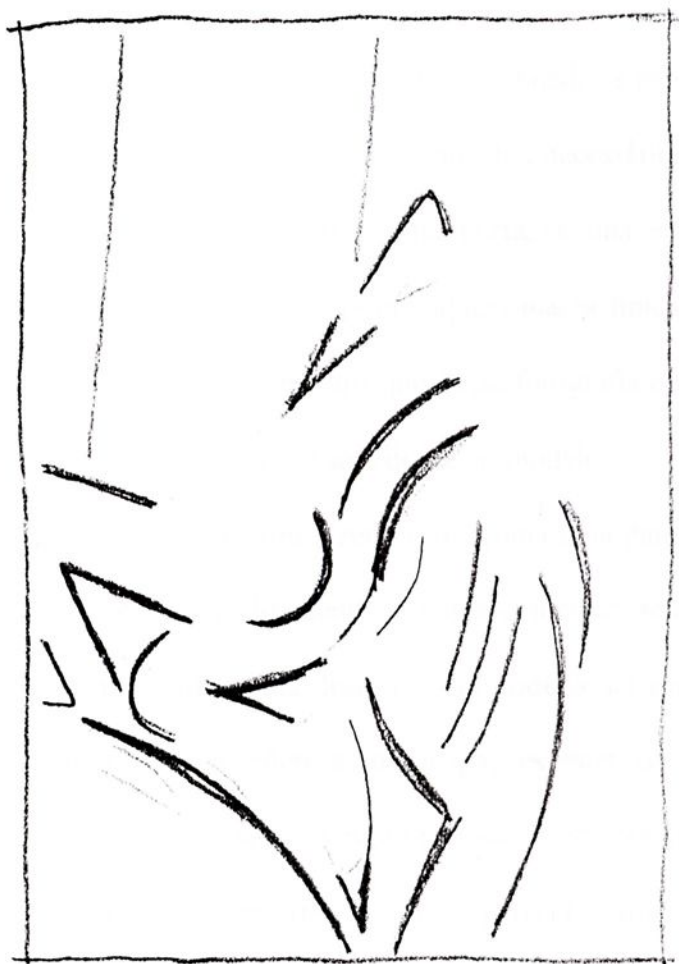


Figura 206

um enquadramento frontal, aproximado, com corte ligeiramente inclinado, gerando um tipo de contraste na composição, conhecido na terminologia das técnicas visuais como aguçamento. A assimetria causada por esse tipo de composição transmite mais vitalidade; o aparente desequilíbrio, causado pelo deslocamento do eixo principal dividindo a composição é eficazmente estabilizado pelas outras linhas de tensão percebidas na imagem (fig. 20c).

O corte em direção vertical, meio inclinado, é propiciado por um objeto ao fundo, em branco, que não fornece elementos necessários para que possamos identificá-lo corretamente. Poderia ser uma porta, cortina, espelho, qualquer coisa que, colocada propositalmente, imprime aquela marca típica de Degas, em compor com elementos dividindo o quadro que nessa fotografia divide-a ao meio, completando a linha com as sombras da sola do pé do modelo.

Degas não procurou fazer da fotografia uma pintura ou imitação mas é evidente que usou alguns dos elementos que compõem seus quadros para criar a cena fotografada. A fotografia desse nu não poderia ser espontânea como também não o é sua arte, pois reflete as preocupações estéticas de Degas para quem a arte é fruto do intelecto, sendo sempre necessário compor. É uma fotografia do artista que acredita que em arte nada deve parecer casual, nem mesmo o movimento. Nem mesmo o acaso.

Essa fotografia deu origem a uma série de pinturas das quais infelizmente não conseguimos boas reproduções. Algumas, em escala pequena, são aqui reproduzidas em preto e branco e servem para ilustrar aquele típico olhar de séries de movimentos (fig. 23, 24, 25 e 26). Também não se descarta a possibilida-

Assimetria

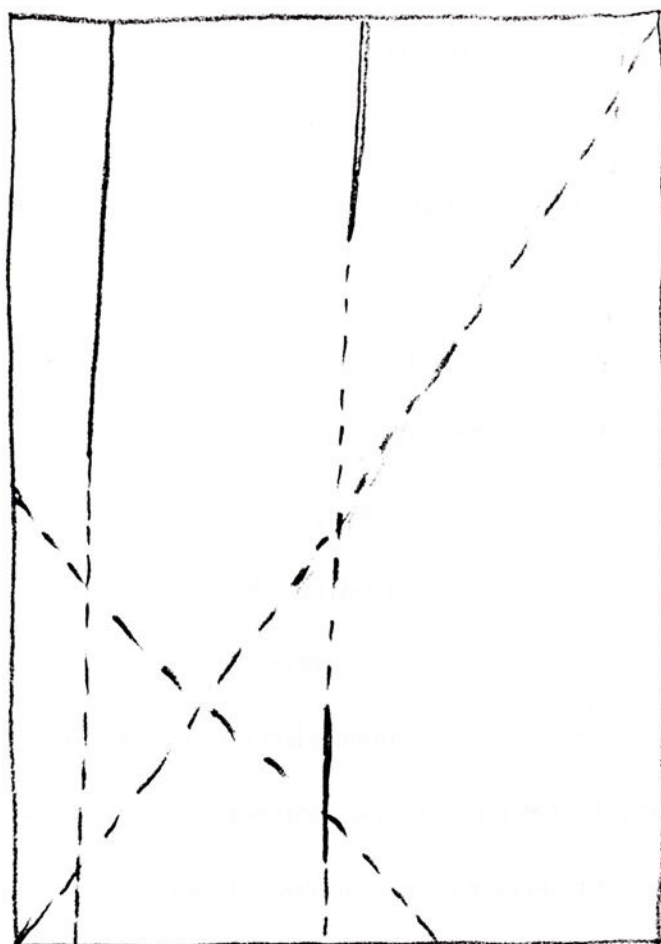


Figura 20c

de de que tenham sido feitas várias fotografias, mas é apenas uma suposição pois desconhecemos outras além dessa reproduzida aqui.

Em sua pintura **Depois do Banho, Mulher Secando-se**, cerca de 1896 (fig. 21), vamos encontrar uma transposição pictórica da fotografia tirada por ele.

Ao transpor a imagem, Degas realizou um trabalho peculiar dentro da sua pintura. A primeira observação a ser feita é que ele não dá o tratamento realista que se poderia supor pelo fato da pintura ter origem em uma fotografia. As diferenças começam pelo formato; o vertical presente na fotografia, na pintura deu lugar ao horizontal, com o acréscimo de um espaço à esquerda. As linhas já não são tão sutis como em outros desenhos, transformam-se em densos arabescos de massa negra, acentuada em apenas alguns trechos, contrastando com o tratamento suave e meio indefinido do resto da pintura, espécie de grafismo realçando os contornos. As tapeçarias não aparecem como na fotografia, a base onde se apóia o nu está toda em cor clara. A esquerda, naquele espaço acrescentado, um pedaço de uma banheira, toscamente representado por umas manchas brancas, fazem a alusão ao tema, quase ausente. Não há volume nem perspectiva na representação desse objeto. Leves toques de branco anunciam o que seria a parte de dentro da banheira e não chegam a conferir profundidade, pelo contrário, poucos grafismos em preto sugerem o formato, aludindo ao objeto.

A cor é o aspecto forte, predominando os tons de vermelho por toda a cena. O que existe de volume é dado pelo toques de cor clara na base onde se apóia o nu e nos tons de pele. O vermelho se espalha por toda a cena em fundo

chapado e reflete nos volumes como se uma luz vermelha banhasse todo o ambiente, como um filtro ou uma luz de segurança do laboratório fotográfico. A cor própria dos objetos foram substituídas por uma única cor quente, expressionista. É o que se poderia dizer de Degas em suas últimas pinturas.

O tratamento com uma única cor lembram a fotocromia, técnica que confere cor a uma fotografia em preto e branco. Através do tratamento químico, a imagem adquire tonalidades específicas como púrpura, sépia, ouro, verde ou azul, através do uso de corantes químicos durante o processamento das imagens em laboratório.

O tratamento pictórico que Degas conferiu a esta pintura, se apresenta um estilo mais livre, com cores e pinceladas mais intensas, não abandona, ainda, aquela preocupação em compor com um método clássico (fig. 21).

Buscamos, através do desenho, demonstrar a estrutura usada para sua composição. Conhecida por **lei da secção de ouro**, este tipo de proporção espacial, estudado e definido desde a antigüidade, pelo arquiteto Vitruvio, é uma regra básica em pintura, à qual Degas recorreu inúmeras vezes. Esta regra é útil para se manter a unidade dentro do quadro, evitando a monotonia ou o exagero quando se pretende criar composições complexas.

Para se chegar a esta proporção estética, é necessário manter-se sempre as mesmas relações entre as partes maiores e menores do traçado da composição. O cruzamento das linhas da secção de ouro, chamado **ponto de ouro**, é usado para localizar o elemento mais importante do quadro, o que implica que este elemento, esteja situado no lugar esteticamente mais perfeito da composição.

Como podemos verificar no traçado, o ponto de ouro encontrado na pintura de Degas é explicitamente erótico (fig. 21a).

Ao escolher o formato horizontal, Degas modificou o espaço em torno da figura. Aumentando o plano, eliminou o corte aproximando. Mudou também o enquadramento inclinado da fotografia, dando mais estabilidade à composição, fazendo coincidir a linha do chão com uma das linhas da secção de ouro. O afastamento do motivo principal e o consequente prolongamento do objeto, no qual se apoia o nu, acentua a escala de diminuição, que segue um dos eixos do traçado diagonal (fig. 21b).

Neste outro tipo de traçado estrutural, podemos verificar que todo o peso da composição encontra-se abaixo da diagonal principal, com os ângulos do braço e da perna, fazendo a ligação com a outra metade, mantendo-se a unidade. A banheira, ainda que apenas levemente esboçada, dá o equilíbrio necessário àquela outra parte vazia, pois localiza-se exatamente onde passa a linha horizontal do traçado. Neste, podemos verificar também como Degas fez coincidir o ângulo formado pelas pernas dobradas com as linhas do traçado, indicado pelas flechas, (fig. 21b).

Com relação à luz presente nesta pintura, trata-se do tipo semi contra-luz, isto é, apesar de haver uma certa claridade, do tipo frontal lateral, especialmente no panejamento, o nu encontra-se iluminado muito suavemente, numa espécie de contra-luz, o que deixa o resto da cena sem volume, mas sem prejudicar a profundidade, que se acentua com o efeito atmosférico de uma calorosa luz vermelha.

Secção de Ouro



Figura 21a

Diagonais do traçado estrutural

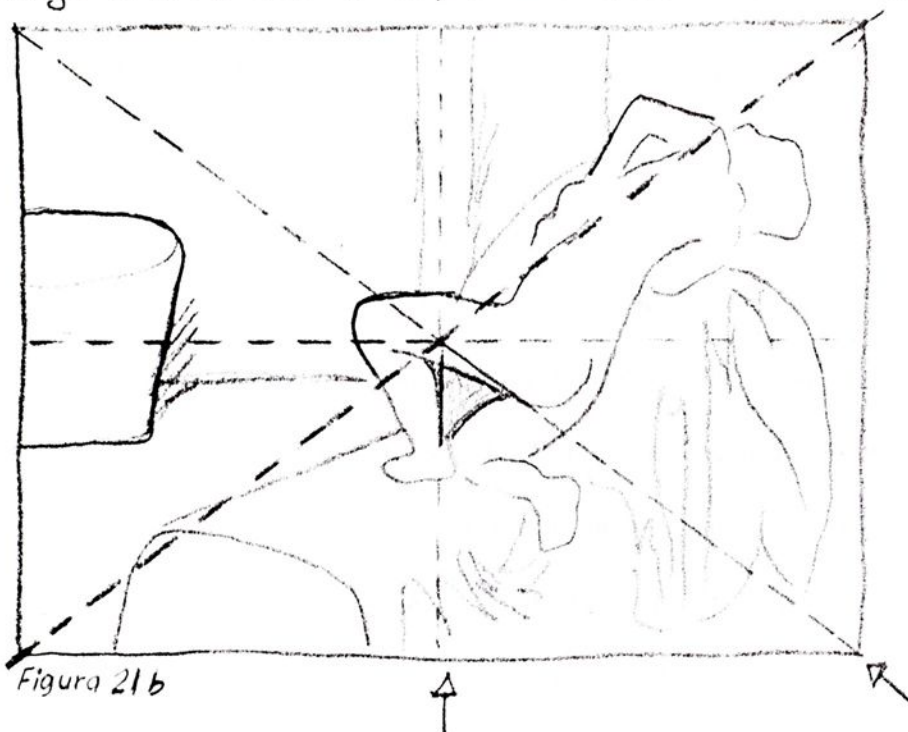


Figura 21b

Continuando com a sequência de variações sobre aquela primeira fotografia (fig. 20), vamos analisar **Mulher Secando-se**, cerca de 1890/95 (fig. 22).

Pelo traçado estrutural da composição, verificamos que o elemento principal do quadro inscreve-se dentro de um quadrado, tendo o eixo principal em direção diagonal (fig. 22a). A área que se destaca como principal ponto de interesse localiza-se abaixo da diagonal oposta, próximo ao centro, caracterizada pelo volume mais acentuado. Este ponto de interesse coincide com o traçado da secção de ouro, confirmando aquela preferência já verificada anteriormente, salientando o caráter erótico da composição (fig. 22b).

As formas sugerem o geometrismo de sua estrutura que podemos verificar tanto na parte inferior das pernas, no canto esquerdo, como também na triangulação da parte superior da figura, formada pelo volume do corpo dobrado (fig. 22c).

Outro aspecto a ser observado é o enquadramento, com corte aproximado. Como recurso próprio da fotografia, enfatiza o conteúdo, dando mais expressão ao tema, eliminando os espaços, destacando o primeiro plano.

Todos esses elementos que gravitam em função de um centro de interesse, estão intimamente relacionados à direção intencional de linhas e formas, encontrando sua complementação expressiva também através das possibilidades dramáticas da situação e, da posição, enfatizadas pelos valores cromáticos. O contraste de cores é formado pelo grupo de três matizes primários: o vermelho, o amarelo e o azul.

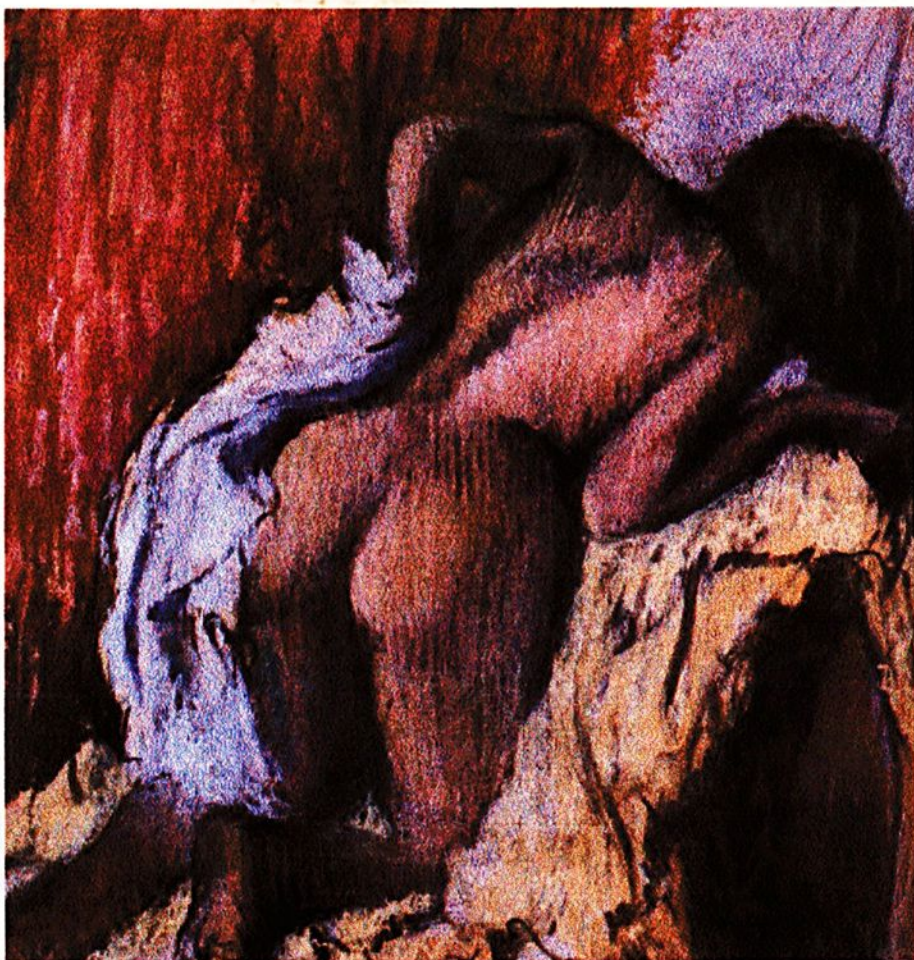


Figura 22

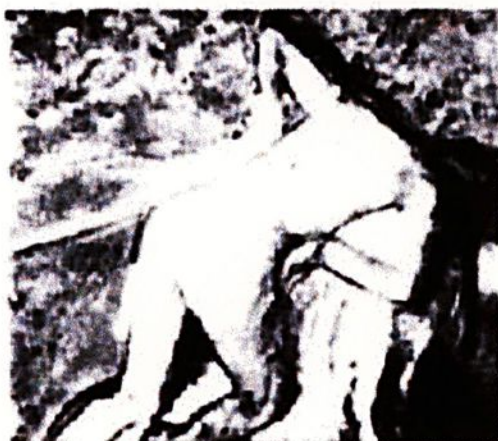


Figura 23, 24, 25 e 26

Inscrição dentro do quadrado

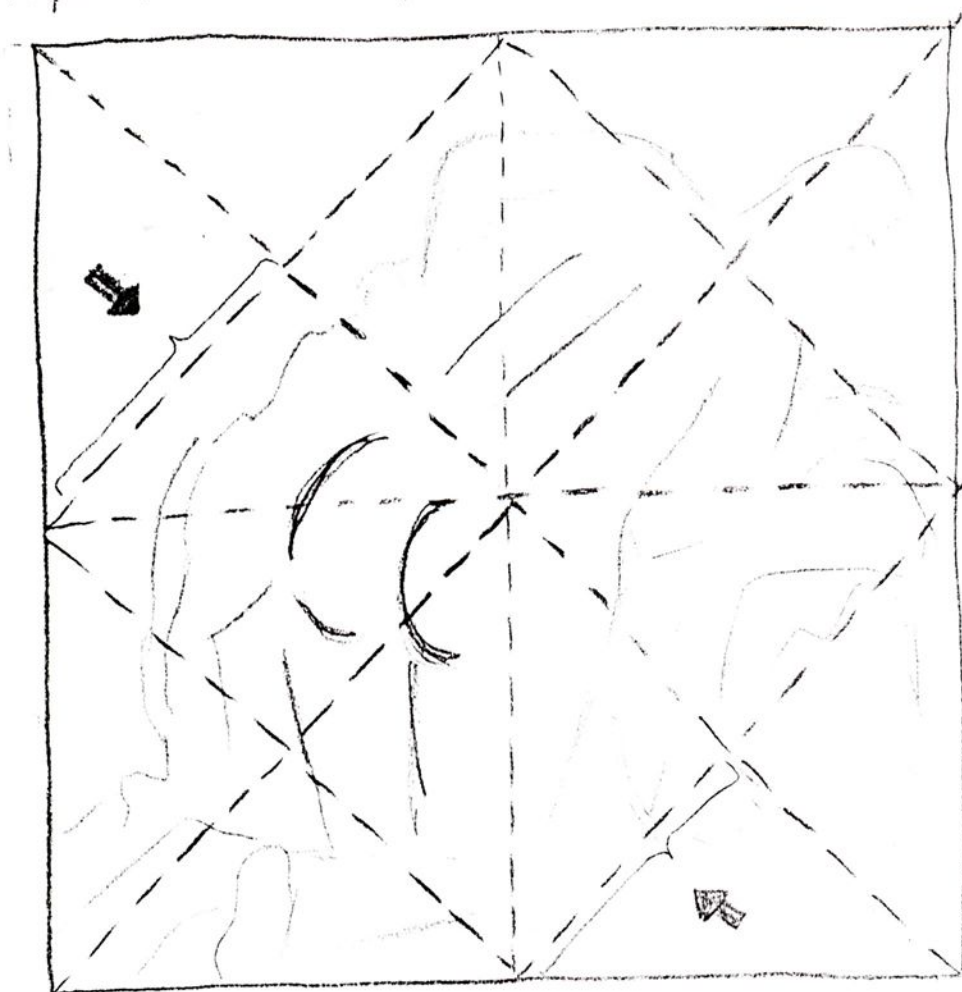


 Figura 22 a

Secção de Ouro

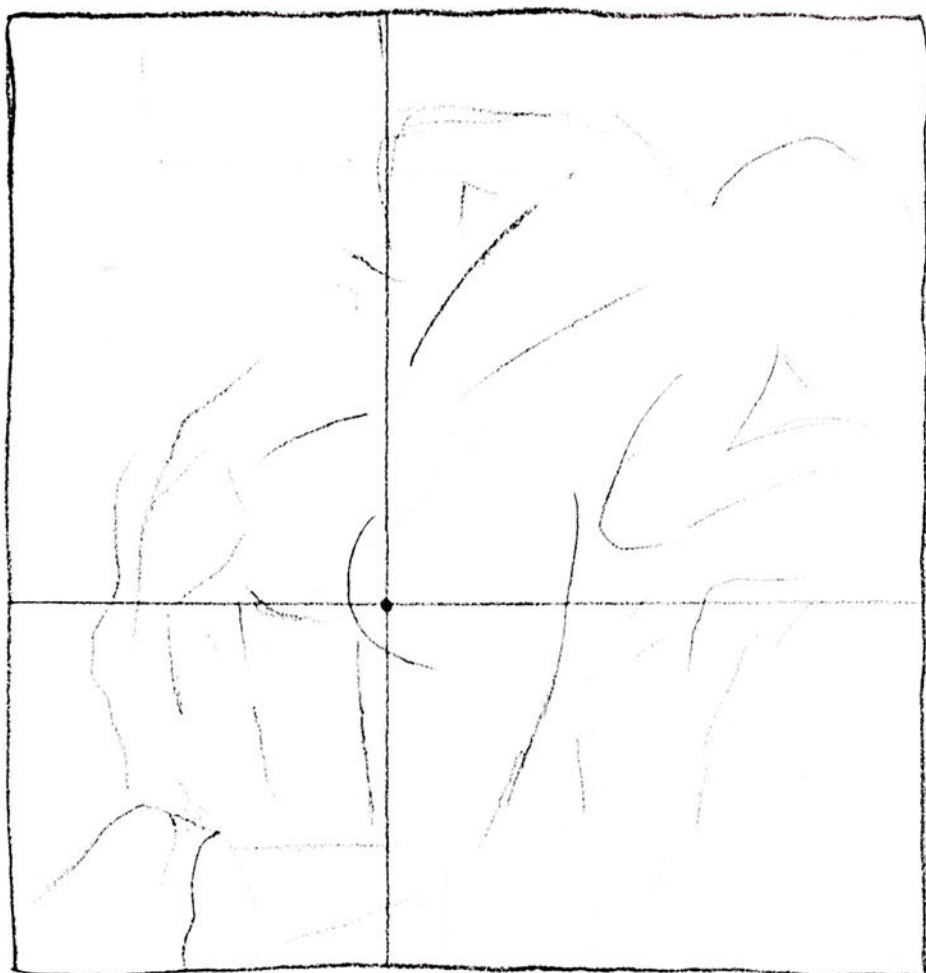


Figura 22 b

Esquema das formas

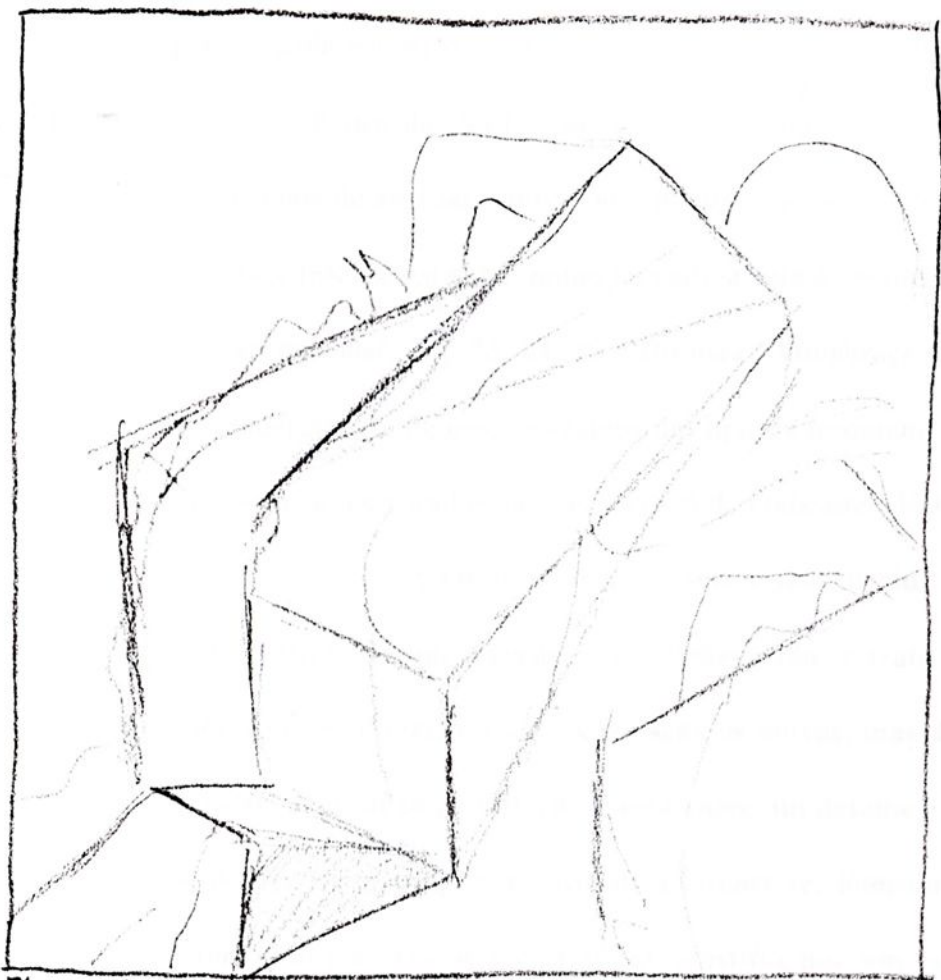


Figura 22 c

Cada uma dessas cores representa qualidades fundamentais. O vermelho, como cor mais representativa das emoções, é colocado na parte superior. O amarelo, como representante da luz e do calor, é colocado na parte inferior. Como cores que tendem a irradiar-se, elas acentuam a tensão da composição diagonal, equilibradas pelo azul, mais suave e passivo, cuja tendência é contrair-se, abrandando o vermelho e o amarelo. Nota-se ainda que, da mistura desses tons, resulta a cor de pele, situada em meio a essa três manchas de cores, fortemente saturadas, realçando os volumes iluminados lateralmente. Como continuação a estes quadros que acabamos de analisar, outros nus, alinhados a estes leva-nos a reconhecer uma sequência fotográfica como ponto de partida para as pesquisas de Degas, que podemos acompanhar, (fig. 23, 24, 25 e 26) para a visualização dessa nossa proposta. Na sequência das figuras, montamos um tipo de fotograma, (fig. 26a) onde as imagens poderiam ser traduzidas nas palavras de Francastel (1990):

A visão moderna é uma visão dirigida para a descoberta de um segredo nos detalhes. Não se trata mais de localizar silhuetas umas em relação as outras, mas de estabelecer um nexo de reflexão direta entre um detalhe e uma sensação irradiante. Essa atitude contenta-se, logicamente, com fundos abstratos e closes; ela substitui por um espaço polivalente e incomensurável a visão do homem renascentista, que era óptica e distanciada.

Nas observações feitas até agora, acompanhamos detalhadamente o método compositivo de Degas, através dos desdobramentos que tiveram

FRANCASTEL, P., op. cit., p. 130.





26a

origem em uma fotografia. Nos próximos quadros, para evitar a repetição, analisaremos de modo mais geral e, para efeito de ilustração, buscamos apenas chamar atenção para alguns detalhes. Fazendo uma retrospectiva vamos encontrar nos seus nus muitos elementos de composição utilizados em outros temas.

A **Banheira**, de 1885-1886 (fig. 27) é uma cena incomum de nu no banho, típica do estilo instantâneo de Degas de conferir naturalidade e espontaneidade a quadros bem estruturados. Nossos olhos são enganados pela surpresa de estarem sendo cúmplices de uma cena *voyerista*, entretanto isto apenas faz parte do espírito irônico de Degas que vamos descobrindo observando melhor a cena.

A começar pela multiplicidade de pontos de vista que não são fruto de uma única perspectiva, mas de várias, que em conjunto vão formar a imagem que vemos. Desconstruindo a cena, vamos encontrar o fundo composto por uma perspectiva que se prolonga no tapete do lado esquerdo, arredondada pela disposição dos panos e pela forma circular da banheira, que vemos de frente.

As costas do nu tem o ponto de vista em cima, com a luz vindo pela esquerda e não é a mesma luz que banha o fundo da cena. As pernas e os quadris estão deformados em relação as costas, e a maneira como o corpo se dobra, literalmente, com as pernas esticadas é algo impossível. Se arte é falsidade aqui está a prova. O que é genial em Degas é exatamente o seu poder em fazer o falso parecer tão natural e obter da distorção a ilusão de algo tão verdadeiro quanto supostamente é uma fotografia.

O material usado, pastel sobre papel, dá ao artista a liberdade de criar texturas diferentes, obtendo diversos efeitos ao misturar as cores esfumando-

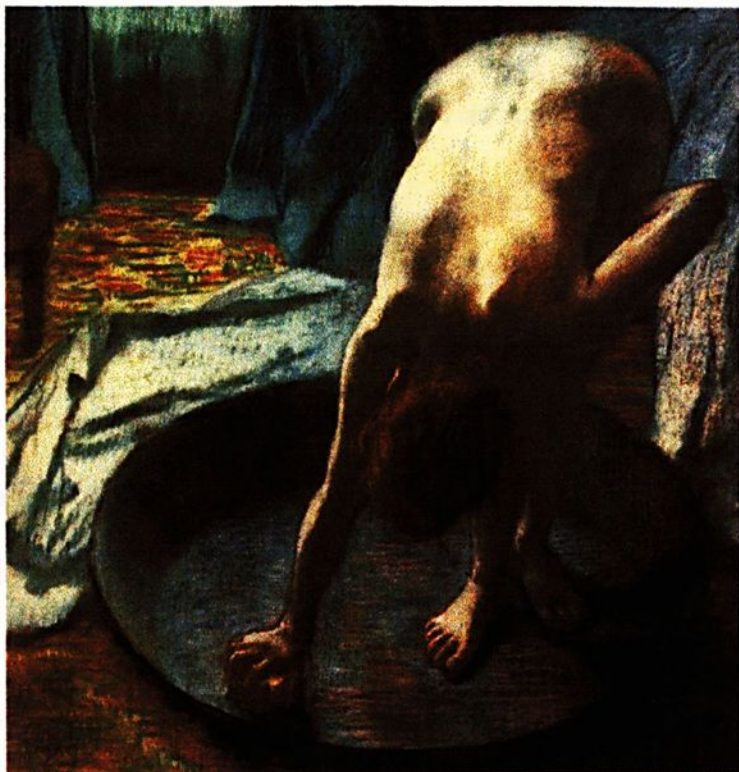


Figura 27

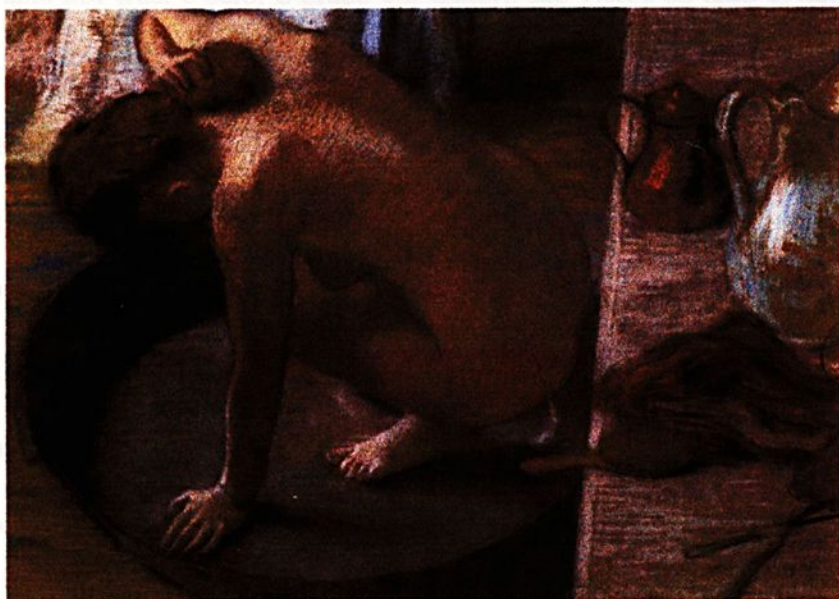


Figura 28

as ou sobrepondo traços como no cabelo formando os fios. Hachuras coloridas tecem o tapete do chão enquanto hachuras escuras acentuam as sombras, o que demonstra muito domínio e inovação técnica.

Em outra pintura a pastel com o mesmo título **A Banheira**, de 1886 (fig. 28), temos o desdobramento do tema misturado a outros elementos que aparecem em obras anteriores. A cena apresenta aquele corte típico no lado direito com a representação de uma espécie de tampo ou balcão. Apesar da ligeira inclinação da linha da borda em direção à parte de cima do quadro, esta não é suficiente para conferir profundidade perspetiva, nem a colocação dos objetos de toalete tiram a impressão de plano vertical. Os objetos também aparentam diferentes perspectivas e são eles que fazem a ligação dos planos e a alusão ao tema. O nu também apresenta diversos pontos de vista compondo o corpo. Degas privilegia o efeito do resultado. A parte das costas próxima à nuca é vista de cima, a parte mais baixa por trás, o seio, o braço e o quadril são vistos de lado e, não combinam com a posição dos pés, visto e iluminado por cima como a nuca. O que seria o outro lado do corpo são apenas alusões que acentuam o volume, como a mão que segura um objeto, uma esponja talvez, próximo a nuca e o outro pé está quase escondido. Para completar, a banheira também está em outra perspectiva que, com sua forma circular, acentua ainda mais a verticalidade do balcão, formando planos em diferentes direções. A borda do balcão forma uma paralela com o braço esticado que se apoia no fundo da banheira, absolutamente vazia, como na obra anterior.

A parte lateral do corpo não tem volume, um traço firme e contínuo acentua a linha do braço, contorna o seio e termina no quadril. Linha abso-

lutamente independente, a sua simples presença faz toda a diferença dividindo a massa que é o corpo, separando as partes, fazendo a forma parecer uma silhueta. Essas linhas econômicas de Degas demonstram uma capacidade de síntese inigualável. Lição jamais esquecida do mestre Ingres que também não poupava ao nu de suas banhistas a deformação pela obtenção do efeito.

Em algumas de suas pinturas Degas retratou mulheres a pentear-se ou se fazendo pentear. A esse respeito comentou uma modelo. **Ele é um homem estranho. Passou quatro horas de minha sessão penteando-me os cabelos.** (Friedrich, 1993)

Se esta atitude faz parte de algum fetiche do artista, este não nos diz respeito, o que nos interessa é que resultou em magníficas pinturas. O fato de penteá-las deu ao artista a dimensão das características desse gesto.

Em uma dessas pinturas (fig. 29) a mulher que se faz pentear sentada em um sofá mantém o corpo solidamente apoiado com as mãos nos quadris. A mulher ao fundo que está a penteá-la quase não aparece, está cortada. O enfoque todo é na mulher nua que, na sua pose, nos faz imaginar a resistência do corpo para não ir para trás. A sua expressão absorta é própria de quem se deixa pentear e a cena toda sugere conforto, intimidade absorta e tranquila, podendo até sugerir uma casa de banho, haja visto sua decoração.

Na próxima figura (fig. 30), temos duas mulheres vestidas, uma penteando a outra, que se curva à frente, procurando segurar os cabelos representados por uma massa compacta, vermelha. O que mais chama a atenção nessa obra





Figura 29

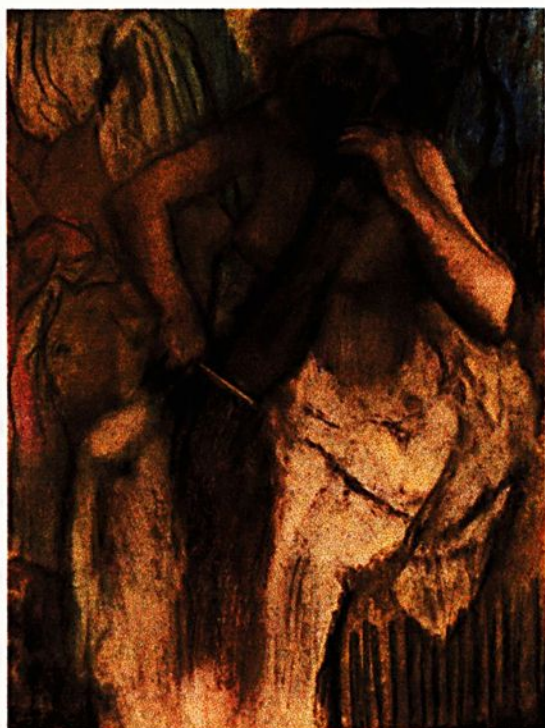


Figura 31



Figura 30

é a oposição de grossas camadas de cor dos cabelos e das roupas. Se na anterior o tratamento pictórico se fez por hachuras, aqui se faz por empastelamento.

Em **Mulher se Penteando**, de 1890/1892 (fig. 31), novamente o tema se desdobra aproximando-se da abstração. Não fosse pelo busto nu visto de cima o restante do quadro é um estudo de linhas e cores onde o cabelo assume um caráter independente do tema fazendo parte das massas que formam a composição. O volume só é destacado pela elaboração geométrica da pose da figura que inspira uma pirâmide, que tem por base os braços ou ainda um cubo na parte inferior do corpo coberto pela toalha.

Essas alusões à figuras geométricas nas composições de Degas fazem parte da sua maneira psicológica de ver o espaço. Não é traduzível em esquemas que se possa desenhar facilmente pois em geral se projetam para o espaço e estão mais relacionadas com a percepção, que é muito mais uma questão do olhar e o modo como esse percebe coisas muitas vezes impossíveis de se transcrever objetivamente. Degas manipula muito essa questão.

Mulher se Esfregando na Banheira (fig. 32). Diferente dos banhos vazios, nesta pintura em que a mulher lava o pé, a banheira cheia acentua o gesto que se prolonga, indo do ombro até a ponta do pé. A luz é tão branca quanto numa fotografia onde o excesso de exposição deixa contornos indefinidos, como o rosto e a borda da banheira. A claridade é tanta, acentuando essa parte da cena, que a banheira fica como uma forma plana, amebóide, a flutuar no espaço, pois o forte contraste de luz e sombra praticamente anula a noção de profundidade do lado direito.



Figura 32



Figura 33

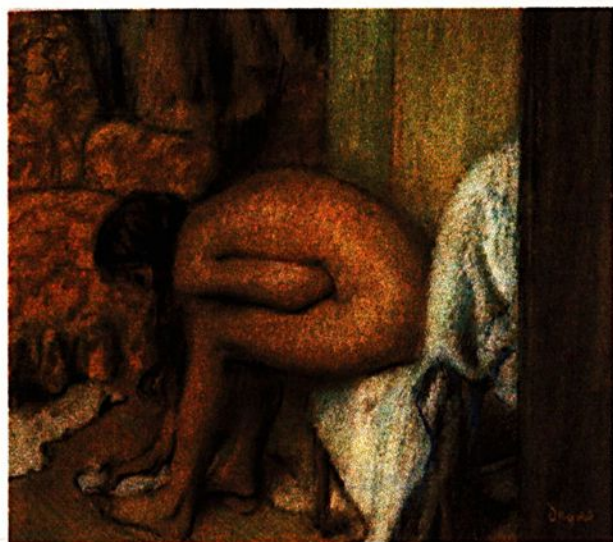


Figura 34

Em **Mulher Nua Limpando o Pé**, cerca de 1885-1886 (fig. 33), o prolongamento entre a perna e o braço fazem um arco em posição contrária à figura anterior. A pose é complicada e contorcida.

Como em muitas de suas esculturas, existe um núcleo do qual saem prolongamentos invadindo o espaço. Degas arquiteta suas formas criando relações com o espaço e gerando diversos planos com muitos ângulos e curvas. É como se ele partisse da circunscrição do espaço, através de figuras geométricas e depois as transformasse em massas e linhas, dando a ilusão final com visões inusitadas de corpos em movimento. Se em seus nus, os corpos são robustos e sólidos e os gestos vigorosos, o que reforça ainda mais o tema, em suas bailarinas eles são vaporosos e diáfanos.

Em **Após o Banho, Mulher Enxugando os Pés**, de 1886 (fig. 34), o corpo é como um embrião que vai soltando seus membros. A composição dos gestos dão idéia de organicidade, como se a própria vida ali estivesse se esforçando para libertar-se e expandir-se. O corpo dobrado sobre si mesmo origina-se de uma massa cortada por uma linha poderosa, deixando-o semelhante a uma semente cuja casca rompe-se libertando seus brotos.

Nesse nu de costas retomamos a questão fotográfica na pintura de Degas (fig. 35).

Nas relações dessa pintura com a visão proporcionada pela fotografia podemos encontrar justamente os elementos que são específicos a esta última, a começar pelo congelamento do movimento, no instantâneo da mulher no meio da ação, entrando na banheira. Ela não finge uma pose que faça alusão de

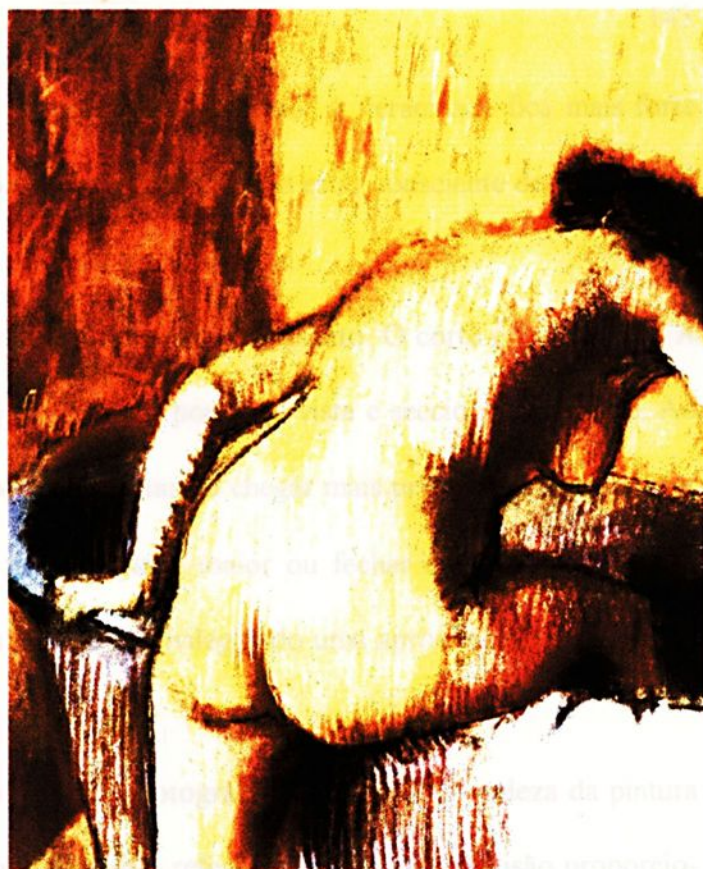


Figura 35



Figura 36

uma entrada no banho, não há encenação aparente. A veracidade fica mais forte por ela estar de costas. Supõe-se então que por não estar consciente de estar sendo vista seus movimentos sejam naturais e verdadeiros.

A segunda questão é o enquadramento. O corte é fotográfico. A câmara permite ao fotógrafo selecionar o ponto de vista e seccionar a imagem. Ao olhar pelo visor da câmara pode-se afastar ou chegar mais próximo do objeto a ser fotografado. Pode-se optar por um plano maior ou fechar o plano, como nesse caso. Partes do corpo foram cortadas, privilegiando uma aproximação que dá destaque à ação, em close.

Essa visão captada à fotografia não limita a grandeza da pintura de Degas. As analogias que encontramos referem-se a um tipo de visão proporcionado por uma nova técnica de apreensão de imagens. No restante da pintura o tratamento pictórico enriquece ainda mais o trabalho ao sobrepor-se à visão fotográfica. A linha se destaca tanto ao contornar a silhueta, como nas sobreposições cromáticas de linhas justapostas, em tons que vão do amarelo ao castanho. Leves toques de luz conferem à essa pintura um brilho dourado de ânfora de bronze.

As mesmas qualidades de corte e enquadramento encontramos em **Mulher Lavando-se na Bacia**, cerca de 1886 (fig. 36). O fundo neutro, recebeu um tratamento áspero como uma tapeçaria rústica. Os tons e as hachuras entrecruzadas conferem uma textura que contrasta fortemente com o tratamento dado ao corpo.

Os volumes da carne, o desenho muito elaborado, a predominância dos tons de pele e castanhos, o realce do contorno pela linha, nos remetem ao

melhor dos estudos em escorço dos mestres renascentistas. Impossível não nos lembrarmos do desenho de um Michelângelo, inclusive na cor de papéis envelhecidos.

O toque moderno e inconfundível fica por conta da faixa oblíqua que corta o fundo, os cortes na figura, os objetos do cotidiano, a toalha, a esponja. As divisões do fundo são essenciais para o realce da forma curva do corpo.

Aqui, as linhas não dividem a massa do corpo como vimos em análises anteriores. São linhas contornando o espaço e criando formas que compõem o fundo, como aquela que começa aberta na parte de baixo, à esquerda, formada pela linha que sobe pela toalha e continua no braço pela parte interna. Esta linha encontra outra que, subindo pelo lado do corpo, intercepta a anterior, prolongando a forma aguda que recorta o espaço. No lado direito a forma é dada por uma linha que circunscreve o espaço, fechando-se com um ângulo agudo que aponta para baixo em oposição ao outro lado. Ao abarcar o espaço, é como se esse ganhasse vida própria, através das formas que surgem dele.

Nesse desenho claramente se vê o método de Degas que, ao estabelecer as relações de figura e fundo, obtendo primeiro o contorno da silhueta, acrescenta depois as luzes e as sombras que fazem crescer os volumes. Uma visão que parte primeiro do recorte do espaço que está fora fazendo emergir as figuras.

É como uma fotografia ao ser processada quimicamente no laboratório, em que as imagens vão emergindo lentamente pela ação química, permitindo entrever primeiro os contornos mais escuros e aos poucos os volumes que vão se delineando nas áreas mais claras, fazendo surgir os vários tons.



Com **Mulher de Pé numa Banheira**, cerca de 1879-1885 (fig. 37), temos uma monotipia em preto e branco que sem o usual acréscimo de cores que Degas geralmente fazia, remete mais que qualquer outra à imagem fotográfica. Ele suprime justamente aquele elemento que ainda faltava à fotografia, a cor. O efeito *flou*, isto é, a suavidade dos contornos, um leve desfocamento, recursos muito usados pelos fotógrafos pictorialistas, aparecem nesse monótipo também, especialmente no corpo da mulher. Os efeitos de silhueta à contra-luz, o jogo de contrastes de luzes e sombras são tipicamente fotográficos. Entretanto Degas está sempre a sugerir o toque genial da mão do artista, não daquele que copia, mas do que recria o mundo sempre. Seja nas raspagens que faz na tinta criando texturas ásperas, ou na supressão da tinta criando uma auréola no lado esquerdo do corpo que está em silhueta. Nesse monotipia como em muitas obras Degas nos permite a visão dos procedimentos técnicos que utilizava, deixando propositalmente aparente as marcas dos seus próprios gestos na execução.

A inesgotável inventividade de Degas ainda pode-se conferir ao compararmos com esta monotipia, tão próxima à uma imagem fotográfica, com **Mulher a Secar o Cabelo**, de 1905 (fig. 38), uma pintura expressionista que mostra ainda o mesmo tema das banhistas já quase dissolvido numa abstração.

É inquestionável o grande talento de Degas como pintor mas a sua faceta de fotógrafo revela também o domínio que possuía sobre a nova técnica. Poderia ter sido um grande fotógrafo e talvez o pressentisse. Conta-se que Degas em seus últimos anos lamentou não ter executado sua obra toda em preto e branco.



Figura 37

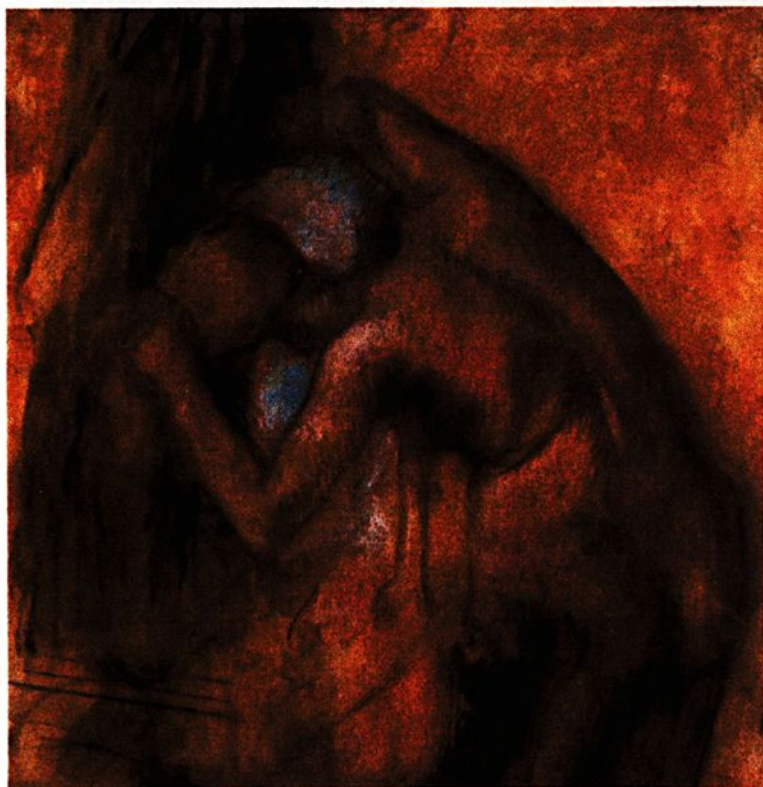


Figura 38

Certamente que a fotografia não teria proporcionado ao artista os mesmos meios que a pintura proporcionou, mas podemos supor que teria sido capaz de criar indagações e observações tão complexas e desconcertantes como em sua pintura.

Pode-se ter uma pequena amostra disso em uma fotografia de sua autoria tirada em meados de 1895. Os dois homens que aparecem na fotografia (fig. 39) são Renoir, que está sentado e o outro que se encontra de pé é o poeta Mallarmé.

A cena foi construída meticulosamente por Degas, que procurou captar a personalidade dos amigos através das poses e da composição. O fundo apresenta aquele corte típico de suas pinturas. Na parede lisa, o poeta encosta-se descontraidamente com as mãos no bolso olhando para Renoir. Este por sua vez mantém uma pose altiva, tem o olhar firme. No fundo, um espelho reflete aquela luz tão cara ao pintor impressionista.

Degas por sua vez se insere na cena fazendo aquele seu jogo com o espelho e o espaço vazio que cede ao espectador. Ele pode ser visto, no reflexo do espelho, no canto esquerdo, atrás de Renoir, ao lado da câmara fotográfica. Entretanto, seu rosto fica ofuscado pela luz que o espelho reflete, deixando no espelho uma imagem fantasmagórica a qual olhamos buscando identificar quem seria o outro na fotografia.



CONCLUSÃO

Na introdução, propusemo-nos a descrever sobre os principais acontecimentos que marcaram a evolução artística do século XIX, contextualizando do nesse pa-

ra, paralelamente, a evolução da arte contemporânea, principalmente, as

novas. Pedra, a arte contemporânea, a arte contemporânea de Francastel

Impressionismo, a arte contemporânea, a arte contemporânea de Francastel

natureza, a arte contemporânea, a arte contemporânea de Francastel

desenho, o desenho, o desenho de Francastel

castel (1988)



Figura 39

considera que ele não se desprata de um ideal já formulado, mas os parâmetros de uma série de experiências paralelas, visando sobretudo a acadêmico e o realismo que se confrontam pouco a pouco por altura do seu início parisiense, por uma arte mais livre.

CONCLUSÃO

Na introdução, propusemo-nos a discorrer sobre os principais acontecimentos que marcaram a evolução artística do século XIX, contextualizando nesse panorama, a atuação do pintor Edgar Degas, situando sua posição artística, paralelamente às influências sociais, plásticas e científicas de seu tempo. Principalmente, enfocar também a influência na sua pintura e na de seus contemporâneos. Podemos concluir vários pontos a partir de certas observações de Francastel mesclando-as com nossas próprias conclusões.

O primeiro ponto a ser observado é a inclusão de Degas entre os Impressionistas. Se estas exaltavam a importância da cor, do trabalho à plein-air, a natureza, as sensações da luz e suas vibrações, a de Degas deve ser revista já que sua preferência recaía em questões aparentemente opostas como a valorização do desenho, o trabalho em atelier, os temas muito elaborados e a luz artificial ?

Uma das respostas a essas indagações iremos encontrar em Francastel (1988) ao frisar que:

Sentimos a coesão que existe entre a arte de Monet, de Cézanne, de Renoir e de Degas, desde que se considere que eles são, não os intérpretes de um ideal já formulado, mas os precursores de uma série de experiências paralelas, visando substituir o academismo e o realismo que se confrontam passo a passo por altura do seu início parisiense, por uma arte mais livre.

FRANCASTEL. P.. O Impressionismo. p. 13.



Degas insere-se nesse contexto como o mais dedicado participante das exposições do grupo, entretanto, sua origem em um meio social mais elevado deu-lhe privilégios que outros não tiveram. Através desse meio o social que fará contatos com colecionadores, museus, realizando inúmeras viagens as quais serviram para ampliar seus horizontes, conhecendo outros artistas e outras tendências. Seu aporte cultural e financeiro deu-lhe as condições necessárias para que desenvolvesse uma pesquisa à parte e pudesse lançar mão de todas as informações e meios que precisasse à sua arte.

A sua visão multifacetada é fruto do seu cosmopolitismo, Degas é um homem do mundo que a tudo vê, questiona e transforma. Os seus retratos não servem apenas como registro do retratado, são perfis psicológicos que buscam a essência do ser humano. O seu método portanto é o da reflexão.

Muito cedo abandonou os salões e o gênero da pintura histórica porque essa tendência não satisfazia suas buscas e juntar-se aos impressionistas foi uma tomada de posição não só em relação o papel da arte naquele momento como à sua própria arte.

O profundo conhecimento pelos grandes mestres levou-o a conhecer as questões com que estes se debateram e a reconhecer as soluções que encontraram. Degas retoma essa veia e acrescenta a sua contribuição, buscando soluções e caminhos para a representação de acordo com a realidade que se apresentava, fazendo assim a ligação entre o passado e o presente. Degas não rompe, transforma e atualiza os temas e as questões à que a arte sempre se dedicou.

Sendo assim, em todos os gêneros a que se propôs pintar acrescentou uma visão pessoal, atualizando o olhar, o que está na origem de toda pintura. Especialmente o nu feminino, que representa uma fase já avançada e mais madura do seu trabalho onde vamos encontrar a influência decisiva da fotografia, como instrumentos de observação e reflexão.

A arte de Degas testemunha transformação visual ocorrida no século passado que assistiu a uma profunda mutação com relação à imagem. A descoberta da fotografia impôs uma dessocialização do tema e um novo tratamento objetivo à configuração plástica.

No âmbito da História da Arte é bem conhecido o escândalo causado pelo Realismo, pelo Impressionismo. Este escândalo não é tanto produzido pela carga inovadora de seus representantes ou pela revolução causada ao mundo das imagens mas muito mais pela postura atrevida que proclamou a necessidade de se adequar, dentro do contexto da pintura que se praticava, substituindo os velhos procedimentos por novas realidades perceptivas. Esse vai ser o ponto chave das experiências dos Impressionistas e também de Degas.

O modo de ver a pintura já não era o mesmo do passado. As exposições atraíam um público cada vez maior, mais massificado e sem o respeito quase religioso dos apreciadores de arte de outrora. Tudo se convertia em espetáculos e o maior acontecimento a que o público afluía eram as Exposições Universais que por sua grandiosidade, rivalizava com o ambiente de uma sala de exposição, os artistas estavam perdendo terreno como único detentor que sempre foi de conhecimento de produzir imagens e objetos para serem vistos. O próprio espaço



arquitetural dessas exposições já eram um espetáculo e as inovações que até se expunham, estabeleciam uma concorrência entre aparelhos científicos, máquinas, toda espécie de invenção, exotismos de países distantes, curiosidades e pintura também. Este confronto obrigava o espectador a mover-se, a rodeá-los, estimulando os seus sentidos. O próprio movimento dessas multidões faziam parte do espetáculo. Não vamos ter mais um espectador passivo, centrado em frente a um objeto, em contemplação silenciosa. O que temos agora é uma multiplicidade de planos, com objetos expostos que chamam o olhar em todas as direções.

É toda essa agitação que Degas vai não só captar, como também sua visão se transforma porque ele também vivencia essas experiências e as traduz em sua obra.

Em todas as obras de Degas a inovação é de ordem psicológica e não técnica. O estilo mantém-se muito clássico e a principal novidade reside na composição, engenhosa na maior parte dos casos, e inspirada no teatro - espantosamente próximo do cinema.. Degas pretende descobrir e exprimir uma nova visão do movimento (Francastel, 1988)

O que precisamos compreender sobre a evolução artística do século passado é que o modelo de imagem perfeita não era mais a pintura e sim a fotografia. O grande público não queria mais a imagem única, mas a imagem multiplicada.

O que podemos concluir é que é que Degas não só compreendeu, como participou desse fato e o traduziu na sua pintura quando repete incessante-

FRANCASTEL. P., op. cit. . p. 83.



mente as inúmeras variações de um tema, de um gesto, as sequências de movimento que como num fotograma parece antecipar o cinema. E este é o percurso natural do que viria a seguir, à tanta massificação e movimentação em torno da imagem. As manifestações literárias e artísticas fizeram por antecipação ao sentir as mudanças que se operavam face à grande intervenção provocada pelo advento da fotografia. Posturas contrárias ao avanço da técnica nos domínios da arte apenas demonstram uma reação à perda de uma parcela significativa das funções da arte para a fotografia que vinha atender a um crescente mercado consumidor sem muito poder aquisitivo para adquirir uma obra de arte, com interesses mais práticos e novas necessidades.

A pintura e mais precisamente o Impressionismo que buscou primeiro captar a natureza realisticamente, cronologicamente é esta a primeira das suas manifestações e também a que se vincula às experiências fotográficas. A luz, fenômeno principal das experiências de muitos artistas, é por princípio matéria essencial à fotógrafos, muito mais do que a pintores.

O século XIX inaugura-se com a nova iluminação de lâmpadas a gás. A luz artificial representou avanços e mudanças nos costumes. Foi o elemento que propiciou um florescimento da vida noturna e pelo prolongamento do movimento das pessoas nos centros urbanos após o final do dia.

Portanto, é legítimo o uso que Degas fez dessa luz e da vida que se agitava sob seus efeitos que pintou com as tonalidades azuladas e esverdeadas que esta proporcionava. Esses tons, os paisagistas reservaram apenas para as som-



bras de suas paisagens à plein-air mas que tem procedência no impacto da luz artificial.

Nos diversos modos de representação realista, a luz artificial atingiu não só a pintores como a fotógrafos que utilizavam a luz elétrica já em 1861, como Nadar, que fez as primeiras fotografias dos subterrâneos de Paris, utilizando-se de lâmpadas. Em todos os estúdios de fotógrafos a luz se instala como parte fundamental do trabalho profissional.

A intensidade da luz está ligada já no começo dos anos de 1870, ao mais espetacular avanço da fotografia, o instantâneo. Isto representou a possibilidade de registrar um movimento que é também a busca incessante de Degas. Obviamente que temos aí a principal influência da fotografia nas suas obras porque é a fotografia que revelou aos artistas a mecânica do movimento e não o contrário. A arte criou modos de representação de expressão, a fotografia registrou o mundo tal como é.

Os múltiplos pontos de vista de Degas, geralmente atribuídos à arte japonesa deve muito mais à maneira de ver do fotógrafo, pois não podemos nos esquecer que a primeira fotografia obtida por Niépa exibiu uma inusitada vista de telhados. As câmaras portáteis permitiam ver através do visor diversos pontos de vista selecionados de uma mesma cena pelo simples movimento de se posicionar em diferentes ângulos.

Aos poucos Degas abandona os múltiplos pontos de vista, é a fotografia que também evolui para o instantâneo, permitindo o registro de sequências inteiras de um movimento ou ação. Esta é a origem de suas sequências compa-

ráveis ao cinema que surgiria a seguir quando registra mulheres saindo ou entrando no banho. Nessa etapa sua visão vai se concentrando, buscando cada vez mais registrar o movimento através de distorções e repetições na mesma cena. O movimento agora é representado sequencialmente, como se pudéssemos rodar a fita e ver a ação. Esse é o efeito que sua obra vista em conjunto produz, conseguimos imaginar uma cena que se move.

Podemos considerar a obra de Degas como o registro mais fiel e profundo das mudanças que se operavam nas questões da visualidade de uma sociedade que se confrontava com mudanças profundas do sistema representativo caminhando velozmente para uma escala industrial. E isto, o artista buscou acompanhar num incessante frenesi produtivo e lançando mão de todos os recursos de que dispunha.

Muito da obra de Degas seria inconcebível sem a experiência dos negativos de placa seca que aceleraram a processo fotográfico, que foi o grande fator de inovação que deu ao artista o ingrediente moderno, escandaloso e voyerístico dos seus nus.

Fotografia e pintura caminharam interrelacionados, ao menos até o ponto em que a gradual decomposição da realidade, iniciada por Cézanne apontasse um novo caminho para a arte. Se a arte perdeu muitas das suas funções para a fotografia, esta certamente libertou-a do compromisso com a realidade.



BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. tradução. Pioneira Editora. S.P., 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Tradução, São Paulo : Martins Fontes, 1989.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BADE, Patrick. *Degas*. Lisboa: Editorial, Estampa, 1992

BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução. Petrópolis, RJ : Ed. Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa - Portugal : Relógio D'água Editores, 1980.

DONIS, A. DONDIS. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBOIS, Philipe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Tradução. Campinas, SP : Papyrus, 1994.

 FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo : Editora Universidade de São Paulo, 1991.

FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. Tradução. São Paulo : Perspectiva, 1993.



FRANCASTEL, P. *O impressionismo*. Tradução. Lisboa, Portugal : Edições 70, 1988.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Tradução. São Paulo : Ed. Martins Fontes, 1990.

FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade*. Tradução, Lisboa: Vega, 1995

FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. Tradução. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

GOMBRICH, E. H. *La Imagem y el Ojo: Nuevos estudios sobre la psicologia de la representacion pictoria*. Tradução. Alianza Editorial, Madrid - Espana, 1993.

GUÉRIN, M. *Remarques sur des portraits de jamille peints para Degas*. Gazette des Beaux-Arts, junho de 1928.

HEDGECOE, John. *Guia Completo de Fotografia*. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HONCTIN, L. *Degas photographe*. L'Oeil, maio de 1960.

KENNETH CLARK. *O Nu: um estudo sobre o ideal em arte*. Tradução. Portugal : Editora Ulisséia.

KUBRUSLY, C.A. *O que é Fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Primeiros Passos, 82).



LANGFORD, Michael. *Fotografia Básica*. Lisboa, Portugal: Gráfica Imperial, 1989.

LEAL, José Garcia. *Arte y Conocimiento*. Granada, España : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1995.

MADELINE, Laurence. LOBSTEIN, Dominique. *L'ABCdaire de L'Impressionisme*. Paris: Flammarion, 1995.

MANNERING, D. *Vida e Obra de Degas*. Tradução. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MONFORTE, Luis Guimarães. *Fotografia Pensante*. São Paulo : Editora Senac, 1997.

NEWHALL, B. *Degas, photographe amateur*. Gazette des Beaux-Arts, Janeiro, 1963.

NOVAES, Adauto. (org). *O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

Os Impressionistas. *Degas*. São Paulo; Editora Três, 1973. (Biblioteca de Arte, 5)

OSTROWER, Fayga P. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro : Editora Campus, 1991.

REWALD, John. *História do Impressionismo*. Tradução. São Paulo : Ed. Martins Fontes, 1991.



RUSSOLI, Franco. MINERVINO, Fiorela. *L'opera completa di Degas*. Milano:

Rizzoli Editore, 1966.

SCHARF, A. *Painting, Photography, and the image of movement*. Burlington

Maga.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Tradução. Rio de Janeiro : Ed. Ar-

bor, 1981.

TASCHEN, Degas. Tradução, Germany, 1994.

TURAZZI, Maria Ines. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro : Editora Rocco, 1995.

VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo: uma história da higiene corporal*.

Tradução. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

VILCHES, Lorenzo. *Teoria de la imagem periodística*. Barcelona: Paidós, 1993.

ZOLA, Emile. *A Batalha do Impressionismo*. Tradução. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1989.



SILVA, M.C.R. *Degas: o pintor e o fotógrafo*. Bauru, 1998. 161 p. Dissertação (Mestrado em Projeto, Arte e Sociedade) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Este texto trabalha o pintor fotógrafo Degas, tematizando os seus nus (Mulheres no Banho). Para contextualizar Degas abordamos o Impressionismo e o Realismo, bem como o início da fotografia e a sua consequência nas Artes Plásticas. A presente dissertação é composta por três capítulos: 1 - O Olhar Impressionista; 2 - Degas; 3 - O Olhar Pelo Buraco da Fechadura.

Palavras-chave: Degas; pintor; fotógrafo; nus; História da Arte.



SILVA, M.C.R. *Degas: the painter and the photographer*. Bauru, 1998. 161 p.

Dissertação (Mestrado em Projeto, Arte e Sociedade) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This is a study on Degas, the painter and the photographer, focusing on his nudes (Bathing Women). Impressionism, Realism as well as the beginnings of photography and its influences on Plastic Arts are used to contextualize Degas. The present dissertation is divided into three chapters, as follows: 1 - The Impressionist Look; 2 - Degas; 3 - Looking through the keyhole.

Keywords: Degas; painter; photographer; nudes; Art History.





0810000774

