

### Cézanne e o fotógrafo desconhecido\*

A sala de entrada do acervo permanente de pintura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) mostra duas obras de Paul Cézanne, que participaram de sua exposição retrospectiva realizada em 1977 na mesma casa. São elas “Neve derretendo, Fontainebleau”, de 1879, e “O Banhista”, de 1885. Curiosamente, duas obras que foram claramente baseadas em fotografias de autoria desconhecida.

Cézanne nasceu em 1839, por coincidência no mesmo ano da invenção da fotografia. Sabe-se que o pintor francês usou a fonte fotográfica por diversos motivos, entre eles um de ordem prática: embora tivesse uma ambição de trabalhar com modelos vivos, Cézanne nunca pode realizar este sonho — era um pintor lento, que trabalhava e retrabalhava durante meses uma pintura. E a própria moral da época talvez o tivesse impedido de realizar essas cenas de nudismo ao ar livre que integram a série “Os Banhistas”, composta de pinturas e gravuras da qual faz parte o quadro do MoMa.

A foto do autor desconhecido (fig. 1), que inspirou “O Banhista” de 1885 e que foi também utilizada por Cézanne em algumas litografias da série “banhistas” de 1896-98, pertenceu a Curt Valentin, que a doou ao acervo do MoMa. Ela mostra-nos um homem vestido com um calção de banho, fotografado com as mãos na cintura em uma pose de estúdio: dirigida, e iluminada por alguém — o fotógrafo desconhecido, talvez com a participação do pintor? Trata-se de uma questão de importância menor,

\* Resumo do trabalho para o Seminário de tese de mestrado do Brooklyn College, City University of New York, USA.

comparada com o processo da “tradução” da imagem fotográfica para a linguagem da pintura.

## PINTURA versus FOTOGRAFIA

A pintura, em óleo medindo 1,30 m por 1,06m (fig. 2), pertence à coleção Lille P. Bliss, no MoMa. A figura do homem de pé, vestindo calção de banho, está como na foto, centrada. O que muda em termos de composição é a relação figura-fundo. Na pintura, o fundo (horizonte) é dividido por uma linha que corresponde à cintura da figura, separando terra e céu. Tanto na fotografia como na pintura o homem está em pose assimétrica, o que caracteriza o movimento. As mãos estão colocadas à cintura, a perna e o pé esquerdo perpendiculares ao plano horizontal. Mas a perna direita encontra-se levemente dobrada. Na pintura, a inclinação do pé direito foi realçada com a ausência da sombra que aparece na fotografia no mesmo local trazendo a idéia de inflexão e movimento. A fotografia lembra uma pose forçadamente estática. Já a pintura nos traz a idéia de um movimento contínuo. Interrompido por um instante talvez para que o personagem prestasse atenção a alguma coisa no chão, junto aos pés. Em agosto de 1885, ano da execução da pintura, Cézanne escreveu para seu amigo de juventude Émile Zola: “... eu o teria respondido em seguida, mas acontece que eu tenho estado distraído com alguns cascalhos junto aos pés, que algumas vezes parecem como montanhas para mim.”

Outro detalhe importante na pintura é o tratamento da figura com uma espécie de contorno algumas vezes interrompido. Cézanne utilizou uma linha grossa para envolver a figura, mas que tem um ritmo próprio. A linha subitamente se interrompe em algumas partes, como no detalhe (ombros, abaixo da orelha direita — fig. 3) criando a ilusão de outros planos atrás da figura. O contorno com este ritmo acentua a idéia de tempo/movimento. Fica também presente a idéia ou noção do “incompleto”, que aparece em outras pinturas de Cézanne. Isto revela que Cézanne sempre considerava suas pinturas como um processo, um meio de investigação dos problemas *pictóricos*.

As pinceladas vigorosas, utilizadas tanto na figura como no fundo (fig. 3), a textura orgânica da tela, a cor, nos levam à presença do artista. Temos a noção que se trata de uma reconstrução subjetiva da realidade intelectual e particular.

## O CONTEXTO HISTÓRICO

É curioso notar que durante os últimos anos do século passado o trabalho de Cézanne pouco circulava em Paris. Segundo William Rubin, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, apenas dois Cézannes foram expostos publicamente em Paris entre a primeira exposição impressionista de 1877 e sua primeira individual na Galeria Vollard em 1895. A associação de Cézanne com os outros impressionistas foi breve. O assunto da pintura em pauta tem alguma coisa a ver com o tema tão comumente presente na pintura impressionista: a idéia de lazer, associada também à idéia de modernismo em Arte. Cézanne, entretanto, nesta série dos banhistas não colocou lado a lado os símbolos de industrialização e lazer, como acontecia com outros impressionistas (Degas, Manet). Tampouco colocou as chaminés e o contexto social, nas paisagens de Argenteuil.

## OS BANHISTAS

Começando nos primeiros anos da década de 1870 com pequenos estudos de banhistas solitários, Cézanne gradualmente aumentou o número das figuras em seus desenhos de banhistas. E a pintura em foco neste artigo, datada de 1885, ao lado de outro óleo datado de 1876, intitulado “Banhistas descansando” — e que hoje se encontra na coleção da Fundação Barnes, da Pensilvânia, EUA — parecem que abrem o caminho para uma série em um novo meio — a litografia. Cézanne começa a desenvolver em gravura duas séries diferentes, a de banhistas masculinos, encomendados por Vollard e impressos na década de 1890 — onde se nota a referência fotográfica do mesmo modelo do “Banhista”, de 1885. E a de banhistas femininos, onde a influência aparente é das pinturas românticas de prazer e erotismo, como se verifica nas “Tentações de Santo Antônio”. Para esta série, Cézanne teria estudado os nus nas pinturas do Louvre, conforme Douglas Druick.

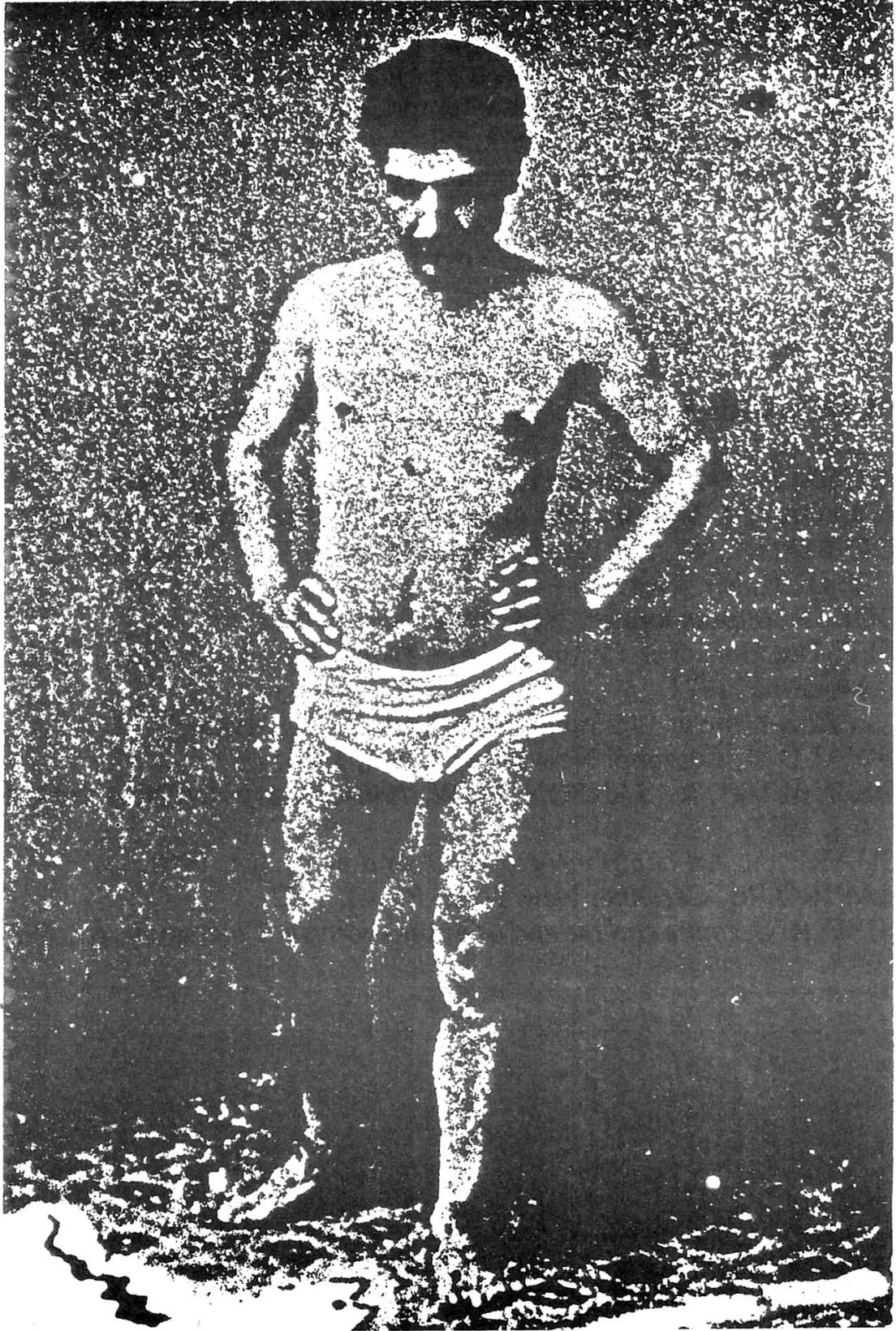
“Produzir a imagem do que vemos, enquanto esquecemos tudo o que apareceu antes”, escreveu Cézanne a Émile Bernard em outubro de 1905. Ao usar a referência fotográfica, Cézanne ou Degas de certa forma desmistificam a idéia do pintor impressionista sempre em contato direto com o objeto da sua pintura. O mais importante de tudo é que uma fotografia de uma cena — seja ela a de uma bailarina, no caso de Degas, ou a de um homem imitando um movimento de caminhada — como no caso

de Cézanne — vai ser sempre arbitrária e contrária à realidade, nos dando apenas a fração de um movimento. O que os pintores podem nos dar a partir daí é a recriação da cena, a reconstrução intelectual daquele momento, a idéia de continuidade e tempo. E o observador, em frente ao “Banhista”, entra em um processo de descobrimento muito semelhante àquele que o pintor ingressou ao interpretar e traduzir a imagem fotográfica.

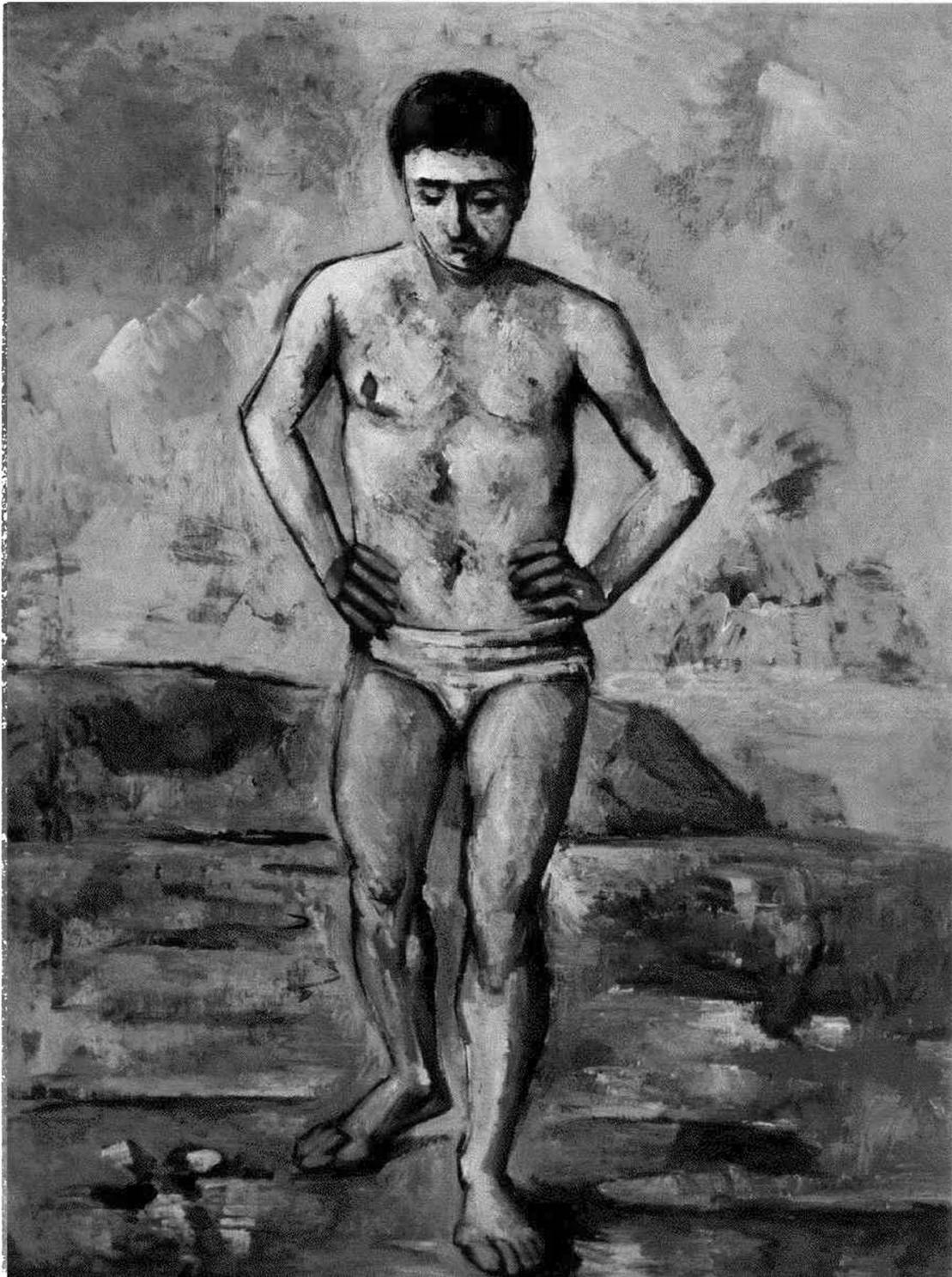
## BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. *The painter of modern life and other essays*. London: [s. n.], 1965.
- BRIGGS, A. *The nineteenth century*. New York: [s. n.], 1985.
- CANADAY, J. *Mainstreams of modern art*. New York: [s. n.], 1981.
- HOFFMANN, W. *The earthly paradise: art in the 19th century*. New York: [s. n.], 1961.
- POOL, P. *Impressionism*. New York: [s. n.], 1967.
- REFF, Theodore et al. *Cezanne, the late work*. New York: Museu de Arte Moderna, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Degas: the artist's mind*. New York: [s. n.], 1963.
- REWALD, J. *Cézanne*. New York: [s. n.], 1986.
- ROSENBLUM, R., JANSON, H. W. *19th-Century Art*. New York: [s. n.], 1983.
- SCHARF, A. *Art and photography*. London: [s. n.], 1968.
- SHAPIRO, M. *Cézanne*. New York: [s. n.], 1952.
- SHIFF, R. *Cézanne and the end of impressionism*. Chicago: [s. n.], 1984.

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA — Mestre em Arte e Fotografia pelo Brooklyn College, City University of New York, USA; Prof. de Fotografia do Dep. de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.



*Fig. 1 — Fotografia, autor desconhecido, sem data. Coleção Curt Valentin, Nova Iorque.*



*Fig. 2 — Paul Cézanne , O Banhista , 1885, pintura s/tela, 1,30x 1,06 m, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.*



*Fig. 3 — Paul Cézanne, O Banhista, (detalhe)*