

5. Composições

Ainda que se tenha 1839 como o ano oficial do surgimento da fotografia, a técnica é uma síntese dos inventos e observações ocorridos em momentos distintos que não se devem ser confundidos com a descoberta das placas sensíveis à luz e com a fixação da imagem. Já a câmera fotográfica, entretanto, existe desde o Renascimento sob o formato de *camera obscura*, caixa negra totalmente lacrada e com apenas um pequeno orifício por onde entra a luz que projeta o reflexo invertido dos objetos. O princípio geral era conhecido há anos, mas seu uso pleno começou a partir do século XVI com o desenvolvimento de uma versão portátil que projetava a imagem num pedaço de papel ou placa de vidro de onde era copiada para outro suporte. A *camera obscura* foi utilizada largamente como auxiliar da reprodução "fiel" do mundo visível.

Do ponto de vista ótico, já estava resolvido no Renascimento o problema da fotografia; o que a descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata significou foi simplesmente a substituição da mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem da câmera escura) pela mediação química do daguerreótipo ou da película gelatinosa. Essa origem pictórica da fotografia talvez explique, entretanto, porque os primeiros fotógrafos eram quase todos pintores: a câmera era ainda um mecanismo ótico complicado e só rendia imagens nítidas e significativas se fosse manobrada por um perito em representação visual; é por isso ainda que a produção fotográfica primitiva seguiu comodamente as determinações do gosto pictórico reinante. (Machado, 1984, p.31)

A câmera demonstrou que, ao contrário do que se pensava, a convenção da perspectiva - que centraliza tudo no olho de quem vê - era um engano. O pressuposto que o espectador era o centro do mundo, que tudo convergia para o olho, sendo ele o ponto de fuga do infinito, perde força com a sua invenção. Através dela, o visível passa a significar algo diferente para o homem; o que se via dependia de onde e quando se estava, era relativo à sua posição no tempo e no espaço. Não que antes da sua invenção se acreditasse que cada um era capaz de ver tudo. Mas a perspectiva, de todo modo, organizou o campo visual como se fosse a visão ideal e todo desenho ou pintura que recorresse à ela posicionava o espectador como se fosse o centro do mundo. Para os impressionistas, por exemplo, o visível, num fluxo contínuo, tornou-se fugidio; para os cubistas, era uma totalidade de vistas possíveis e não apenas aquilo com que o olho se defrontava.

Com o advento da fotografia, pela primeira vez na história das imagens a mão do homem era eliminada da confecção do que iria ser visto. A novidade induziu que se pensasse que a subjetividade do artista também estaria fora da produção imagética, e que a verdade seria registrada sem intermediários. A fotografia era considerada a técnica capaz de captar o real e mostrar a realidade sem interpretação prévia, como ocorria com pinturas e desenhos. Forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não, são reproduzidos e não representados, sacramentando a possibilidade de renovação da imagem, pois promove tanto a redução da participação humana quanto a superação dos seus limites (Rouillé, 2009, p.32).

O mundo que a fotografia apresentava era um lugar estranho, transparente, cuja floração mostrada em detalhes pela câmera

provocava surpresas. A ausência do operador e a consequente associação do real à imagem fotográfica modifica os regimes da verdade e da semelhança, a ontologia da imagem e os discursos nas quais ela é objeto.

Nos dez primeiros anos, o ofício de fotógrafo era exercido por um restrito número de especialistas devido às dificuldades dos procedimentos. Talvez, por este fato, o mistério da criação, a fotografia se aproximasse mais da arte. Porém, pintura e fotografia ocupam espaços discursivos diferentes que pressupõem expectativas e saberes distintos, envolvendo um discurso estético desenvolvido no século XIX e organizado em torno do "espaço de exposição". A expressão é utilizada por Rosalind Krauss (2002, p.41-42) para indicar a superfície contínua das paredes de museus¹ e galerias - lugares inclusivos e determinantes da exposicidade de um trabalho. Krauss assinala esta faceta como o "vetor fundamental de intercâmbio entre artistas e patrocinadores na estrutura em plena evolução da arte no século XIX". As alterações no sistema serão percebidas a partir de 1860, quando a pintura de paisagem, principalmente, rompe com as poéticas do Clássico e do Romântico

E busca libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediatez, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores. (Argan, 1992, p.75).

¹ Sobre a função do museu de determinar o que é arte ou não Rosalind Krauss cita o ensaio *L'espace de l'art*, no qual Jean-Claude Lebensztejn (in Zizag. Paris, Flammarion, 1981) diz: "O Museu desempenha uma função dupla e complementar: excluir o resto, constituir, por meio desta exclusão, o que nós entendemos pela palavra arte. E não é exagero dizer que o conceito da arte sofreu uma profunda transformação quando se abriu e tornou a fechar o espaço destinado a sua definição".

O movimento impressionista, sentencia Giulio Carlo Argan, nasce com a necessidade de redefinição da essência e finalidade pictóricas após a aparição da imagem mecânica. À diferença do procedimento habitual, no impressionismo - tal e qual na fotografia - o espaço se determina pela relação entre os elementos constitutivos do quadro. Para a

plainar a paisagem, elimina-se o efeito de profundidade da perspectiva através de mecanismos que transformavam a penetração ortogonal da perspectiva em uma organização diagonal de superfície. Esta forma de compressão da paisagem dentro da tela impulsionou outras técnicas com a mesma finalidade, como as visões seriais da catedral de Rouen feitas por Monet.



Figura 26 - Claude Monet, La Cathédrale de Rouen, 1894. Óleo sobre tela, 100 x 65 cm, Pola Museum of Art.

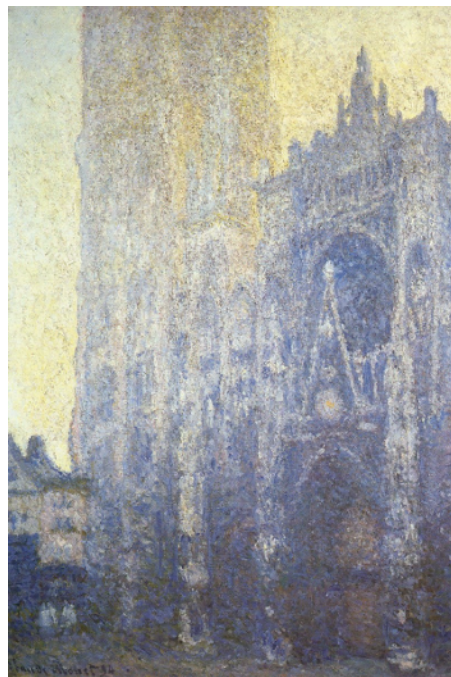


Figura 27 - Claude Monet, La Cathédrale de Rouen: Le Portail (Effet du matin), 1894. Óleo sobre tela, 107 x 74 cm, Fondation Beyeler.

A série, concebida entre 1892 e 1894, reduz o efeito de perspectiva. Monet escolheu aquela fachada porque nela poderia captar todos os efeitos de luz refletidos para analisar a influência da luminosidade na percepção da realidade. Três pontos de observação próximos um do outro ampararam a produção de vinte versões da catedral confeccionadas em diferentes horários do mesmo dia. Com a série de Rouen, Monet inaugurou uma nova forma de olhar. "A constituição da obra de arte como representação de seu próprio espaço de exposição é, de fato, o que chamamos de história do modernismo", pontua Krauss (2002, p.42).

A difusão da fotografia gerou uma crise que, se por um lado, deslocou a pintura para o nível de uma atividade de elite, por outro a leva a perder o domínio exclusivo de atividades como retratos e vistas. Defensores do pictórico, como Baudelaire, foram enfáticos ao defender a arte como atividade espiritual insubstituível e incomparável ao resultado obtido com meios mecânicos. No lado oposto, situavam-se os realistas e impressionistas acreditando que o atrito era um problema de visão que seria resolvido com a identificação dos tipos e funções das imagens pictórica e fotográfica: "No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no segundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de 'representar o verdadeiro', tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis", resume Argan (1992, p.79).

O status da fotografia como arte arrola discussões até a atualidade sem que se chegue a um consenso - caso ele exista e seja possível.

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como ela é e a pintura a reproduz como se a vê é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque (Argan, 1992, p.79).

Mas o fato é que, mesmo sem obter reconhecimento como arte, a fotografia não ficou isenta aos dogmas da pintura. A partir do momento que ocupa lugar nos museus, modelos da história da arte foram aplicados a ela como "o conceito de artista, com a ideia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos carreira. Um outro conceito é a possibilidade de uma coerência e de um sentido que surgiriam desde corpus coletivo e que constituiriam assim a unidade de uma obra" (Krauss, 2002, p.49).

Carte de visite

Em 1864, vinte e cinco anos depois do nascimento oficial da fotografia, começaram a surgir sociedades com o propósito de organizar exposições e defender o interesse de seus membros. Também em Paris é fundada uma Oficina Internacional para a comercialização de tudo o que fosse referente à fotografia, desde os produtos químicos até a edição de revistas e livros. Uma das principais atividades desses empreendimentos é a venda das

reproduções de retratos de celebridades impressos em formato de *carte de visite* para um público interessado na vida das pessoas públicas. Contudo, como nem todos os fotógrafos tinham boas relações com as elites intelectuais e políticas - condição essencial para o comércio ao qual se propunham - muitos optam pela cópia do trabalho alheio. A prática deu início a questões judiciais que acirraram a disputa entre os fotógrafos e suscitou a dúvida sobre, afinal, a que domínio pertencia a fotografia.

Além da proposta impressionista relativas à luz ambiente, o *carte de visite photographique* (6 x 9,5 cm) colaborou com as novas poses nos retratos. Criado por Adolphe Disdéri (1819-1889) em 1854, a introdução deste formato foi a verdadeira responsável pela popularização da fotografia, atenuando radicalmente o valor final do produto. A multiplicação de cópias a partir de um único negativo, a redução do custo e do tempo necessário em laboratório para a obtenção dos retratos só eram um fenômeno comparado ao da venda de cartões estereoscópicos da *London Stereoscopic Company*. O formato caiu no gosto dos pintores, músicos, escritores, jornalistas e outros que exerciam atividades ligadas às artes, e tornou popular o retrato de celebridades, transformando-os em cópias colecionáveis. "A pose, como construção cênica, fez parte do processo de produção da mercadoria em que se havia convertido o retrato *carte de visite*", explica Maria Inez Turazzi (1995, p.61). Para atender os anseios do público, a representação individualizada da autoimagem ganhou novos contornos. Provavelmente, algumas dessas poses inspiraram os retratos impressionistas.

O retrato feito pelo retratista-fotógrafo ganhou impulso nas últimas décadas do século XIX: "Em 1891, existem mais de mil estúdios de fotografia na França e a atividade ocupa mais de 500 mil pessoas. O valor global da produção oscila por, aproximadamente, 30 milhões de francos-ouro²", relata Gisèle Freund em *La fotografia como documento social* (1976, p.81). Em outros países, especialmente na América, a evolução é ainda mais intensa. Entretanto, os progressos técnicos que possibilitaram o sucesso do retrato fotográfico são os mesmos que lentamente o destruíram. Como a fotografia se caracteriza essencialmente por sua técnica de reprodução mecânica, à medida em que a máquina ia ocupando um espaço mais importante entre os meios de produção na sociedade burguesa, o trabalho manual e o espírito individual dos primórdios da fotografia deram lugar a um trabalho cada vez mais fácil e impessoal. No final do século, a *Eastman Kodak Company* revolucionou o mercado com o lançamento da máquina que fazia tudo: "Você aperta o botão e nós fazemos o resto", ditava o slogan da empresa que inventou a câmera portátil e permitiu às pessoas que fotografassem por si mesmas.

5.1. Imagem

O diálogo entre fotografia e pintura variou muito de acordo com as situações locais. No Brasil, o uso da imagem fotográfica resultou importante porque o próprio imperador era fotógrafo e o país recebia muitos viajantes que utilizaram a técnica. Na Europa e nos Estados Unidos, a importância da fotografia extrapola o ponto de vista da

² Franco-ouro é uma unidade monetária escritural, definida pela Convenção de Varsóvia e tem seu valor correspondente em ouro.

representação e gera reflexões que conduziram à ideia que a imagem é produto de uma construção subjetiva do fotógrafo a partir da observação do real. De uso múltiplo, enquanto era para alguns artistas uma ligação com a realidade excessivamente forte, para outros, como os surrealistas, foi usada com técnicas como fotomontagem e colagem para a construção de realidades alternativas. A fotografia virava uma espécie de *ready made*, uma imagem produzida mecanicamente que se introduz num discurso estético, aproveitando o seu caráter objetivo. No decorrer dos anos,

(...) a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refugio da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e de vetor da arte (nas artes conceitual e corporal). Preencheu funções utilitárias, veiculares, analíticas e pragmáticas. (Rouillé, 2009, p.288)

André Rouillé acredita que a pintura impressionista não tenha sido suficientemente abordada como uma pintura trabalhada pela fotografia. Defende que a fotografia está "virtualmente presente nas telas impressionistas, ao mesmo tempo ativa e rejeitada". Faltou examinar, continua, "como o paradigma fotográfico perpassa a estética impressionista e como a estética impressionista é virtualmente fotográfica". As pinturas impressionistas, de certa forma, atuaram como a fotografia, visto apresentarem a contiguidade entre o motivo e a sua imagem. Ao contrário da pintura clássica, que idealizava o passado, louvava heróis e era influenciada por lendas e mitos, o impressionismo inseriu a pintura no aqui e agora, para a presença do objeto em detrimento ao que é imaginado. "O imaginário dá lugar à percepção; o passado e a memória, à presença; o mítico longínquo, à realidade próxima" (Rouillé, 2009, p.291). A fotografia e

a tela impressionista, cada uma com suas especificações, inventam a visibilidade moderna.

A captura do instante, da rapidez do gesto e o recorte do elemento são algumas das marcas da fotografia instantânea, mas é preciso um olhar diferenciado para escapar do banal. É o que acontece com Degas. Eugenia Parry (Daniel, 1999: 53), esclarece que Degas teria um olhar fotográfico antes mesmo de ter se aproximado de uma câmera: "That Degas thought like a photographer long before he actually took up the camera is puzzling but essential in explaining how he taught us to see". O pintor sempre conservou o desenho como a estrutura básica de seus quadros, talvez por isso tenha se sentido tão atraído pela precisão da imagem fotográfica. Artisticamente, entretanto, como tantos outros considerava a técnica desprezível, pois inexistia ali a mão sensível do artista. "Dega's vision was selective. Though representationally eloquent, it subverted mere realist with a philosophy of calculates theatrics"(Daniel, 1999: 53).

Sempre presente na história da arte, o retrato foi, na primeira metade do século XIX, o principal sustento de muitos pintores que alimentavam a vaidade dos ricos e poderosos. O uso da fotografia colaborou para o declínio da arte que, embora permanecesse como demonstração de status e riqueza, perdeu relevância a medida em que a câmera o tornava acessível a quase todos. Se, em um primeiro momento, as exposições eram demoradas e as pessoas recorriam ao auxílio de apoios a fim de se manterem quietas por um longo período, o surgimento da máquina portátil e do instantâneo retirou da pintura uma tarefa que poderia ser executada por um dispositivo mecânico. Schapiro (2002, p.173) acredita que, afora a popularização

promovida pela fotografia, o fato de ter sido sustentada por um "estrato social menos instruído" tenha sido contumaz para a banalização dessa arte. Isto porque o aparato utilizado nos primeiros retratos com a câmera foram herdados da pintura mas, ao contrário desta, acessórios, posturas e arranjos, antes utilizados em composições que atestavam a classe social do retrato, foram transformadas em "convenções vazias".

A pose, recurso necessário para a obtenção do resultado esperado, talvez possa ser considerada o símbolo da fotografia de retrato. Com o sentido primário de colocar-se em posição de ser fotografado, o verbo posar, do francês *poser*, ganhou novo significado dado pela sociedade francesa da segunda metade do século XIX e tornou-se sinônimo de postura estudada. A partir do instante que o olhar encontra a objetiva, um outro corpo é fabricado, há uma metamorfose. O tempo de exposição é o "tempo social necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo" (Conf.: Turazzi, 1995, p14).

Muito tempo depois da câmera tornar acessível o retrato a quase todas as pessoas, o retrato pintado permaneceu como símbolo de riqueza e importância social, papel que foi perdendo relevância a medida em que tais encomendas foram associadas ao supérfluo. Com a modernidade, surge uma nova concepção de individualidade que é pautada pelas experiências da vida da classe média.

Esse exame afirmou os valores do sentimento estético, da sensibilidade, do conhecimento de si mesmo e da capacidade para o pensamento e ação desinteressados - qualidades mais genuinamente

expressivas da personalidade madura do que os signos de posição e sucesso, e os sinais exteriores de poder secular, riqueza e classe social. Não obstante, também estas ainda conseguiram conservar parte de seu lugar como indicadores de espírito, e nas inflexões sutis das feições das pessoas retratadas ainda era possível reconhecer as marcas do eu individual. A indiferença ao retrato pintado pode ser comparada à raridade do drama poético em uma época em que a poesia lírica e as peças escritas em prosa eram as formas preferidas, estas últimas adaptadas a um conceito cada vez mais real do discurso dramático, e a primeira, à função da poesia como pronunciamento cônico concentrados a respeito das percepções da natureza, do ser e da condição humana. (Schapiro: 2002, p.173)

A fotografia, além de popularizar o retrato, facilitou que as pessoas se contemplassem. Ver a si próprio sem precisar de um espelho era um ato recente, visto que a pintura constituía um bem restrito. De qualquer forma, um retrato pintado, por mais fiel à imagem do retratado, não é uma fotografia, mas tanto um quanto o outro transforma o sujeito em objeto numa sociedade onde o ser baseia-se em ter. "Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte". A reflexão do filósofo Roland Barthes (1984, p.27) sobre a fotografia pode ser aplicada também aos retratos pintados e talvez explique a grande força dos retratos com câmera, já que alguns dos fotógrafos pioneiros eram pintores sem êxito.

Durante o declínio da arte do retrato, os impressionistas pintaram as personalidades da época, mas a caracterização já não era primordial. O importante era a suavização das aparências com a luminosidade da luz exterior incidindo sobre as expressões dos rostos. A veracidade absoluta e minuciosa vê-se abandonada em prol de uma naturalidade despretenciosa e informal que acompanha um

novo jeito de perceber o mundo: "em seus olhares receptivos, suas posturas informais e seus ambientes, os indivíduos retratados revelam, com frequência, sensibilidades e disposições correspondentes em relação à franqueza e fidelidade ao sentimento", acredita Shapiro (2002, p.176), algo bem distante dos retratos tradicionais vistos até então. Nas imagens feitas pelos impressionistas, as pessoas têm uma postura mais relaxada e demonstram uma descontração impensável pelos seus predecessores.

Degas para cada retrato escolhia uma nova postura, não há repetição em seus quadros. Neles, há quase sempre a fixação de um momento relativamente fugaz no qual percebe-se uma inquietude íntima e/ou uma certa indecisão dos personagens no que se refere ao meio ambiente e à realidade da sua presença.

Pintura de retratos

Apesar de a pintura impressionista ser majoritariamente uma arte de paisagem fundamentada em uma nova abordagem dos efeitos da luz ao ar livre, foram produzidas telas impagáveis cujo tema era o ser humano. Conforme revela Shapiro,

Os temas das pinturas impressionistas exibem fisionomias características de prazer e relaxamento, nenhuma tensão de vontade ou esforço se manifesta. Apresentados quase sempre à luz do sol, os rostos foram suavizados e enternecidos pelos tons atmosféricos e sombras intensas que captam a cor luminosa da paisagem. Até mesmo as raras representações de interiores com luz artificial apresentam a aparência de algo que se acabou de ver, com uma resplandecência singular e uma combinação de tons recém-descoberta. A percepção que os artistas têm do humano, tal como este se refrata por meio do modo definido como impressão, é revelada na concepção do tema. (Schapiro, 2002, p.169)

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Manet e Degas contribuíram para que as "qualidades de luz, atmosfera e cor, fixadas mediante a percepção direta e tremulação das pinceladas", como explica Shapiro, fossem aplicadas nas posturas e fisionomias dos retratados. Era comum que a arte do século XIX apresentasse um senso moral e ideológico que, no caso da pintura, era evidenciado através da postura e da fisionomia de figuras distintas e, ainda, nas atitudes de uma com a outra, mas como tudo o que se refere a Degas parece ser uma exceção à regra, as generalizações sobre o retrato impressionista não podem ser aplicadas a ele.



Figura 28 - La femme aux chrysanthèmes, 1865. Óleo sobre tela, 74 x 93 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Degas foi o mais frequente pintor de retratos. Ao contrário de Renoir e Manet, capta a fragilidade e solidão de seus modelos e,

mesmo seguindo os parâmetros tradicionais, consegue estabelecer uma distância do lugar-comum. Um dos retratos que ilustram a excentricidade e ousadia de Degas neste campo é *La femme aux chrysanthèmes*, de 1865, que possivelmente retrata a senhora Paul Valpinçon. Colocada no canto direito enquanto as flores ocupam o centro da tela, tanto um motivo quanto o outro disputam a atenção do observador e causam estranheza porque deslocam a "normalidade" que seria ver o ser humano como o centro do quadro. Degas dá à mulher e às flores um tratamento equivalente, embora a tela tenha sido originalmente projetada apenas com o buquê de flores e o retrato acrescido vários anos depois.

A composição brinca com as convenções não só pela assimetria, mas também pela posição da mulher voltada para fora do quadro e conduzindo o nosso olhar para o mesmo espaço. Outro ponto intrigante é a mão encobrindo parte da boca e o modo como Degas ilumina o quadro, com pinceladas cintilantes no jarro, muitas pétalas e detalhes no papel de parede e no chapéu da mulher. A mão esquerda, segurando o que parece ser um lenço, contribui para a sensação de incômodo que a tela gera. De acordo com Meyer Schapiro, a colocação da mulher tão próxima ao canto em *La femme aux chrysanthèmes* é um dos primeiros exemplos do que viria a ser uma prática consistente de Degas,

(...) desenvolvida com engenhosos efeitos em suas cenas de ensaios e apresentações de balé, do cabaré e do café (...), nos quais o ponto de vista periférico insinua a presença de um observador, não desenhado, cuja perspectiva explica a composição singular da pintura, com as suas silhuetas incompletas, interceptadas e bizarras. (2002, p.181)

Apesar de ser tratado como um retrato, há em *La femme aux chrysanthèmes* uma mistura de gêneros, podendo-se analisá-lo, também, como natureza-morta. A criatividade de Degas ao transpor para a tela gestos, posições e situações tanto inesperadas quanto perturbadoras, levada em conta a ordem tradicional, tem origem na capacidade artística transgressora do artista, mas tem a influencia da fotografia e das gravuras japonesas.

Sabe-se que a unidade de composição de uma pintura contribui para o poder da imagem que ela transmite. A primeira composição incomum de Degas foi *La famille Bellelli*. Iniciado durante a estada dele em Florença, em 1858, e finalizado dois anos depois em Paris, o quadro apresenta o barão Gennaro Bellelli e sua esposa Laura, tia de Degas, em um momento de intimidade familiar. Resultado de inúmeros desenhos, a pintura é originalmente projeto de um duplo retrato das primas Giovana e Giulia, sendo a mãe e o barão incorporados posteriormente. O envolvimento de Gennaro em uma rebelião napolitana contra a família Bourbon, em 1849, levou os Bellelli a abandonarem sua casa e negócios em Nápoles para viver no exílio em Florença. A animosidade que Degas captou entre o casal era tema de cartas de Laura ao irmão, onde classificava o marido como detestável e preguiçoso.

A composição mostra a superioridade da mulher: em pé, toda de preto, postura aristocrática, a baronesa grávida envolve a filha mais velha como uma guardiã e é a figura dominante da cena. Seu olhar transpassa tudo e todos a sua volta, a expressão é desdenhosa. Atrás dela, atestando sua linhagem familiar, está pendurado um retrato do pai recém-falecido, razão pela qual ela e as meninas

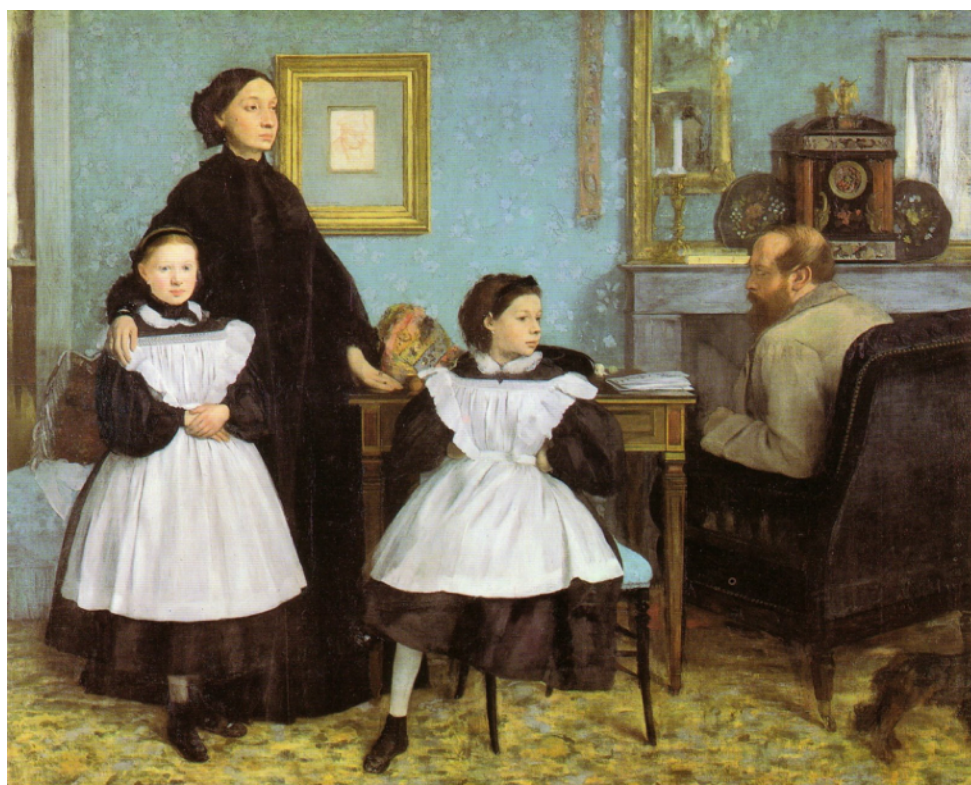


Figura 29 - La famille Bellelli, 1858-1860. Óleo sobre tela, 200 x 250 cm, Musée d'Orsay.

vestem roupas negras. O luto, aliás, é um dos indícios da tensão conjugal que Degas levou pra tela de forma tão impressionante. Excluído da vivência da dor pela perda do sogro, o barão ocupa o extremo oposto do quadro, veste tons mais claros e, ao contrário da esposa, não manifesta a mesma rigidez e encontra-se numa posição confortável. Perto dele, desenhados com menos nitidez, um relógio e um espelho que reflete algo impreciso.

Uma escrivaninha, na qual está encostada a filha mais nova do casal, separa o barão da esposa. Apoiada sob uma das pernas, Giulia tem o corpo voltado para a mãe e a irmã, mas seu rosto procura o pai. As mãos na cintura pretendem uma disposição de enfrentamento da situação, demonstração contrária de Giovana que, tímida, mantém as

mão e pés cruzados como uma tentativa de conter a tensão familiar. O corpo da caçula voltado para a direita provoca a transição para o lado do quadro onde o pai ocupa um lugar de insignificância e é apresentado de costas e meio escondido nas sombras. Além da composição inédita, era impossível ser menos convencional ao diminuir a formalidade de um retrato de família com poses tão pouco afetadas. Ao transformar o retrato de grupo numa cena qualquer de cotidiano, Degas foi de encontro a todos os gêneros pictóricos admitidos até então.

La famille Bellelli é considerado a primeira obra-prima de Degas. É a partir daí que o artista começa a fugir da lugar-comum das pinturas de retrato. A diferença está na atenção dada às pessoas, aos seus sentimentos, ao papel que exerce no ambiente retratado. A objetividade e a fugacidade das relações desempenharão o papel de fio condutor em toda a obra do artista. Pode-se perceber ao longo da arte de Degas

Uma mudança do *phatos* do eu alheio para o ponto de observação objetivo de um expectador em uma posição marginal ou desligadas, mas com frequência fisicamente próxima, que desfruta o poder do olhar para remodelar e deformar seres que são inabordáveis em sua existência normal" (Schapiro, p.182).

Com os Bellelli, o qual nunca colocou à venda, Degas começou a praticar o isolamento individual, dando a cada retratado um papel essencial para a compreensão do todo, o mesmo princípio que se vê em *La femme aux chrysanthèmes* e que seria refinado com o decorrer dos anos. No balé, vê-se claramente tal isolamento.

5.2. Estratégias



Figura 30 - Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier, 1872. Óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Musée D'Orsay.

Dois meses antes da primeira exposição dos impressionistas, Degas perdeu o pai e os negócios da família entraram em crise. Pela primeira vez, percebeu a necessidade de vender quadros para viver. A mudança não interferiu na estética do pintor, mas o levou a uma nova estratégia quando acatou o comentário do *marchand* Durand-Ruel, que observou que os colecionadores estavam preferindo bailarinas. Seguindo a linha aberta em 1872 com *Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*, quadro que mostra um ensaio de balé sob a direção do maestro Louis-François Mérante, Degas dedicou-se ao motivo que, ao longo do tempo, o tornaria conhecido mundialmente.

As bailarinas foram um dos temas em que recorreu às possibilidades de leitura dada pela fotografia. O balé era um fenômeno urbano e um ritual na vida da elite parisiense. Entre a alta burguesia, a figura das bailarinas tornara-se um ícone erótico e era conhecido o relacionamento velado que mantinham com os magnatas sob a anuência das mães. Para Degas, contudo, eram somente criaturas de movimento e ele concebia o seu trabalho como um registro desse movimento. Elas sequer precisavam ser bonitas, pois a beleza residia na pintura em si e não no personagem representado. O resultado da fusão entre a sua concepção estética e a realidade facilitaram que a intimidade dos ensaios, aulas e camarins fosse mostrada sob um ponto de vista inovador.

Degas utilizou amplamente o isolamento individual nos quadros das bailarinas. A prática foi um artifício importante na composição dos seus trabalhos e fortalecia a intenção de surpreender os protagonistas nas poses ou gestos mais insólitos. Desenhar uma figura em contato com o chão, mas em movimento, e, no mesmo quadro, uma figura imóvel sem que se possa ver o contato com o chão, por exemplo, era um princípio recorrente nos quadros das dançarinas.

O artista esforçava-se para diluir a noção de fixidez, de definição de posição, e para inventar formas de agrupamentos que tivessem relação com as qualidades da pincelada e da cor, que pudessem produzir um efeito incomum, intensificado, de movimento e surgimento, ainda que correspondesse a uma ação momentânea. (Schapiro: 2002, p. 92)

É o que ocorre em *La classe de danse*, onde apesar do agrupamento, as bailarinas mantêm uma individualidade notada em detalhes como o coçar de costas da menina sentada ao piano. Cada uma das quase vinte jovens realiza um gesto ou movimento que se integra à dinâmica da aula. O quadro é um meticuloso estudo de composição que consegue captar o instante fugaz e demonstrar a falta de comunicação e o isolamento entre os componentes do grupo.



Figura 31 - *La classe de danse*, 1874. Óleo sobre tela, 85 x 75 cm, Musée D'Orsay.

Ciente das muitas horas de ensaio e do esgotamento físico enfrentado pelas jovens, ao pintar as bailarinas Degas despreza as emoções e prioriza o aspecto plástico do mundo do balé. Sua busca pelo fragmento do movimento no espaço é o que importa. Em *La classe de danse*, os personagens formam um semi-círculo ao redor do coreógrafo Jules Perrot. A composição permite individualizar as bailarinas e percebê-las em diferentes momentos, ainda que estejam agrupadas: ao fundo, algumas descansam indiferentes; enquanto outras ensaiam, as mães que as acompanham, observam. Os gestos individuais fundem-se para dar a impressão de conjunto, mas, ainda assim, pode-se notar que cada uma delas está dentro do seu universo particular.

A junção dos personagens dá a sensação de movimento no quadro. Outros aspectos contribuem para esta impressão como a posição do professor, cujo pé esquerdo pisa uma das linhas diagonais do assoalho direcionadas para fora do quadro. O corpo levemente voltado para o observador e a cabeça virada para dentro da tela, como se estivesse passando orientações às alunas, são a captura de um instante. A complexidade da composição foi repetida em *Examen de danse*, criado no mesmo ano que *La classe de danse*. As telas são similares à primeira vista, mas a última tem um aspecto mais desarmônico. A ausência das pilastras, a introdução de um espelho no meio da parede em substituição à passagem e a mudança na direção do assoalho são algumas das alterações que geraram um ambiente mais austero e, também, mais próximo. O resultado da combinação de elementos diferentes foi uma outra pintura tão "movimentada" quanto a anterior.



Figura 31 - Examen de danse, 1874. Óleo sobre tela, 83,5 x 77,2 cm, The Metropolitan Museum of Art.

A busca de Degas pelo movimento e não pelo gesto estereotipado o faz debruçar sobre o problema do desenho. O seu desenho é uma sugestão do movimento; seu lápis é verossímil, não verdadeiro. Por isso, os estudos sobre a natureza e os inúmeros esboços que, de volta ao ateliê, junta, copia, sobrepõe, apaga, refaz até descobrir o traço que permite adivinhar o gesto. O gosto pelo movimento já tinha sido exercido por mestres como Delacroix, porém é com Degas que os recursos dos gestos são demonstrados:

Na verdade, ele [Degas] preocupa-se mais em demonstrar os recursos dos gestos do que em sugerir o gesto indizível, que não

considera enquanto manifestação de um impulso interior. Há, a este nível, uma certa analogia entre Degas e Monet ou Renoir; estes decompõem os dados dos sentidos através da cor e da luz, ele esforça-se no domínio do desenho e da linha. (Francastel, 1974, p. 87)

Degas não inventou o movimento, todavia, com a pretensão de descobrir e exprimir uma nova visão, concebeu o desenho moderno. À diferença de Ingres, a quem muito admirou, tinha um espírito criador que o levava à interpretação independente das tradições lineares, aplicando seus dons em experiências que o levaram à inovação em setores múltiplos, como aconteceu com os pasteis. A prática de expor pinturas, desenhos e pasteis em condições iguais possibilitou a ascensão aos espaços expositivos da técnica que, até o fim do século XIX, era reservada aos colecionadores particulares. Aplicada inicialmente em esboços de desenhos, tornou-se o meio preferido de Degas a partir dos anos 1880. A conversão tinha motivação financeira - eram mais fáceis de vender e produzir -, mas, também, obedecia à sua capacidade de transmutar materiais, utilizando-o para realçar os monotipos e combinando-o com a pintura a óleo com o guache (parte dos pasteis são segundas ou terceiras provas dos monotipos). Em pouco tempo, entretanto, Degas visualizou o potencial do giz de cor e deslocou a pintura e os monotipos para segundo plano. Surge daí, muitos dos mais belos quadros de Degas.

Le Café-concert aux ambassadeurs é o título de dois pasteis, um com monotipia e o outro, clássico, criado em 1885. Ambos retratam um dos cafés mais tradicionais de Paris, Les Ambassadeurs, frequentado por trabalhadores, prostitutas e artistas. As cantoras, acompanhadas por uma orquestra, interpretavam músicas populares.

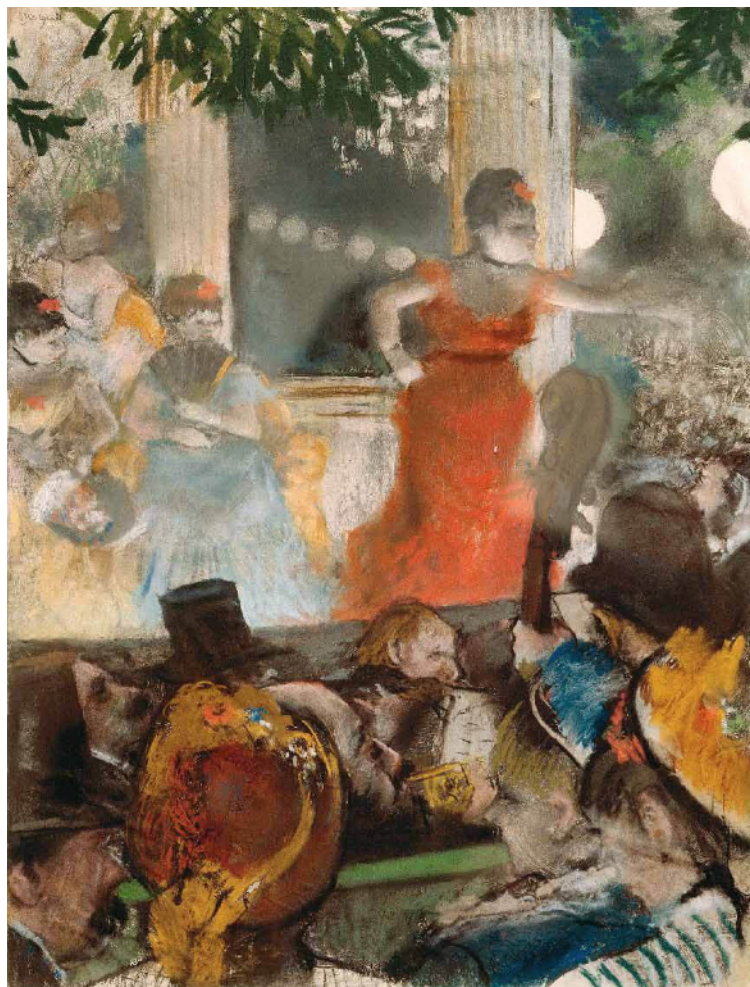


Figura 32 - Le Café-concert aux ambassadeurs, 1876-1877. Pastel em monotipia, 37 x 26 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

Na tela de 1876, o espectador é colocado como parte do grupo que assiste ao espetáculo, todos situados atrás do fosso onde estão os músicos. As diferentes inclinações das cabeças das mulheres e dos músicos conferem movimento ao quadro, realçado pelo gesto da cantora dirigindo-se ao público. Vestida de vermelho e próxima a duas colunas, ocupa uma zona iluminada pela luz artificial do palco e pelos lampiões pendurados nas árvores que contrasta com a penumbra dos demais pontos. A cor da roupa é repetida nos chapéus e enfeites das mulheres da plateia e das bailarinas no palco, proporcionando uma cadência cromática complementada pelos

amarelos e azuis dos vestidos das outras mulheres. A luz que as ilumina realça suas aparências - aspecto acentuado por Degas que resultou em contrastes surpreendentes - e o enquadramento seguiu a objetividade fotográfica .

O deslocamento do ponto de vista de Degas deve-se, primordialmente, à atenção que deu às novas experiências visuais da fotografia. As gravuras japonesas, entretanto, foram outro aspecto que contribuiu com a abordagem dinâmica das composições que romperam com as convenções. As estampas *ukiyo-e* eram um tipo de desenho surgido no período Edo (1603-1867) retratando a vida urbana das pessoas da época. Artesãos, músicos, atores eram retratados em situações cotidianas como o banho, o passeio ou a cerimônia do chá, temas aos quais Degas recorreu. Marcada pela assimetria, ausência de profundidade e cores chapadas, a *japonérie* atinge o auge na Exposição Universal de 1878, quando até mesmo a decoração de interiores e a moda estão sob sua influência.

As estampas inspiraram Gauguin, Monet, Van Gogh e outros artistas que buscavam uma nova concepção plástica. Degas era apreciador da arte e possuía gravuras em madeira de Kitagawa Utamaro (1753-1806) e de Katsushika Hokusai (1760-1849), dois dos maiores artistas do período Edo. O *ukiyo-e* é muito distinto do desenho de Degas:

Em primeiro lugar, porque por mais que se afaste do estilo clássico, o desenho de Degas determina sempre um volume, uma forma em relevo e uma visão perspectiva da forma; em segundo lugar, porque o traço e o desenho de Degas são sombrios para gosto oriental. Em suma, o desenho de Degas é uma síntese por acumulação, enquanto o dos orientais é uma síntese por escola e eliminação. Note-se ainda que a arte do Japão é uma espécie de escrita com valor preciso de

ideograma enquanto a de Degas é uma geometria. (Francastel, 1974,p.89)

Ainda assim, ou justamente por este motivo, Pierre Francastel defende que, muito possivelmente, foi a arte japonesa que chamou a atenção de Degas para o valor do desenho. A diferença entre os estilos teria aberto caminho para que criasse mais livremente. Para o autor, o Japão foi uma oportunidade para Degas especular, e não um guia de domínio prático.

As perspectivas, as posições pouco habituais e a composição assimétrica do *ukiyo-e* estimulam a criatividade e treinam o olho do artista, contribuindo para a constante busca de novas abordagens composicionais. Degas adotou e adaptou elementos de enquadramento, ângulo de visão, grande plano técnico e uma maior autonomia para os valores horizontais e verticais de uma composição (Cf.: Growe, 2006, p.64). A estampa japonesa foi determinante na espacialidade e nos cortes das cenas representadas. Com a descoberta dessa arte, e aliado aos recursos da tecnologia fotográfica, Degas compreendeu que era desnecessário mostrar as partes importantes de cada figura em cena e rompeu com a composição clássica relacionada à pirâmide visual. A realidade do quadro estaria assegurada por enquadramentos em perspectiva, focos de luz artificiais e cortes fotográficos.

O conceito de pirâmide visual está ligado à representação de uma porção de um espaço vasto e ilimitado que acostumou-se a comparar a visão natural. A metáfora é decorrente da noção de raio luminoso:

Em Alberti, o olho que olha o mundo diante de si é apresentado como uma espécie de farol que varre o espaço (...); no olho entra uma infinidade de raios luminosos que formam um cone cujo cume é esse olho. Esse cone estende-se pelas lados e de fato é relativamente informe. A noção de pirâmide corresponde à extração, pelo pensamento, de uma parte do ângulo sólido formado por esse cone - parte que tem por base um objeto ou região relativamente restrita, em direção ao centro do campo visual. A pirâmide visual é, portanto, a cada instante, o ângulo sólido imaginário que tem o olho por cume e o objeto por base. (Aumont: 204, p.157)

A máquina fotográfica manteve a ideia, presente na pintura, que a moldura de uma imagem é a materialização de uma pirâmide visual particular. A palavra enquadramento, que apareceu com o cinema, conforme afirma Jacques Aumont, designa, então, um processo mental já existente na imagem pictórica e fotográfica. Enquadrar seria determinar uma pirâmide visual imaginária: "Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício - o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica - e um conjunto organizado de objetos no cenário", explica Jacques Aumont (2014, p. 159). A questão do enquadramento tem a ver com a composição, uma prática na qual o ponto de vista atua como uma expressão, um sentimento ou uma opinião a respeito de algo.

Quando Degas opta por rupturas na cena representada ou por mostrar visões por fragmentos, ele quebra a lógica da "normalidade" do espectador. O corte pode indicar a passagem de um instante em direção a um novo momento; pode ser a redução de um tempo; pode

evocar a redução do espaço. Degas recorreu a todos esses recursos na feitura de suas telas. Desenquadrar é enquadrar de outra maneira e, nesse quesito, foi mestre.