

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTE E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

KAROLINE SILVA SAMPAIO

O TEMPO E A IMAGEM À LUZ DO BARROCO:
UM ESTUDO DO INSTANTE PREGNANTE NAS OBRAS
“UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE” E OS RETRATOS DAS ANUNCIAÇÕES

JUIZ DE FORA
2025

KAROLINE SILVA SAMPAIO

O TEMPO E A IMAGEM À LUZ DO BARROCO:
UM ESTUDO DO INSTANTE PREGNANTE NAS OBRAS
“UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE” E OS RETRATOS DAS ANUNCIAÇÕES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

JUIZ DE FORA

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva Sampaio, Karoline.

O tempo e a imagem à luz do barroco: um estudo do instante prenante nas obras "Un bar aux Folies-Bergère" e os retratos das Anunciações / Karoline Silva Sampaio. -- 2025.

92 f. : il.

Orientador: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni
Marcato

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Instante prenante. 2. Espectador. 3. Imagem. 4. Barroco . 5. Olhar. I. de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato, Renata Cristina, orient. II. Título.

Karoline Silva Sampaio

O tempo e a imagem à luz do barroco: um estudo do instante prenante nas obras “Um bar
aux Folies-Bergère e os retratos das Anunciações

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em Artes,
Cultura e
Linguagens da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de Mestra em
Artes, Cultura e
Linguagens. Área de
concentração:
Teorias e Processos
Poéticos
Interdisciplinares

Aprovada em 20 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Clara Habib de Salles Abreu
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Juiz de Fora, 14/03/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 20/03/2025, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clara Habib de Salles Abreu, Usuário Externo**, em 20/03/2025, às 19:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior, Professor(a)**, em 20/03/2025, às 22:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2294290** e o código CRC **B2619564**.

*À Leticia Aparecida da Silva,
minha mãe e confidente.*

*Em saudososa lembrança de
Anthero Abrahão da Silva e
Laura Machado da Silva,
meus amados avós maternos.*

AGRADECIMENTOS

A linha que bordou esse trabalho encontrou um tecido composto por afetos, reflexões internas e compartilhadas e orientações acolhedoras, imprescindíveis para o corpo do texto.

O ponto inicial desse bordado não seria possível sem a atenção da professora e querida orientadora Renata Zago que não só compartilhou o amor pela história da arte como acompanhou meu trajeto enquanto aluna, monitora, orientanda e, com honra, amiga. Seu olhar amoroso e extrema confiança em meu trabalho como pesquisadora e docente foram essenciais para minha carreira. Sou eternamente grata, por mesmo em momentos de incertezas e mudanças, acreditar que eu seria capaz. Parte do que sou, enquanto profissional, contém você!

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora e a Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, aos professores e funcionários em todos os âmbitos, pelo programa de bolsas como: PIBIART, Treinamento Profissional, Monitoria e de Pós-Graduação que permitiram com que eu trilhasse caminhos no ensino superior com forte contato com a pesquisa em artes.

À Sandra Sato, minha primeira orientadora durante a graduação, por cuidar e incentivar minha formação artística com respeito, acolhimento e afeto. Suas palavras, risadas compartilhadas e confiança foram a fagulha necessária para que o fogo dessa pesquisa tornasse possível.

Aos membros de minha banca de defesa e qualificação, Clara Habib de Salles Abreu e Luiz Carlos Oliveira Júnior, referências indispensáveis para o desenvolvimento do trabalho. A leitura cuidadosa e a partilha generosa que tiveram comigo compõem a linha presente na agulha dessa pesquisa e a marca deixada no avesso do bordado é algo que para sempre carregarei!

Aos professores do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, pelos ensinamentos e contribuições na expansão de meu repertório necessários para o corpo de texto aqui presente.

Às minhas queridas Amanda Mazzoni, Sarah Elen Souza Oliveira e Gabrielle Lino que pelos afetos, encontros regados a vinho e suporte, não apenas repartiram da mesma jornada árdua, mas nutriram a tessitura desse trabalho com suporte emocional, material e racional. A pesquisa, também, é reflexo de vocês!

Às minhas amigas Ana Berenice Resende Melo e Júlia Rabelo que em instantes “cafezísticos”, danças e reverberações nutriram pregnâncias importantes na tessitura desse trabalho. Obrigada por serem uma escuta acolhedora, afeto e abraço quente que fazem morada em um pedaço de quem sou.

Aos amigos, Antônio Silvério da Rocha Neto e João Vitor Martins, por mesmo distantes se fazerem presentes, deixando a trajetória acadêmica leve e quiçá cômica. Agradeço por confiarem em mim levantando sempre quando deixava a peteca cair.

À minha mãe, Leticia Aparecida da Silva, por acreditar em minha capacidade, apoiar as dificuldades e as alegrias, partilhar da prática docente e, constantemente, ser exemplo de força e do que é ser uma mulher independente. Sua resiliência é minha inspiração e divido esse trabalho contigo desejando que nele enxergue um novo pedaço de mim que, talvez, nunca transpareci.

Por fim, à memória de meus avós maternos, Laura Machado da Silva e Anthero Abrahão da Silva por me incentivarem e me acolherem. Eternamente saudosa de seu amor e carinho!

*Quero como poder pegar com a mão a palavra.
A palavra é objeto?
E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta.
Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida.
O instante é semente viva.
A harmonia secreta da desarmonia:
quero não o que está feito,
mas o que tortuosamente ainda se faz.*

Clarice Lispector – Água viva

RESUMO

O presente trabalho busca estabelecer um diálogo entre a produção de Édouard Manet, em específico a obra “Un bar aux Folies-Bergère” e a representação da Anunciação – cena bíblica referente ao anúncio de Anjo Gabriel à Virgem Maria – em particular nos retratos vigentes do período barroco, enquanto grandes exemplos de uma estrutura estético-narrativa presente a história da arte. Esse estudo propõe um enfoque na intersecção entre modernidade e tradição que circunda a elaboração do olhar e da experiência estética. Para isso, incorpora como ponto de bordado a noção de instante pregnante, explorando como a representação de momentos fecundos exageram as relações simbólicas e estruturais das imagens analisadas.

Palavras-chave: Instante pregnante. Espectador. Imagem. Barroco. Olhar

ABSTRACT

This paper seeks to establish a dialogue between the work of Édouard Manet, specifically “Un bar aux Folies-Bergère” and the representation of the Annunciation - a biblical scene referring to the Angel Gabriel's announcement to the Virgin Mary - in particular in the portraits of the Baroque period, as the greatest examples of an aesthetic-narrative structure in the history of art. This study proposes a focus on the intersection between modernity and tradition that surrounds the elaboration of the gaze and the aesthetic experience. To this end, it incorporates the notion of the pregnant instant as its embroidery point, exploring how the representation of fruitful moments exaggerates the symbolic and structural relationships of the images analysed.

Key-words: Pregnant Instant. Spectator. Image. Baroque. Gaze

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.0 OLHAR BARROCO	21
1.1 O barroco enquanto vertente	21
1.2. O instante pregnante e o olhar: suas relações com o espectador	29
1.3 A Anunciação: a imagem temporal e seus percursos	37
2. A PINTURA DE ÉDOUARD MANET SOB A LENTE DO BARROCO	46
2.1. A pintura da vida moderna	46
2.2. O contexto histórico-social da produção ‘Manet-rista’	54
2.3. A modernidade do barroco em Manet	60
3. LEITURA DE IMAGEM	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	84

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Un bar aux Folies-Bergère.....	17
Figura 2 - A Coroação da Virgem.....	18
Figura 3 – A Última Ceia	26
Figura 4 – A Última Ceia	26
Figura 5 – O incêndio do Borgo	27
Figura 6 – As Bodas de Canã	28
Figura 7 – Las Meninas	32
Figura 8 - A Incredulidade de São Tomé	35
Figura 9 - Anunciação	39
Figura 10 - A Anunciação de Cestello	41
Figura 11 - Anunciação	44
Figura 12 - Enterro em Ornans.....	56
Figura 13 - Os quebradores de pedra.....	56
Figura 14 - Camponeses de flagey voltando da feira	57
Figura 15 - Depois do jantar em Ornans	57
Figura 16 : L'atelier du peintre	59
Figura 17 - O velho músico	59
Figura 18 - La serveuse de Bocks.....	62
Figura 19 - Le déjeuner sur l'herbe.....	64
Figura 20 - O concerto de Champêtre	65

Figura 21 – O julgamento de Páris	65
Figura 22 - A Escola de Atenas	68
Figura 23 - Natureza-morta com crânio	75
Figura 24 - Diagrama e fotografia de Malcolm Park	78
Figura 25 - Esquema de Thierry de Duve	79

INTRODUÇÃO

Lispector em sua obra “*A maçã no escuro (1998)*” descreve, junto ao personagem Martim, parcialmente a brevidade do tempo, mas também a potencialidade de sua existência. “Se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira” (Lispector, 1998, p. 94). Em paralelo, a palavra *pregnan.te* deriva do latim *praegnans*, -antis que significa grávido, cheio, fecundado, mas que não obstante configura-se como adjetivo, em dois gêneros, escorrendo sua semântica para algo que provoca uma impressão forte. Apesar de distantes e divergentes em essência e configurações, quão potente e quão possível é na união dessas duas palavras - *instante; prenante* - em produção de sentido no campo da linguagem? É na esteira dessa reflexão que busco iniciar minha discussão.

Por muito tempo considerou-se que os meios narrativos exercidos entre a linguagem escrita e a visual - a poesia e a pintura - eram fraternos, visto que, semanticamente, repartiam os mesmos códigos. Esta concepção é assinalada e sistematizada no livro “*Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia (1766)*” do filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing. Logo, o autor propõe uma quebra entre tempo e espaço, dividindo assim a escrita em conformidade ao primeiro e, a visualidade ao segundo, distanciando-os de sua irmandade. Pois, ao contrário do que se entendia, para ele “a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo” (Lessing, 1998, p. 193).

Lessing conceitualiza, portanto, a noção de **instante prenante** que surge da necessidade de formular como uma arte dita espacial pode narrar um acontecimento no tempo. O conceito que, posteriormente será retomado por Jacques Aumont em “*O olho interminável*” (2004) e “*A imagem*” (1993), configura-se, como um segundo fecundo de sentidos, o clímax pelo qual se compõem a cena retratada, pois

À medida que os meios técnicos de reprodução da realidade progrediram, a pintura se achou mais presa entre duas exigências contraditórias: representar todo o acontecimento, a fim de que fosse bem compreendido, ou dele representar apenas um instante, a fim de ficar mais fiel ao verossímil perceptível. A resposta dada a este dilema [por Lessing] consiste em considerar que não há contradição entre as duas exigências da pintura representativa, e que se pode com legitimidade representar todo o acontecimento figurando apenas um de seus instantes, contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento (Aumont, 1993, p. 231).

Assim a pintura ao carecer de uma dimensão temporal que se propague e que possa ser replicada ao infinito, busca retratar o ápice da ação e, dessa maneira, resolve sua problemática

por meio da codificação de símbolos de seu estopim. Escolhe-se o clímax e, ao mesmo tempo, permite que se compreenda o percurso dos corpos no que passou e no que seguirá (Lessing, 1998). Aumont ressalta que essa noção é essencial para a *mise-en-scène*¹ da pintura, principalmente, das que possuem, enquanto tema, relatos mitológicos, religiosos e/ou históricos.

Nessa perspectiva, percebe-se, a partir do Renascimento, um flerte da pintura com o conceito de instante ao aproximar o registro a sua forma de percepção humana. Para Bill Viola², há uma passagem, com a invenção da câmera obscura de Brunelleschi, da “imagem eterna” à “imagem temporal”, invenção essa que permitia por meio da projeção do mundo externo a uma superfície plana a identificação mais terrena dos objetos, ou seja, mais próxima do processo ocular humano de captação. Essa transformação de pensamento aproxima o desenvolvimento da imagem de modo mais condizente com a realidade e apartada da divindade (Elias, 2007, p.4).

No mundo Brunelleschiano, o mecanismo é a percepção, a imagem retiniana. Quando a ênfase é colocada no ato de ver para um lugar físico, o tempo entra também em cena (“se está aqui, não está lá - se é agora, não o é então”). As imagens tornam-se “momentos congelados”. Tornam-se artefatos do passado. Ao assegurar um lugar na terra, aceitaram a sua própria mortalidade (Viola, 1990,481)³

Sob esse viés, o **instante pregnante** simboliza um artifício capaz de determinar um aspecto fixo a cada objeto retratado, distanciando-o, assim, de sua característica efêmera de uma percepção. Apesar de calcar-se em uma perspectiva monocular e demonstrar-se essencial para concepção estética do Renascimento, no Barroco seu valor ganhará destaque ao dialogar,

¹ O conceito de “*mise-en-scène*” define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 1950, quando a arte cinematográfica afirma a sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. No cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. (Ramos, F. P. 2022. A *mise-en-scène* do cinema) Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/a-mise-en-scene-do-cinema/>>

² Bill Viola (n.1951) é reconhecido internacionalmente como um dos principais artistas da atualidade. Ele tem sido fundamental no estabelecimento do vídeo como uma forma vital de arte contemporânea e, ao fazê-lo, ajudou a expandir enormemente o seu alcance em termos de tecnologia, conteúdo e alcance histórico. (Em *biografia* de seu site oficial)

³ In the Brunelleschian world, the mechanism is perception, the image retinal. When the emphasis is on the act of seeing at a physical place, then time enters picture as well (‘if it’s here, it’s not there – if it’s now, it’s not then’). Images become ‘frozen moments’. They become artifacts of the past. In securing a place on earth, they have accepted their own mortality” (Viola: 1990, 481)

por meio da confluência de momentos desconexos, em uma totalidade rica em teatralidade e jogos simbólicos de luz e sombra projetando no espectador o tempo da narrativa.

A doutrina do instante pregnante, por sua insistência sobre a significação do conjunto da imagem, destaca esse caráter fabricado, reconstituído, sintético, do dito ‘instante’ representado – que só é obtido de fato por uma justaposição mais ou menos hábil de fragmentos pertencentes a instantes diferentes, Tal é o modo habitual de representação do tempo na imagem pintada: ela retém, para cada uma das zonas significantes do espaço, um momento (‘o momento mais favorável’) e opera por síntese, por colagem, por montagem (Aumont, 193, p. 235).

Não apenas a montagem da cena torna-se relevante, mas também a construção por meio da técnica torna-se imprescindível para o impacto da pregnância e, com isso, seu sentido desenvolvido. Assim, um dos artefatos utilizados, talvez, para a pregnância do instante seria o chiaroscuro, principalmente a partir dos contrastes dos pares entre escuro-esboço e luz-definição. Essa prática é perceptível na produção de Rembrandt que isola o clímax semântico do quadro em um único ponto luminoso e definido e, em contraponto, a parte deixada a escuridão, meramente esboçada. Tal artifício destaca ao espectador a cena em um local determinado e o seu redor é deixado de escanteio, não digno de contemplação ou, simplesmente, um suporte narrativo.

É importante salientar ao aspecto da pintura narrativa encontrar-se apoiada, de forma constante, em fatos e/ou histórias pertencentes ao imaginário comum do artista e do espectador iminente. Além de intimamente atrelada a transmissão de sua imagem por meio da literatura oral e escrita como método auxiliar. Para Aumont, “a representação de um acontecimento em pintura é sempre da ordem da síntese temporal, e o operador dessa síntese é, precisamente, o texto, que permite selecionar os momentos significativos do acontecimento tendo em vista sua montagem no espaço de um único quadro (Aumont, 1993, p. 83).”

Nesse sentido, há de se destacar que um dos **instantes pregnantes** mais representativos na pintura ocidental do Renascimento ao início do modernismo seja a passagem de Anunciação (Elias, 2007, p. 3) - ponto de aproximação de minha análise. Para o Aumont “a maioria das cenas representadas pela pintura tornaram-se cenas com referente real; até as cenas religiosas, como a Anunciação, foram pintadas como se tivessem acontecido na realidade” (Aumont, 1993, p. 231).

Por outro lado, ao aproximar o *instante* e o *pregnante* em uma única terminologia, Lessing mostra-se contraditório, pois ao sentir a necessidade de formular um conceito que abrange a possibilidade de uma arte espacial narrar um acontecimento no tempo, ilustra em

mesma medida que suas diferenças não são tão separadas assim. Desse modo, embora beba da fonte do autor em quesito de conceituação, há uma ânsia pessoal em aproximar não apenas esses dois modos de linguagem, ou seja, o texto e a pintura, como também obras plásticas situadas em momentos históricos e estilos artísticos divergentes. Para isso, atendo-me a conversar com a retomada do **instante pregnante** a partir do uso de Jacques Aumont em sua obra “*O olho interminável* (2004)”,

O que retenho aqui é, portanto, antes de tudo, que a pintura representa *também* tempo, que ela o representa, bem exatamente, e não que o contém; que ela deve inventar seus signos, seus substitutos. Se, aliás, nessa invenção, a maior ou menor proximidade de um texto-tutor desempenha um papel primordial, isso é apenas, em princípio, subsidiário. Se mais não for, para acrescentar o seguinte: a representação de um acontecimento em pintura é sempre da ordem da síntese temporal, e o operador dessa síntese é, precisamente, o texto, que permite selecionar os momentos significantes do acontecimento tendo em vista sua montagem no espaço de um único quadro (Aumont, 2001, p. 83).

Por esse olhar, entendo que a construção dos corpos em cena pelo pintor, deriva-se desse **instante fecundo** que, enquanto artifício, é capaz de determinar um local imutável dos objetos na tela que os distanciam de sua momentaneidade, caras a percepção ocular, mas que só é possível a partir da união entre o discurso poético e a obra visual. Essa aproximação é mais notada em trabalhos os quais possuem enquanto assunto a mitologia, a história e, em primordial, a religiosidade. Não distante, é nessa afinidade do verbo com a arte plástica que o Barroco será possibilitado e potencializado em sua máxima. Tal destaque não é em vão dado que é no Renascimento que se inicia um encontro da própria pintura com a noção de instância a partir da perspectiva de natureza retiniana, mas que ao navegar, no decorrer da história da arte, encontra no Barroco um espaço de maior destaque e riqueza por permitir, em sua formação, a pororoca de momentos desconexos, a teatralidade, os contrastes entre luz e sombra e o tempo da narrativa, imprescindíveis ao clímax de um momento retratado.

Para Leon Battista Alberti (1992) a pintura é uma janela aberta para o mundo; e, se os olhos são a janela da alma, por que não os juntar em uma única composição? A mudança no âmbito das imagens, portanto, possibilitada por um jogo de espelhos⁴ na Renascença contribuiu para a noção de instante que sustenta a pintura não por um momento pontual e decifrado, mas por um conjunto de acontecimentos favoráveis convergidos em torno de um único significado.

Assim sendo, a partir do entendimento da linguagem escrita como um pilar necessário

⁴ Dispositivo óptico desenvolvido por Filippo Brunelleschi, no século XV, que permitia por meio de um pequeno orifício o artista observar a realidade e, assim, retratá-la de forma mais fidedigna

para a composição artística que se materializa no espaço e do funcionamento dos sermões bíblicos enquanto discurso de uma época e assunto de uma produção visual, Aumont discorre que

Uma Anunciação do século XIV ou do século XV, por exemplo, é apenas acessoriamente a representação de um acontecimento; tudo no cenário e nos objetos, até o menor detalhe da postura e dos gestos, é aí a tradução precisa, absolutamente codificada, das diversas indicações, cada uma mais simbólica do que a outra, dadas por um “texto” tradicional oriunda da Bíblia, mas também da retórica da prédica (Aumont, 1993, p. 82).

Em outra perspectiva e, com um salto temporal, Charles Baudelaire (2011), poeta francês considerado por muitos como um dos precursores do Simbolismo, tal qual fundador da tradição moderna em poesia, apresenta a modernidade enquanto tema perpassante entre suas obras, da poesia à crítica. Com a Revolução Industrial e o advento da fotografia há uma crise no cenário artístico muito impulsionado pelo medo da substituição. O instante passa a ser instantâneo e, com a máquina fotográfica pode ser congelado, induzindo uma ruptura nos padrões de representação da pintura. Entre o burburinho dessas mudanças surgem correntes de pensamento em resposta.

De um lado estão Baudelaire e os simbolistas, que negam e evitam o “problema” e sustentam a perspectiva de que a arte é uma atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico. Por essa ótica, Baudelaire associa a figura do artista à de um poeta e confere a ele o dever de, justamente, extrair o eterno do transitório. É perceptível, então, que sua defesa anda ao encontro do entendimento da pintura e da poesia enquanto matrizes correspondentes, criticada por Lessing, anteriormente comentada. Porém, há de se destacar a conversa entre o que se materializa enquanto **instante pregnante** e o papel do artista definido por Baudelaire.

Por sua vez, em paralelo a essa discussão, os realistas e os impressionistas reconhecem o problema e buscam distinguir os tipos de função da imagem pictórica e da imagem fotográfica. A partir disso, a pintura se liberta da tarefa tradicional de “representar o verdadeiro” e se coloca como objeto autônomo e autossuficiente, perde o teor descritivo da academia e se transforma em um projeto, cujos desdobramentos abrem caminhos para a discussões sobre o próprio fazer artístico. É nesse frenesi contextual que se encontra a hipótese deste trabalho e que me debruço, *com um novo olhar*, sobre a obra analisada em meu Trabalho de Formação

Docente intitulada “*Un bar aux Folies-Bergère*” de Edouard Manet. Tela pintada em 1882 e exibida no Salão de Paris⁵ no mesmo ano, foi a última grande obra do pintor.

Figura 1- Un bar aux Folies-Bergère



Édouard Manet. 1882. 96x 130cm. óleo sobre tela.
Courtauld Institute of Art, Londres

Deve-se considerar que “[...] a procura do realismo levou os pintores da época a abandonarem os temas históricos ou literários e também impessoais ou alegóricos, e a procurarem traduzir nos seus quadros, motivos da própria realidade, representando cenas da época e Manet foi um dos primeiros a adotar tal procedimento” (Cimino, 2022, p. 52-53)⁶. Em contrapartida, é inegável o alinhamento do artista ao lado clássico, fruto de seus estudos na Escola de Belas Artes de Paris e, também a inspiração persistente em seu trabalho das obras de mestres maneiristas e barrocos, como Tintoretto e Velázquez que retratam, respectivamente, A Anunciação (1563) – que será apresentada no primeiro capítulo, e A Coroação da Virgem (1645).

⁵ Fundado em 1667 pela Academia Real Francesa de Belas-Artes, teve sua primeira edição no *Salon d'Apollon* do Museu do Louvre e possuía o intuito de exibir as obras de arte realizadas por seus membros. A criação do júri para a seleção dos artistas que pudessem participar das exposições anuais proposta pelo Salão ocorreu apenas em 1748 o que contribuiu para pouca receptividade da Academia para com novos artistas e linguagens (Macedo, 2015).

⁶ Cimino, C.C. (2022). A influência espanhola na pintura de Édouard Manet. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (174). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi174.8571>

Figura 2 - A Coroação da Virgem



Diego Velázquez. 1641-44. 176 x 124 cm. óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid

Logo, procuro entrelaçar a pintura de Manet com a estrutura estético-narrativa presente nos retratos da passagem bíblica da Anunciação durante a história da arte, com foco nas produções barrocas, entendendo suas características enquanto estilo artístico. Assim, parto do entendimento de suas definições dentro da imagética clássica em direção ao mundo do espectador - a interpretação visual, para questionar: É possível pensar o quadro de Manet enquanto exemplificação de um **instante pregnante** tal como as Anunciações assinaladas por Jacques Aumont? Quais elementos estéticos, como cor, iluminação e montagem de cena, visíveis na passagem bíblica imagética no Barroco, são possíveis de encontrar na produção do artista que assinalam tal artifício?

Essa leitura só foi possível a partir do entendimento do **instante pregnante** ou **momento fecundo** enquanto conceito e escolha artística. Nesse sentido a relação estabelecida, por *trompe l'oeil*⁷, entre o que é disposto em reflexo no espelho em *Un bar aux Folies-Bergère* em conjunto com a posição da figura feminina e sua expressão facial congelada interpretados

⁷ Do francês, “enganar o olho”, simboliza um recurso técnico -artístico com o intuito de criar uma ilusão ótica pelo uso de detalhes realistas, perspectiva e/ou claro-escuro, alterando a percepção do espectador. In: Krauss, Rosalind. *A Originalidade da Arte Moderna*. Tradução de Maria do Carmo Caetano. São Paulo: Editora Cosac Naify, 1998.

em meu Trabalho de Formação Docente enquanto um devaneio, um registro da memória da personagem diante o espectador.

Por isso, esse estudo propõe uma abordagem metodológica que se fundamenta no vínculo de diferentes perspectivas teóricas para estudar o significado simbólico e estrutural da relação entre as Anunciações barrocas e a obra de Édouard Manet, por meio de uma análise comparativa das obras e enfoque na intersecção, entre modernidade e tradição, que permeia a elaboração do olhar e da experiência estética. Para isso, a pesquisa incorpora como ponto de entrelaçamento a noção de instante pregnante, explorando como a representação de momentos fecundos exacerbam as relações simbólicas e estruturais das imagens analisadas.

Assim, como base para decifrar o significado simbólico e estrutural tanto das Anunciações barrocas, quanto da obra de Manet, procuro combinar a abordagem de Erwin Panofsky (1999)⁸, em seus três níveis (descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica), com a leitura acerca do lugar do espectador proposta por Michel Foucault (2010)⁹, visando investigar as tensões latentes ou camadas de sentido que escapam às leituras tradicionais de ambas as categorias de imagens. A análise será reforçada pela noção de Clássico e Anticlássico de Giulio Carlo Argan (1999) que possibilita explorar as relações simbólicas, históricas e expressivas que conectam as representações de Anunciações barrocas com a pintura moderna e secular de Manet.

Por último, proponho um ponto de intersecção, apoiada nas teorias e conceitos de Lessing e Aumont, com intuito de aprofundar o estudo das artes visuais por meio da perspectiva do **instante pregnante**, explorando suas vertentes e formas de representação.

Com esse propósito, foi realizada uma revisão de literatura centrada nos teóricos principais previamente citados em complemento com obras de outros autores de referência em história da arte e cultura visual, tais como Wölfflin (2006), Chastel (1996), Burckhardt (2012) e Baxandall (1991). Além disso, foi feito um levantamento específico de textos sobre a iconografia da Anunciação, abordando suas variações ao longo do tempo, como também acerca dos contextos do modernismo parisiense. Serão exploradas também críticas de arte dedicadas a

⁸ Panofsky, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução de Maria de Lourdes Soares. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁹ Foucault, Michel. A pintura de Manet. *Visualidades*, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jul/dez 2010. Também em Orellana, R. C. **AS PALAVRAS E AS IMAGENS: uma arqueologia da pintura em Foucault**. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), [S. l.], v. 21, n. 35, p. 5-35, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufm.br/principios/article/view/6017>. Acesso em: 4 jul. 2024

Manet e à cultura visual do século XIX, a fim de aprofundar a compreensão das transformações estéticas e simbólicas desse período.

Diante desse processo metodológico, o primeiro capítulo desta dissertação, **O olhar barroco**, atém-se a bordar um percurso dos entrelaçamentos entre a visualidade e a retórica, compreendendo o “barroco” enquanto uma vertente adjetiva. Para isso, parto da descrição e análise de sua construção durante a história da arte enquanto designo estilístico, em contraponto com o Renascimento, destrinchando seus elementos compositivos, tais como: o chiaroscuro, a teatralidade, o dualismo, dentre outros. O trabalho não apenas apoia-se em pensar a elucidação do termo de “instante prenante” compreendendo sua relação com o olhar do espectador, como também na definição da Anunciação, por meio da apresentação e análise ao longo dos períodos da Renascença e do Barroco, e sua narrativa pelo estudo das fases compreendidas pelo Diálogo Angélico utilizadas durante o Renascimento que se contrapõem a totalidade ilustrada nas representações barrocas.

Este bordado teórico possui o intuito de compreender os três principais pilares de contato para a relação que será proposta no terceiro capítulo, sendo eles: a leitura do barroco para além de um mero estilo artístico, ao salientar suas características como aspectos que atravessam diferentes períodos históricos e se transformam em novos contextos; o princípio de instante prenante, enquanto lupa de análise e ponto de intersecção entre a obra de Manet e a Anunciação; e, por fim, a estrutura narrativa e imagética da passagem bíblica.

Já no segundo, **A pintura de Édouard Manet sob a lente barroca**, com os preceitos pré-estabelecidos, debruço-me sobre o contexto histórico e social do artista relacionado às mudanças culturais na Paris do século XIX. Pelo exame da era moderna e seu cenário de produção, busco examinar os ecos visuais e afetivos dos elementos clássicos em sua produção modernista, no intuito de segmentar o barroquismo presente no impressionismo do pintor.

No terceiro capítulo, **Leitura de imagem**, a pintura *Un bar aux Folies-Bergère* de Manet será analisada a partir da perspectiva do instante prenante, comparando as estruturas formais e simbólicas como o uso de luz e sombra, composição espacial e investigando como cada tradição aborda as problemáticas de seu tempo. Serão identificadas as transformações nos significados e nas emoções transmitidas, considerando o papel das Anunciações barrocas como narrativas religiosas e o trabalho de Manet enquanto um anúncio crítico sobre a modernidade.

1.0 OLHAR BARROCO

1.1 O barroco enquanto vertente

No transcorrer da história da arte, tornou-se, essencialmente, difícil circunscrever o termo “barroco” a uma única definição. De maneira semântica, segundo o Dicionário Oxford de Arte, sua derivação é designativa de uma “pérola irregular” e, seu termo, pôde ser aplicado na história e crítica das artes enquanto substantivo e adjetivo¹⁰. Substantivo, não apenas por se tratar de um estilo dominante da arte europeia do século XVII, como também rótulo do período de seu florescer durante o século XVIII, que permitiu a partilha de suas qualidades em diferentes áreas científicas. E, adjetivo, por desmembrar de modo qualificativo a outros tipos de artes das quais, hoje, possam ser identificadas características vinculadas ao que é compreendido por estilo barroco.

Seguindo essa lógica, embora sua terminologia esteve circunscrita por uma conotação pejorativa ao longo de sua construção no tempo, entende-se que, para além de seus significados etimológicos, sua existência demonstrou-se, enquanto designo estilístico, delineada na obra de Heinrich Wölfflin, em 1888, *Renascimento e Barroco*. Posteriormente, foi retomada, pelo mesmo autor, por meio de um esquema composto por cinco pares de oposições entre o “clássico” e o “barroco”, sendo eles: o pictórico, a visão em profundidade, a forma aberta, as unificações das partes a um todo e a clareza relativa, discutidos em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* de 1915, no intuito de, conforme o autor, “conferir à característica da história da arte uma base mais sólida” (Wölfflin, 2006, p.7)¹¹, compreendendo que sua arte obedecia a leis formais distintas às prevalecentes da era renascentista.

Desse modo, tais categorias estéticas, determinadas por Wölfflin enquanto elementos constitutivos do “barroco” proporcionaram ampliações e aplicações, de modo análogo, não somente a outras artes do século XVII, como também de séculos posteriores, a exemplo a literatura, dentro do contexto dos movimentos modernistas. Assim, sua discussão acerca de seu termo foi usada para classificar e unificar várias áreas, incluindo a política, economia, cultura e sociedade do século XVII, sobretudo nas regiões ibéricas e suas colônias americanas, sob o conceito de essências como "o homem barroco", "a cultura barroca", "a sociedade barroca", “o olhar barroco”, entre outros (Hansen, 2003, p.172-173).

¹⁰ CHILVERS, Ian. [Verbete, *Barroco*, extraído do] *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 43–44.

¹¹ Wölfflin, H. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. [Original de 1915]

Sob esse contexto, o barroco pôde ser classificado enquanto degenerescência por Jacob Burckhardt (2012); alegoria por Walter Benjamin (2011) e, enquanto deleite com a ilusão, por meio do conceito neobarroco de Omar Calabrese (1999), operado entre o final do século XX e começo do século XXI. Assim, como ponto de partida, disponho da fala de Deleuze (1988) ao afirmar que é estranho negar a existência de um “barroco”, “como se negam unicórnios e elefantes rosa, pois no caso destes, o conceito já está dado, mas não no caso de “barroco”, em que seria útil saber se é possível inventar um conceito capaz de lhe conferir existência no século XVII” (Deleuze, 1988, p.47). A fala de Deleuze, nesse caminho, foge da aplicação de seu termo, enquanto substantivo, e aconchega-se mais para o lado da delimitação, enquanto adjetivo. Ainda que gramaticalmente, um não caminha sem o outro, pensar o “barroco” enquanto atributo é entender sua potencialidade para além de um estilo artístico fechado desenvolvido em um espaço temporal específico e enxergar sua contribuição em organizar e descrever o mundo conforme uma vertente de expressão que adormece e desperta em constância.

Por essa razão, o anseio deste trabalho respalda em compreender o “barroco” enquanto uma vertente adjetiva, destacando que as aproximações pretendidas entre a obra de Manet e as representações da Anunciação - realizadas posteriormente - não possuem o intuito de partir das cinco categorias de Wölfflin citadas de antemão, mas sim dos diálogos simbólicos referentes às características classificadas como “barrocas”, as quais contribuem para leituras narrativas entre obras de períodos históricos divergentes que denotam uma possível ótica barroca, tais como, a informalidade, o chiaroscuro, a deformação, o acúmulo, o dinamismo, a dualidade, o trompe-l’oeil, a transitoriedade passageira e, em especial, o **instante prenante**.

Nesse sentido, o poeta e crítico Ferreira Gullar (1988) discursa que

O Barroco é um dos modos de ver a realidade, que surge em determinado momento da história da visualidade. Mas o olhar é histórico também na medida em que ele está ligado à história não só do homem como humanidade, mas como indivíduo. Eu não apreendo cada coisa aqui e agora como se eu nascesse neste momento. Eu vejo o mundo com a minha história. A arte quer ser uma mensagem nova e inesperada, mas se ela fosse (e ela não consegue ser) totalmente inesperada ela não poderia ser percebida pelo ser humano. Assim como não há percepção sem fundo, quer dizer, eu não percebo nenhuma forma senão sobre algum fundo, eu também não percebo nada sem que haja o fundo da história, sobre a qual opera a minha percepção (Gullar, 1988)

É, à luz desse discurso, que busco entrelaçar a pintura “*Un bar aux Folies-Bergère*” de Édouard Manet com a estrutura estética e narrativa presente na composição da passagem bíblica da Anunciação durante a história da arte, mais precisamente, no Barroco. Nesse sentido, em

primeiro lugar, torna-se imprescindível, destrinchar não apenas as divergências presentes entre as linguagens da Renascença e do Barroco, como também acerca do momento de transição ocorrido entre eles - o Maneirismo - visto que à medida em que seu termo pôde ser aplicado à arte externa a região da Itália, como por exemplo, a de El Greco na Espanha, pintor o qual corresponde a um dos, entre a gama de artistas, que influenciaram a produção impressionista de Manet.

Logo, Giulio Carlo Argan - em sua obra “*Clássico e Anticlássico*” (1992), examina a dialética entre essas terminologias titulares, propondo que a história da arte é permeada por um ciclo de contraposições, em que o equilíbrio e a harmonia do estilo *clássico* são, de modo periódico, desafiados por forças *anticlássicas* que promovem a expressividade e a ruptura de normas. Logo, explora o conceito de clássico a partir da “redescoberta da racionalidade das formas, baseadas em um sistema rigoroso de proporções” (Argan, 1992, p.35) associando, assim, a Renascença à busca pela ordem, pela simetria e pela perfeição.

Há de se destacar que parte desse momento histórico marcado pela remontagem da antiguidade greco-romana, deu-se pela transição do feudalismo para o capitalismo, a qual, iniciada durante a Baixa Idade Média, proporcionou uma Revolução Comercial na Idade Moderna, que reestruturou a organização do sistema bancário, das grandes navegações e a perda da influência da Igreja sobre a sociedade. Essa alternância de valores contribuiu para a diversificação das relações sociais e do comportamento laboral. Nesse viés, é perceptível a predileção na sociedade por temáticas em oposição à mentalidade medieval, como o racionalismo¹², o humanismo¹³ e, por fim, o antropocentrismo¹⁴ que configuraram em uma revolução não apenas científica, como também artística entre os séculos compreendidos pelo estilo da renascença.

¹² A explicação do mundo a partir da razão e da observação da natureza.

¹³ Surge ao final da Idade Média, na Itália, durante o século XIV e corresponde ao movimento filosófico, científico, artístico e literário que alcançou seu ápice com o crescimento das escolas urbanas e academias. Segundo Lima Vaz em “Humanismo hoje: tradição e missão” (2001) a compreensão do humanismo parte do entendimento de três fontes, sendo elas: a tradição grega, a tradição latina e a tradição bíblico-cristã. A primeira fonte, refere-se ao alinhamento com a filosofia grega em especial de Platão e Aristóteles que culminaram não só na absorção da ideia de que o indivíduo é dotado de uma alma (*psyché*), uma interioridade que se expressa por meio da razão e da vontade e, o confere superioridade no mundo dos seres. Como também, o agir racional conforme normas e costumes (*ethos*); o mundo das ideias; e a natureza humana que almeja a felicidade (*eudaimonia*). A segunda fonte, vincula-se ao projeto educativo romano como processo de crescimento humano (*Studia Humanitatis*) na qual possuía a valorização da retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia, dentre outros conhecimentos que moldaram a compreensão ocidental das humanidades. E, por fim, a terceira fonte, confere a interpretação do ser humano enquanto imagem e semelhança de Deus e denota grandiosidade (Ribeiro, 2022, p.11 -12). Cada uma dessas três tradições exemplificam o pensamento que marcou a cultura ocidental em seu modo de viver como também produzir artisticamente conforme utilização na era da Renascença.

¹⁴ Homem ao centro das preocupações intelectuais e artísticas.

Em contrapartida, para o *anticlássico*, Argan discorre que o termo aparece, enquanto uma reação à rigidez e à racionalidade clássica sublinhando que o Barroco se configura em uma arte de “tensões e desequilíbrios, onde o espaço é concebido como algo dinâmico e em transformação” (Argan, 1992, p.50) e, por essa razão, “desafia as leis da perspectiva renascentista, introduzindo uma espacialidade fluida e aberta, em que as formas parecem escapar ao controle do espectador” (Argan, 1992, p.54).

Ao traçar paralelos entre diferentes períodos históricos, com ênfase nesses dois estilos artísticos, Argan - como assinalado anteriormente- tematiza a não linearidade progressista da arte ocidental e a entende enquanto um movimento cíclico de influência mútua entre os conceitos *clássico* e *anticlássico* sem valor fixo, tendo o Renascimento e o Barroco como os polos paradigmáticos e opostos que se alternam de maneira reinterpretada em outros momentos temporais, a exemplo, no Neoclassicismo e o próprio Modernismo. Além disso, tematiza os significados que cada estilo propagou dentro de seu circuito na sociedade. Assim, enquanto o Renascimento simbolizou o ápice da civilização urbana, o Barroco demonstra o avanço dos Estados Nacionais e, em consequência, a centralização de poderes que se cristaliza no aparato de Estado e na vida cotidiana das capitais, instituindo diferenças entre a arte e a cultura desses centros urbanos e as das províncias periféricas em relação às da metrópole.

Tal ótica aproxima-se ao pensamento de José Costa D’Assunção Barros que afirma,

Toda obra de arte é simultaneamente produto de uma época, de uma cultura, e de artistas individuais – sendo que é no entrecruzamento destas várias linhas de força que o estudioso de arte pode almejar construir modelos explicativos satisfatórios para a compreensão do estilo artístico de uma determinada época e, mais especialmente, de modelos explicativos voltados para a compreensão da produção de artistas específicos localizados em determinada época (Barros, p. 93, 2017).

É sob a lupa de Barros, então, que saliento, também, a importante influência do Maneirismo para a arte italiana produzida entre a Alta Renascença e o início do Barroco, visto que seu surgimento ocorreu entre um período de mudanças culturais e políticas e, em especial, a Reforma Protestante. Tal contexto tortuoso inviabilizou, em sua contemporaneidade, o reconhecimento de suas características enquanto um estilo artístico unificado posto que a linhagem crítica concebida por Giorgio Vasari (1511-1574), Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) e Luigi Lanzi (1732-1810) não possuíam sincronicidades.

Para Vasari (2005), *maniera* brotava como um *modus operandi* do artista enquanto sinônimo de graça, leveza e sofisticação; Bellori (2021) e Lanzi (2006), por outro lado,

consideravam que a noção de maneirismo se referia a uma elegância artificial e virtuosidade excessiva. Apesar dessa linhagem crítica contrastante, é observado na arte maneirista uma ruptura com os modelos clássicos pelo rompimento com a perspectiva e proporcionalidade, abandono da regularidade e harmonia, deslocamento da temática central da tela e subjetividade realçada, pontos que são retomados e alavancados, também, no barroco.

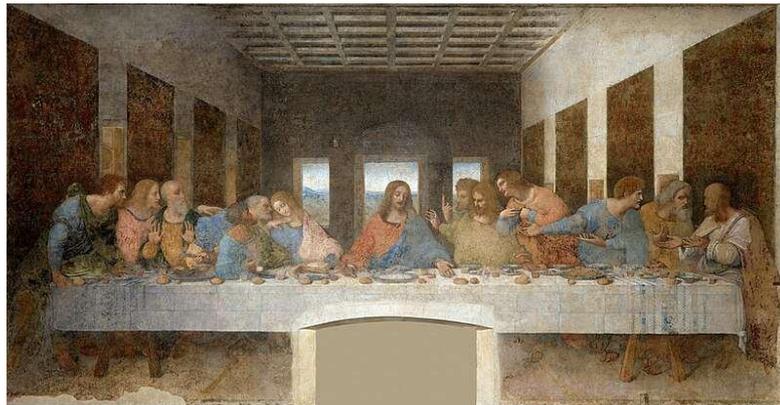
Essas características ficam mais nítidas ao se observar o último grande trabalho de Jacopo Tintoretto, *A Última Ceia* (1594) - figura 3- localizada em San Giorgio Maggiore em Veneza. Obra esta que brinca não somente com os limites da luz e sombra, como também com a perspectiva tradicional, escancarando uma dramaticidade importante para arte barroca em sequência. Há, pelo uso da cor, a criação de uma atmosfera veloz que no dinamismo das diagonais, presentes na mesa da ceia e no ponto de luz focal emanada de Cristo, deslocam o olhar do espectador da esquerda para direita. Tal velocidade contida na obra demonstra uma carnalidade que pela riqueza de detalhes na composição das figuras distanciam-se do preciosismo com a harmonia e conferem uma maior carga dramática que diferem, a exemplo, da *Última Ceia* (1495-1498) – figura 4 - de seu antecessor, Leonardo da Vinci.

Figura 3 – A Última Ceia



Jacopo Tintoretto. 1592-94, 365 x 568 cm. óleo sobre tela.
Igreja S. Giorgio Maggiore, Veneza

Figura 4 – A Última Ceia



Leonardo da Vinci. 1495-1498. 460 x 880 cm. têmpera e óleo sobre
duas camadas de gesso em estuque. Santa Maria delle Grazie, Milão

Assim, no intuito de realizar uma leitura das características que compõem cada um dos estilos discutidos, é importante retomar as tipologias de oposição entre Renascimento e Barroco determinadas por Wölfflin, previamente, discutidas. Nesse sentido, para a Renascença o autor associou aos preceitos de linearidade, planaridade, forma fechada, simetria e equilíbrio. Primeiramente, entende-se por linear a maneira pela qual as formas e figuras que compõem a superfície da tela são delineadas de maneira milimétrica e nítida. Os limites são bem definidos em alicerce a uma iluminação uniforme, auxiliando na distinção clara, pelo observador, de cada figura entre um emaranhado de corpos (Barros, 2017). Esse pilar pode ser observado na obra *O incêndio do Borgo* - figura 5 - de Rafael Sanzio. A cena retratada refere-se ao incêndio ocorrido

no bairro de Borgo em Roma durante o papado de Leão IV que, ao intervir com sua benção o povo da basílica, conseguiu impedir que o fogo alastrasse ao longo da cidade. Há, na composição, a distribuição dos três momentos da tragédia.

Figura 5 – O incêndio do Borgo



Rafael Sanzio. 1514, 500 x 670 cm. afresco. Stanza dell' Incendio, Museus do Vaticano, Roma.

É possível, ao observador, diante da imagem, examinar cuidadosamente cada aspecto do quadro, individualizando de forma categórica cada um dos três momentos principais sem que interfira na semântica do afresco. Porém, ainda que cada figura funcione de maneira isolada em virtude de seu contorno muito bem estruturado, é notório que a narrativa da cena é destrinchada cronologicamente de maneira circular, ou talvez elíptica, que se inicia do canto esquerdo do afresco e finaliza na figura de Leão IV, ao fundo, próximo ao ponto de fuga.

A linearidade pode ser elucidada de igual maneira pela obra *As Bodas de Canaã* (1562-63) - figura 6 - de Paolo Veronese na qual cada elemento arquitetônico ou fisionômico pode ser isolado de seu conjunto de forma metonímica, mas integrada ao tema de sua cena. A obra, embora situada ao momento maneirista da história da arte, também dialoga com a planaridade - uma característica renascentista - visto que é possível identificar pela observação a segmentação do quadro em três planos paralelos que começam do nível abaixo do alpendre e terminam com a arquitetura ao fundo.

As bodas de Canaã, obra encomendada a Paolo Veronese para compor a sala de refeições da Basílica de San Giorgio Maggiore em Veneza, tem por assunto o primeiro milagre

de Jesus Cristo.¹⁵ Veronese, para além da dimensão gigantesca de sua obra, mostrou-se ambicioso ao misturar o Sagrado e Profano em uma única tela, pois ao mesmo tempo que retrata duas passagens bíblicas, sendo a primeira o próprio casamento no evangelho de João; e, a segunda, a cena da última refeição de Jesus e seus apóstolos no evangelho de Lucas, também as conjuga a contemporaneidade de Veneza do século XIV, destacando sua arquitetura e riqueza.

Figura 6 – As Bodas de Canã



Paolo Veronese. 1562-63. 677 x 994 cm. óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França

Ainda que tais obras de grandes mestres utilizadas enquanto exemplificação não se relacionem tematicamente com as escolhidas para análise futura, a opção por usá-las recai no desejo de tornar as características de cada estilo artístico mais palpáveis e explícitas. Embora

¹⁵ Trecho do evangelho de João, capítulo 2, versículo 11: No terceiro dia houve um casamento em Caná da Galiléia. A mãe de Jesus estava ali; Jesus e seus discípulos também haviam sido convidados para o casamento. Tendo acabado o vinho, a mãe de Jesus lhe disse: “Eles não têm mais vinho”. Respondeu Jesus: “Que temos nós em comum, mulher? A minha hora ainda não chegou”. Sua mãe disse aos serviçais: “Façam tudo o que ele lhes mandar”. Ali perto havia seis potes de pedra, do tipo usado pelos judeus para as purificações cerimoniais; em cada pote cabiam entre oitenta e cento e vinte litros.

Disse Jesus aos serviçais: “Enchem os potes com água”. E os encheram até a borda.

Então lhes disse: “Agora, levem um pouco ao encarregado da festa”.

Eles assim fizeram, e o encarregado da festa provou a água que fora transformada em vinho, sem saber de onde este viera, embora o soubessem os serviçais que haviam tirado a água. Então chamou o noivo e disse: “Todos servem primeiro o melhor vinho e, depois que os convidados já beberam bastante, o vinho inferior é servido; mas você guardou o melhor até agora”. Este sinal miraculoso, em Caná da Galiléia, foi o primeiro que Jesus realizou.

Revelou assim a sua glória, e os seus discípulos creram nele. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Jo%C3%A3o%20%3A1-11&version=NVI-PT>

pareça estranho, elas se demonstram como importantes ferramentas práticas na compreensão de seus elementos compositivos e da escolha estética do artista, as quais pintores modernos, como Manet, usufruem em sua produção a partir de seus estudos. Sendo crucial para o contraponto estabelecido como objetivo desta dissertação.

1.2. O instante pregnante e o olhar: suas relações com o espectador

(...) a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem

Michel Foucault, 1999¹⁶

Jacques Aumont em, *A imagem* (1993), classifica que a relação entre espectador e imagem acontece pelo entrelaçamento das determinações fisiológicas, psicológicas e meios de produção, circulação e suporte, dos quais estes últimos nomeia enquanto **dispositivo**. Destaco, em primeiro momento, o papel do dispositivo que, para o autor, funciona como um mecanismo regulador da distância psíquica entre o sujeito espectador e a imagem em vista das divergências presentes no espaço de nosso universo cotidiano e o da superfície da imagem (Aumont, 1993, p. 135-136). O espectador, portanto, em contato com ela, não apenas a compreende como um espaço de representação, como também, identifica-a como um espaço plástico de superfície limitada em que o seu tamanho configurará enquanto um, entre os elementos fundamentais dessa relação. Sob esse ponto de partida, o autor destaca o papel da moldura como a *borda* desse objeto que é a imagem e que a torna, nesse sentido, tangível (Aumont, 1993, p. 144). “A moldura, sob suas duas espécies¹⁷, é o que dá forma à imagem, ou, para especular com as palavras, o que lhe dá um formato. O formato define-se por dois parâmetros: o tamanho absoluto da imagem e o tamanho relativo de suas dimensões principais.” (Aumont, 1993,

¹⁶ Foucault, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 – Coleção tópicos

¹⁷ Jacques Aumont destaca dois modos de moldura, sendo elas, a moldura-objeto e a moldura-limite. Embora, para ele, ambas costumam significar a mesma coisa, a primeira seria aquela concreta, muitas vezes ornada e esculpida que adorna a imagem. Já, a segunda, simboliza o limite sensível da imagem que a enquadra e a finaliza sem necessariamente possuir um enquadramento material.

p.145). Assim, ele determina seu destaque ao dividi-la em cinco funcionalidades principais que variam em seus propósitos, sendo elas: a visual, a econômica, a simbólica, a representativa e, por fim, a retórica.

Várias dessas funções da moldura – as funções econômicas, simbólicas, retóricas - são relativamente abstratas e acionam as convenções sociais que regulam a produção e o consumo das imagens. Em compensação, as funções visuais e representativas dirigem-se mais diretamente ao sujeito espectador (Aumont, 1993, p. 148).

Ao deslocar o papel físico da moldura para uma perspectiva mais subjetiva, é na palavra **enquadramento** que serão encontradas sua potência e função. Logo, o enquadramento caracteriza-se como esse olhar anônimo que registra e delimita a imagem a ser produzida.

Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício - o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica - e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é, pois, nos termos de Arnheim¹⁸, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um “centro absoluto”, o cume da pirâmide, o Olho. (Aumont, 2001, p. 154).

No entanto, não é distante comentar que embora se caracterize enquanto um olho genérico e sem partidarismos, o ato de enquadrar parte de uma escolha do pintor e, nesse exato momento, já não é mais anônima e, sim arbitrária. Esse olhar encarnado presente no enquadramento carrega consigo o que Jacques Aumont dirá ser e, de fato usualmente conhecido, como **ponto de vista**. Sua gênese pode designar um local de onde a cena é olhada; uma forma particular em que um assunto pode ser considerado e, por fim, um sentimento a um fato ou fenômeno, atribuindo-o um juízo de valor. Por essas duas óticas, o **instante pregnante** funcionaria enquanto o fio condutor entre a relação psíquica (leitura do espectador da imagem), fisiológica (o mecanismo óptico - que é o olho) e o dispositivo que a limita - que é a moldura. Fio condutor, pois, não somente estabelece, por meio de sua composição, os elementos narrativos que alimentam essa relação, como se caracteriza fielmente ao **ponto de vista** do pintor ao eleger o ápice da cena a qual irá retratar que permite ao espectador outros modos de perspectiva e, conseqüentemente, de interpretação.

¹⁸ A teoria do centramento de Rodolf Arnheim está relacionada à maneira pela qual o olho humano é naturalmente atraído para o centro de uma composição visual. Argumenta que os elementos visuais, como formas e cores, criam forças dentro da composição que direcionam o olhar na busca por um ponto de equilíbrio o que fazem a imagem parecer harmoniosa. Arnheim, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, 1986.

Por outro lado, **o olho e a pintura**, na relação de John Berger (1972) acerca da percepção visual funcionam como dois pontos cruciais que dificultam a apreensão e, conseqüentemente, interpretação de uma obra ou objeto. A pintura na parede, assim como o olho humano, só pode estar em um lugar por vez. Com a reprodução sistemática de uma imagem, é permitido que esta seja vista no contexto de vida do próprio observador e, por essa razão, se configurar de modo ativo e intencional. Esta intenção demonstra que as imagens alimentam uma relação constantemente variável no, e com o tempo.

Aumont afirma então que

[...] o essencial é não confundir o tempo que pertence à imagem com o que pertence ao espectador. Se, diante de uma fotografia pode-se permanecer três segundos ou três horas (como diante de qualquer objeto visual que se deseje olhar), diante de um filme só se poderá permanecer o tempo da projeção: é o primeiro aspecto, o da natureza, temporal ou não, da imagem – e apresenta-se como uma imposição. Mas, além disso, diante de uma e outra dessas imagens, nosso olho e nossa atenção podem ser dirigidos variavelmente no tempo: é o segundo aspecto, vinculado aos desejos e às expectativas, ou seja, à situação pragmática, do espectador (Aumont, 1993, p. 162-63).

Assim, há um privilégio da imagem fixa com a noção de **instante**, pois embora apresente uma dimensão temporal intrinsecamente nula, busca extrair, de forma imaginária, um ponto específico e favorável do fluxo temporal. Por esse viés, o conceito de **instante pregnante** explora tal relação entre o tempo e a imagem atuando enquanto um ponto focal que direciona o olhar do espectador, intensifica o envolvimento emocional e gera uma sensação de **temporalidade suspensa** que convida o observador a participar ativamente da obra e contemplar a cena em sua totalidade, refletindo sobre seu significado. Essa suspensão do tempo é particularmente relevante no Barroco em que se buscava representar o movimento e a ação de forma dinâmica e teatral, de modo que o espectador pudesse fruir a riqueza de detalhes e, em mesma medida, ser arrebatado pela complexidade da cena a partir do uso de suas técnicas como o *chiaroscuro*, a diagonalidade das composições e a representação de emoções intensas.

Além disso, Aumont destaca que embora configure em um artifício útil para pintura, o **instante pregnante** só é possível por se apoiar no bordado entre a palavra e a imagem.

O instante pregnante de fato é uma noção de natureza plenamente estética, que não corresponde a nenhuma realidade fisiológica, e representar um acontecimento por um “instante” só é possível buscando apoio, bem mais do que pensava Lessing, nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação. Para retomar o exemplo dado no começo, as Anunciações dos séculos XV e XVI são feitas, como demonstrou Michael Baxandall, para representar um “momento” particular do acontecimento (ficcional) em questão - mas a escolha e a própria definição desse momento são com referência a uma codificação de natureza retórica que distingue

tradicionalmente cinco momentos sucessivos, correspondentes a cinco estados de alma da Virgem [...] e parecem fixar “fotograficamente” um instante real; mas todas foram produzidas com referência a um sentido, determinado por um texto, e é muito pouco provável que figurantes em carne e osso tenham alguma vez encarnado essas posturas, mesmo pelo espaço de um instante (Aumont, 1993, p. 232-33).

Logo, para além de uma natureza estética, como afirmado pelo teórico francês, há de forma intrínseca, uma natureza narrativa no **instante pregnante**. Transpõe-se o ato temporal em imagem por meio do verbo, tal qual a Encarnação no ventre de Maria. “[...] a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético (*como na pregnância*)” (Aumont, 1993, p.246).

Ao tomar como ponto de partida esse momento específico que captura a essência de uma narrativa, carregada de significados, onde o antes e o depois se encontram em um equilíbrio tenso e dinâmico, observa-se que a pintura *Las Meninas* (1656) - figura 7 - de Diego Velázquez, encaixa-se perfeitamente para entender como esse conceito se manifesta. Localizada no Museu do Prado, em Madrid, obra complexa e enigmática da história da arte, parece congelar um momento fugaz na corte espanhola.

Figura 7 – Las Meninas



Diego Velázquez. 1656, 318 cm x 276 cm, óleo sobre tela, Museu do Prado, Madrid

Diego Velázquez, expoente do barroco espanhol, nascido em Sevilha e filho de cristãos convertidos de origem portuguesa, registra ao centro da tela a figura de infanta Margarida Teresa, filha do Rei Filipe IV da Espanha, rodeada por uma comitiva composta por suas damas de honra, Maria Augustina Sarmiento à esquerda que estende um jarro de terracota vermelha numa salva dourado em direção à infanta e, Dona Isabel de Velasco à direita, que reverencia a filha do rei. Logo atrás das meninas encontra-se uma freira e um padre a sombra; a sua frente, e ao canto direito da tela, vemos Maria Bárbola, uma anã alemã de papel de divertimento na corte. Sua expressão carrancuda funciona como contraponto para a beleza e delicadeza da infanta. Ao seu lado, Nicolás de Pertusato, que apoia o pé nas costas do cão tranquilo, fato que indica familiaridade e despreocupação. Os retratos dos bobos da corte formam um núcleo importante da produção retratista do pintor e serão muito admirados por Manet. Todos localizados no Ateliê do pintor presente na casa real, em uma composição que é tudo, menos estática. Ao fundo e no vão da escada, que abre para um novo espaço para além da composição, está uma figura parada em meio aos degraus, José Nieto, primeiro-chefe camarista da rainha. Sua posição é ambígua o que torna difícil distinguir se ela afirma uma chegada ou uma saída ao local da cena. À esquerda da porta vemos refletido em um espelho as figuras do rei Felipe IV e sua esposa Mariana da Áustria, que adiciona uma camada de complexidade à pintura, pois, ao mesmo tempo que sugere que o casal real está presente no espaço da tela, possivelmente posando para Velázquez e ocupando o mesmo lugar de nós espectadores, também pode representar o reflexo do quadro que o pintor está a trabalhar e que se revela unicamente a quem observa a obra. Por fim, à direita do quadro, está o próprio Velázquez trajado de cortesão com sua condecoração real da Ordem de Santiago adicionada, posteriormente, ao quadro. Suas mãos sugerem um movimento entre a paleta e a grande tela. A variedade de olhares e gestos das figuras cria um jogo labiríntico entre espaço interior e exterior. Quem está olhando para quem? O que está acontecendo fora da tela? Perguntas que nos mantêm presos ao instante capturado, único e irrepitível e que materializa dois tempos: o tempo da obra e o **presente estético** do espectador.

Assim, Foucault (1999) em *As palavras e as coisas*, analisa *Las Meninas* explorando a relação entre os olhares presentes na obra, demonstrando como os papéis entre espectador e modelo e a tensão entre visível e invisível se invertem. A obra de Velázquez, para ele, funciona como uma metáfora visual da estrutura conceitual que ampara a organização do saber ressaltando que qualquer classificação precisa de um contexto histórico compartilhado. Sob esse raciocínio, três metáforas centrais afloram: o conhecimento enquanto luz, a representação

como espelho e o conhecimento como representação. A janela e o espelho conectam o espaço interno da pintura com o que está fora dela, articulando o sistema de representação. O filósofo também destaca o uso do ponto de fuga duplicado e sua relevância ao deslocar o foco da obra para um ponto simbólico, onde se cruzam os olhares do modelo, do espectador e do pintor – mas que, paradoxalmente, permanece invisível. Dessa forma, *Las Meninas* encena a lógica da representação clássica, ao mesmo tempo que sugere sua crise na modernidade, evidenciando a instabilidade do sujeito como base da representação.

O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos, remete a uma outra direção, que eles já seguiram frequentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará (Foucault, 1999, p. 6).

Por essa lógica, o **instante pregnante** na obra se apresenta no momento em que a realidade social e sua representação artística confluem e se confundem. O pintor não somente pinta uma cena de corte, como propõe uma reflexão profunda sobre a natureza da arte, da percepção e do real. Sua pregnância materializa-se pela cena que é desenvolvida por múltiplos pontos de interesse que fazem com o que o espectador navegue entre as personagens, ao próprio pintor retratado e o reflexo dúbio da realeza. A iluminação e o uso da perspectiva trabalham o olhar contribuindo para o jogo de planos e expansão e simulação do espaço por meio do espelho. Nesse sentido, o instante fecundo é identificado pela retratação de uma cena que simula uma interrupção, uma ação sem desfecho evidente que desaguam em uma narrativa implícita e arrebatam o espectador sobre qual o papel exerce diante da imagem.

O que já é diferente quando se observa, em contraponto, a produção barroca de Caravaggio. A análise da presença do **instante pregnante** envolve a compreensão de como o pintor italiano, capta momentos de intensa tensão emocional e espiritual e que podem ser identificadas e categorizadas a partir do uso da luz e da sombra, do corpo e expressão, carga dramática, realismo e humanidade das personagens, e, por fim, contraste entre ação e quietude. Nesse sentido, a obra *A Incredulidade de São Tomé*¹⁹ (1601-1602) - figura 8 - localizada em

¹⁹ De acordo com o Evangelho de São João, Tomé, o Apóstolo, duvidou das Aparições de Jesus após a ressurreição e disse: "Se eu não vir nas suas mãos o sinal dos cravos, e não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de modo algum hei de crer". João 20:25

Oito dias depois estavam outra vez os seus discípulos juntos, e com eles Tomé. Chegou Jesus, estando as portas

Bildergalerie em Postdam na Alemanha, é uma das representações mais intensas e dramáticas de um momento espiritual em que a dúvida de São Tomé é desafiada pela evidência da fé, e oferece uma excelente oportunidade para análise sob a ótica do conceito de pregnância.

Figura 8 - A Incredulidade de São Tomé



Caravaggio, 1601-02, 107cm x 146 cm, óleo sobre tela. Bildergalerie, Postdam

Na obra de Caravaggio, a cena retrata o momento bíblico em que o apóstolo São Tomé, conhecido pela sua dúvida sobre a ressurreição de Cristo, é confrontado diretamente com o corpo de Jesus, ressuscitado, indicado pela ausência do halo em sua cabeça. Ele é desafiado a tocar as feridas de Jesus, o que leva à sua conversão, onde exclamará “Meu Senhor e meu Deus!” (João 20:28). Fixando o olhar na tela são observadas as quatro figuras, Tomé, Jesus e outros dois apóstolos, provavelmente São Pedro e São João Evangelista, dispostos em um fundo simples e escuro, o que auxilia no centramento do tema retratado e direciona o olhar do espectador. Esse efeito é reforçado pela intensa iluminação teatral e externa às figuras, que destaca o corpo de Cristo e a testa de Tomé. Além disso, o enquadramento escolhido pelo artista – já comentado anteriormente – conduz a atenção para a incredulidade de Tomé, enfatizando a crueza e carnalidade de seu gesto penetrante e descomedido ao tocar a ferida de Jesus. A pintura de Caravaggio salienta uma de suas arrebatadoras habilidades e, qual eu nunca me esquecerei em ter vivenciado, que é a de humanizar figuras religiosas, mitológicas e históricas ao enfatizar

fechadas, e apresentou-se no meio. Depois disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; e chega a tua mão, e põe-na no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente. Tomé respondeu, e disse-lhe: Senhor meu, e Deus meu! Disse-lhe Jesus: Porque me viste, Tomé, creste; bem-aventurados os que não viram e creram. João 20: 26-29

a fragilidade e complexidade humana. Isso gera uma forma de **momento fecundo** que transcende a ação e a obra, envolvendo o espectador no âmago da existência das personagens.

No contexto desta obra, a figura de São Tomé é retratada longe de idealizações, mas como um homem comum, com uma expressão de espanto e, ao mesmo tempo, de crença crescente que são perceptíveis no franzir de sua testa e em seus olhos em sobressalto. Imerso na experiência física de tocar as feridas de Jesus e congelado pela abordagem do artista, provoca no observador uma experiência sinestésica ao fruir a obra. Isso, para Panofsky (2013), possui grande relevância, já que o teórico acredita que a arte do Renascimento e do Barroco ao explorar a tensão entre o físico e o metafísico, fazem do corpo humano um canal para expressões de fé, dúvida e revelação.

No caso de *A Incredulidade de São Tomé*, diferente da obra de Velázquez, o **instante pregnante** é precisamente presente na temporalidade em suspensão em que São Tomé aceita a evidência física da ressurreição de Cristo. Para isso, o pintor se apropria do ponto crítico de transição entre incredulidade e fé, explorando por meio da carga dramática por meio da carnalidade da ação do toque, do uso do chiaroscuro, do corpo, postura e expressão dos apóstolos em silêncio e da humanização de figuras emblemáticas. O tempo se congela para que a experiência intensa possa ser sentida e refletida por quem a enxerga. É palpável que a produção de Caravaggio está tomada pelo conceito de **instante fecundo** que não se restringe à obra em questão, mas também se manifesta em pinturas como: *Judite e Holofernes (1599-1602)*, *A decapitação de São João Batista (1608)*, *São Mateus e o Anjo (1602)*, entre outras. Nesse sentido, seja pelo uso da luz e sombra, pelas expressões das personas, ou pela escolha de seu clímax, cada pintura se apresenta como um instante congelado que se estende antes da resolução. No ápice de uma luta ou na iminência de uma revelação, suas cenas suspendem o fluxo temporal, aproximando espectador e imagem em uma única narrativa, criando uma experiência visual intensa.

A intenção por trás deste elóquio foi a de demonstrar as potencialidades presentes no conceito de **instante pregnante**, identificando sua carga narrativa e exemplificando como ele pode ter sido materializado, ainda que, possivelmente, de forma inconsciente, nas produções barrocas para além da união entre a palavra católica e o registro imagético presentes na tradição. Ainda que por essa razão seja retomada a afirmação de Elias: “que um dos *instantes pregnantes* mais representativos na pintura ocidental do Renascimento ao início do modernismo seja a passagem de Anunciação” (Elias, 2007, p. 3), que veremos com mais detalhe a seguir, o

propósito deste tópico se respalda na tessitura do **instante prenante** enquanto essa linha que transborda limitações e horizontalidades e que abarca bordados e costuras de outras e novas temporalidades.

1.3 A Anunciação: a imagem temporal e seus percursos

A passagem da Anunciação elucidada nos Evangelhos de São Lucas e São Mateus se configura de forma importante na teologia e, igualmente, na história da arte. Apesar de narrada na Bíblia, sua representação encontra força na tradição por meio de elementos contidos tanto na Sagrada Escritura, quanto em textos teológicos e, especialmente nos sermões orais²⁰ (Habib, 2013, p. 47). Nessa lógica, pregador, pintor e público articulavam-se em um único aparato de compreensão dos escritos sacros, fato esse elucidado por Michael Baxandall, os quais, segundo ele, “tinham um papel muito importante no caso do pintor: ambos, pregador e obra, se inseriam no aparato de uma igreja, e cada um levava em consideração o outro” (Baxandall, 1991, p. 56).

Baxandall em sua obra “*O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*” (1991) auxilia na compreensão dessa construção de estilo que permeia a Anunciação, ainda que deslocada do período do barroco, mas que se prolonga no decorrer do tempo. Assim, analisa, por meio da pregação de Fra Roberto Caracciolo da Lecce, a passagem bíblica e a divide em três pontos narrativos, sendo eles: Missão Angélica, Saudação Angélica e Diálogo Angélico, em que cada uma é subdividida em mais cinco pontos. Convencionou-se, em contrapartida, um maior valor ao Diálogo Angélico, sendo a etapa mais representativa na tradição pictórica, pois suas cinco etapas de subdivisão concentram-se nas cinco expressões e sentimentos da Virgem Maria diante a notícia do Anjo Gabriel, denominadas por Fra Roberto como: *Conturbatio*²¹ (inquietação); *Cogitatio*²² (reflexão); *Interrogatio*²³ (interrogação); *Humiliatio* (submissão) e, por fim, *Meritatio* (mérito) (Habib, 2013). Para Baxandall, “a maior parte das Anunciações do século XV é identificada como Anunciações de Perturbação ou de

²⁰ Os sermões caracterizavam-se em um papel imprescindível visto que sua origem medieval permitia entender sua função na sociedade. A prática dos sermões alinhada a representação pictórica garantia a aproximação da população não letrada aos preceitos católicos o que difundia com maior abrangência o poder da Igreja (Habib, 2013).

²¹ Fragmento no qual o Anjo Gabriel faz sua saudação e descreve a inquietação de Maria diante sua aparição: “Salve, ó cheia de graça, o Senhor está contigo.» Ao ouvir estas palavras, ela perturbou-se.”

²² Fase de introspecção de Maria de reação contida. “Maria, não temas, pois achaste graça diante de Deus. Hás de conceber no teu seio e dar à luz um filho, ao qual porás o nome de Jesus (...)”

²³ Momento no qual a Virgem pergunta sobre a sua possibilidade de concepção. “Como será isso, se eu não conheço homem?”. E a resposta do Anjo, “O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo estenderá sobre ti a sua sombra. Por isso, aquele que vai nascer é Santo e será chamado Filho de Deus.” (trechos retirados do artigo)

Submissão, ou ainda – muito menos facilmente distinguíveis entre si – de Reflexão e/ou de Interrogação.” (Baxandall, 1991, p. 60). Ademais, com a proibição dos sermões no século XVI há uma mudança na experiência religiosa e artística da época, influenciando, por consequência, as pinturas de Anunciação, fato que torna mais difícil identificar as etapas do Diálogo Angélico. Com isso, no Barroco é perceptível o intuito de retratar a totalidade do momento de modo mais eloquente e teatral (Habib, 2013, p.48).

Nesse contexto, a Anunciação é analisada ao se questionar como a construção de sua narrativa visual se aplica à sua elaboração pictórica, examinando-se o percurso do texto bíblico e a transposição de seus códigos para a imagem. Desse modo, embora inicialmente houvesse a intenção de articular a pintura de Manet²⁴ como uma representação da *Reflexão* em contraste com as Anunciações barrocas, encontrei dificuldades em estabelecer essa associação. Isso se deve não apenas à incerteza quanto ao desdobramento da cena de Manet, considerando sua ilustração como **instante pregnante**, mas também ao fato de que o devaneio sugerido pela leitura da imagem através do reflexo no espelho, impede a visualização clara da expressão da figura feminina.

Assim, tendo em mente que “significativas diferenças entre os padrões formais das representações dos períodos do Renascimento e Barroco refletem tais crenças e são úteis no entendimento da sensibilidade de cada período” (Habib, 2013, p.48), e com base na metodologia adotada que articula as representações imagéticas das Anunciações barrocas e a tela de Manet a partir do **instante pregnante**, torna-se importante, em um primeiro momento, comparar obras desses dois períodos artísticos. Esse mapeamento propicia identificar os ecos visuais e simbólicos que se desdobram na pintura moderna, estabelecendo sinapses entre tradição e transformação na linguagem pictórica.

Portanto, destaco de início a *Anunciação* - figura 9 - do pintor italiano Francesco del Cossa localizada em Gemäldegalerie Alte Meister na cidade de Dresden, na Alemanha. A têmpera sobre madeira, finalizada em 1472, apresenta em sua composição uma divisão em três planos que organiza a cena em camadas sucessivas, sendo o primeiro composto pela figura do Anjo Gabriel e um sutil caracol no plano inferior da obra, o qual se desloca da esquerda para direita; o segundo plano organizado pelas colunas e arcos majestosamente ornamentados e a figura de Maria e, por fim, a arquitetura que ambientaliza toda a cena.

²⁴ Un bar aux Folies-Bergère

Embora se refira a uma pintura renascentista e, por essa razão, demonstre uma planaridade bem estipulada e uma representação delineada dos corpos, percebe-se uma grande influência da pintura flamenga nessa produção, a partir da forte inclinação a retratações mais descritivas e realistas, a presença de cenários elaborados, uma ausência da necessidade de elucidar uma perspectiva linear, além do desejo e prenúncio que os pintores flamengos tiveram ao deslocar o sagrado para o mundo real. Assim, a Anunciação não é apenas um episódio bíblico; ela representa a nova compreensão renascentista da união entre a esfera humana e divina.

Figura 9 - Anunciação



Francesco del Cossa, 1472. 139 x 113,5 cm.
têmpera sobre madeira. Gemäldegalerie Alte Meister.

A partir desse anseio em ilustrar o sagrado de forma imanente à realidade da cena cotidiana, Del Cossa situa as figuras principais da passagem bíblica separadas, por meio da divisão vertical, por uma coluna central, seguidos dos planos sobrepostos. Os planos que, em primeiro arrebate parecem carregados, demonstram uma habilidade técnica ímpar ao harmonizar elementos terrenos e sagrados de forma cuidadosa (Sá, 2021).

A perícia de Cossa é aparente desde o primeiro plano, no feixe diagonal que liga o anjo e a Virgem, esta aparentemente ladeada pelo Novo Testamento, que sobressai

em seus aposentos. Do lado de Gabriel, Cossa dá a ver toda uma cena citadina de que participam um cão caminhando; acima dele, um edifício onde uma mulher parece observar o episódio com uma criança nos braços e, mais recuados, indivíduos que adentram os portões da cidade. Nos céus vemos o Deus altíssimo que envia ao mundo a colomba do Espírito Santo, de onde derrama a luz oblíqua que atravessa as personagens até tocar o chão de mármore percorrido por um caracol posicionado nos limites da tela (Sá, 2021, p. 18).

Outro elemento compositivo importante na obra seria o tratamento da luz que confere a definição de volumes e permite um efeito realista suavizado. A luz, na *Anunciação* de Cossa, destaca-se por ser sutil e difusa quase como se emanasse de uma fonte invisível o que intensifica a presença espiritual e sobrenatural do arcanjo e confere serenidade à figura de Maria. A paleta de cores possui uma riqueza equilibrada a qual complementa os detalhes nos tecidos e texturas e com predominância do azul e vermelho, presentes no manto de Maria, associadas tradicionalmente à pureza e à divindade. Há, também, na representação das figuras um ponto de tensão entre o terreno e o sagrado. O rosto de Maria apresenta uma expressão delicada e, introspectiva, que sugere sua aceitação serena, ao mesmo tempo, que revela uma sutileza psicológica. Tal aspecto caminha ao encontro da disposição de Gabriel que embora ilustrado em uma posição de submissão perante Maria com os joelhos cravados ao chão, Cossa escancara sua essência angélica expondo a sola do pé do anjo completamente limpa, longe das impurezas mundanas.

Além disso, para Daniel Arasse (2019), há na obra um ponto instigante que abala a percepção do observador materializado no caracol que se desloca na parte inferior direita da tela. Iniciando por ele, segue-se uma linha diagonal que se move até o canto superior esquerdo e alinha à figura do Espírito Santo de mesma dimensão, o que propõe, conforme o autor uma relação de equivalência entre as figuras. Arasse, no entanto, questiona sua própria hipótese ao destacar a ausência de referenciais iconográficos cristãos que associem o caracol a uma manifestação divina. Assim, ele se revela não com um símbolo religioso convencional, mas como um signo metalinguístico dentro da pintura, evidenciando os limites da representação e a impossibilidade de qualquer imagem capturar plenamente um evento transcendental como a *Anunciação*.

Figura não semelhante à Maria e colocada como epígrafe sobre o quadro, o caracol nos dá a entender que esse quadro é, ele mesmo, uma representação não semelhante, inevitavelmente inadequada, do acontecimento que representa – ou seja, sobretudo, do formidável encontro entre Gabriel e Maria, que legitima a sua representação tantos séculos depois. Em outras palavras, o caracol, figura da inseminação divina de Maria, nos convida a perceber que uma *Anunciação* nunca nos fará ver o objeto providencial da *Anunciação*: a Encarnação do Deus salvador. O golpe de mestre de Cossa consistiu

em designar esse *limite* da representação colocando em cena seu caracol no umbral dessa mesma representação, no seu limite (Arasse, 2019, p.32)

Essa reflexão dialoga com a abordagem proposta por Didi-Huberman (2013) em “*Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*”, que enfatiza as rupturas, sintomas e intensidades que escapam à intenção consciente do artista. *A Anunciação* de Cossa permite perceber algo que rompe com a harmonia da composição renascentista: a tensão sutil entre humano e divino. Embora o espaço seja cuidadosamente organizado, a figura de Maria sugere uma contenção emocional próxima a hesitação. Essa leitura sintomática pode indicar a ambivalência inerente ao ato de submissão divina, onde a aceitação do anúncio angelical carrega também uma perda da própria autonomia.

Além disso, é impossível, tratar a obra de Cossa como uma unidade plástica da Renascença. Embora sua composição apresente elementos característicos do período, ela se estrutura a partir de diagonais que se entrecruzam, conduzindo o olhar do observador em um movimento sinuoso, que parte do canto inferior esquerdo em direção ao superior. Esse dinamismo, reforçado pela disposição dos animais em sentidos opostos de caminhada, difere das Anunciações contemporâneas a ela, como as de Sandro Botticelli, que tendem a privilegiar um equilíbrio compositivo mais estável e ordenado.

A Anunciação de Cestello (figura 10), têmpera sobre tela, está hoje localizada na Galleria degli Uffizi, na cidade de Florença, na Itália, e foi concebida entre os anos de 1489 e 1490.

Figura 10- A Anunciação de Cestello



A Anunciação de Cestello. Sandro Botticelli. 1489.150 x 156 cm.

Diferentemente da obra de del Cossa, a pintura de Botticelli apresenta uma relação entre Gabriel e Maria mais íntima, situando as figuras em um espaço coeso, sem barreiras físicas, sugerindo uma interação mais direta entre o humano e divino. A ausência de elementos arquitetônicos monumentais direciona o foco do observador para os gestos delicados e expressões faciais que reforçam a sensibilidade e introspecção da cena. Esse deslocamento do olhar também é possibilitado pela descentralização da janela presente ao fundo da tela, visto que, se disposta ao centro e somada a perspectiva linear construída por meio do padrão do piso retratado, permitiria a conversão das linhas à paisagem de fundo e, conseqüentemente, o olhar seria atraído por ela, denotando às figuras bíblicas um papel secundário. Por outro lado, na obra de del Cossa, o foco concentra-se na grandiosidade da arquitetura e no detalhamento de cada elemento. O simbolismo é mais evidente pelo uso de elementos iconográficos como o lírio - ícone da pureza de Maria - o livro fechado das Sagradas Escrituras²⁵ e o raio luminoso proveniente, em específico, de Deus. Além disso, Francesco del Cossa emprega uma técnica de perspectiva mais rigorosa com uma profundidade complexa que contrasta com a planificação simplista na composição de Botticelli.

Um outro contraponto perceptível entre as obras está situado na expressão corporal de Maria. Ainda que suas feições em ambas as telas demonstrem similaridades de uma aceitação mansa, a representação de seu corpo e gestos denotam diferenças que permitem categorizar as obras em pontos opostos entre os cinco estados espirituais atribuídos à Virgem no Diálogo Angélico. Sob esse ponto de vista, na têmpera de Botticelli, Maria é representada levemente elevada em relação ao Anjo que se ajoelha em sua direção. Sua cabeça inclina-se em um gesto de reverência, mas suas mãos denotam um sobressalto, quase como se pretendesse interromper a aproximação, ao mesmo tempo em que seu corpo vira em oposição ao direcionamento de suas mãos e rosto, o que a configura enquanto uma Anunciação de *Conturbatio* (inquietação).

Em contrapartida, del Cossa ilustra a figura da Virgem de forma estática, sua posição em diagonal com o Anjo não a eleva, ambos estão nivelados em um único patamar. Sua mão direita está situada em seu peito e sua mão esquerda segura seu manto na altura de seu ventre.

²⁵ Para Luís Alberto Casimiro a presença do livro configura diferentes simbologias, a exemplo: “[...] caso esteja fechado nas mãos de Maria, pode ser interpretado como uma indicação da vida de oração e meditação que a jovem levava. Todavia, esta mesma figuração poderá indicar que a Virgem acabara de ler uma determinada passagem ou oração e se encontrava meditando sobre o seu conteúdo (Casimiro, 2008-2009, p.167).

Gesto e feições confrontam o anjo em uma única direção: a aceitação, localizando-a, em paralelo, enquanto uma Anunciação de *Humiliatio* (submissão).

Para Clara Habib (2013)

A composição que no Renascimento tinha uma força horizontal no Barroco assume uma força vertical. Pelo menos na tradição da pintura barroca italiana é recorrente que o anjo se encontre do lado esquerdo, muitas vezes voando sobre nuvens numa localização mais alta do que a Virgem [...] No ambiente Barroco, conseguimos identificar o simples aposento da Virgem que é invadido pelo espaço celestial que se abre acima dele misturando atmosfera terrestre com atmosfera celestial (Habib, 2013, p. 48-49).

Essas mudanças no retrato pertencentes ao Barroco, no entanto, já podiam ser percebidas ao longo do Maneirismo, como pode se observar na obra de Jacopo Tintoretto de 1563. A *Anunciação*²⁶ (figura 11) do artista italiano apresenta uma composição complexa de contrastes simbólicos a aspectos compositivos que anunciam uma alteração na perspectiva representativa dos códigos católicos e a aplicação da subjetividade do pintor. A cena é ilustrada no que se pode entender enquanto a casa de Maria e José, ambos retratados. A Virgem, situada no canto direito do quadro, vestida unicamente da cor vermelha. A ausência da cor azul em suas vestes configura o distanciamento de seu aspecto divinal tornando-a uma personagem meramente comum. Sua expressão é de surpresa e com o corpo caído para trás e as mãos em sobressalto em direção à direita mostram sinal de indagação, o que possibilitaria a aproximação dessa imagem ao ponto *Conturbatio* do Diálogo Angélico. O local, muito dissemelhantemente das produções renascentistas não possui harmonia, pelo contrário, está em ruínas, confuso, sem portas, janelas ou sequer uma cisão entre exterior e interior. No entanto, este ambiente pobre contrasta com o teto completamente adornado e o leito atrás da Virgem o qual possui um manto lustroso que lhe cai a partir do teto. O piso quadriculado em duas cores ajuda na sensação de profundidade e, na coluna, é possível observar parte dos seus tijolos.

²⁶ Encomendada pela Scuola Grande di San Rocco em Veneza no século XVI.

Figura 11 - Anunciação



Anunciação. Jacopo Tintoretto. 1563. 440 x 542 cm. óleo sobre tela.
Scuola di San Rocco, Veneza, Itália

Ao canto esquerdo para além da arquitetura e em meio aos destroços, Tintoretto ilustra José, esposo de Maria, que trabalha em sua carpintaria materializando-se enquanto artifício testemunhal do anúncio. O anjo invade a divisão, antes crucial na representação das figuras, em um movimento descendente em posição quase ao centro da obra. Sua visita é acompanhada, em minha interpretação, de uma massa voluptuosamente fálica de anjos que derramam sobre a cabeça Maria a pomba branca do Espírito Santo representando a encarnação em alusão ao gozo e, desse modo, Tintoretto escancara o que para Arasse era invisível ao visível. Há, também, a atuação de outros elementos simbólicos, tais como, os lírios brancos à mão esquerda de Gabriel e o jarro com a bacia ao fundo que denotam a pureza e humildade da mãe de Jesus; a laranja ou maçã escondida ao canto esquerdo que recordam o pecado original. Tintoretto realiza um excelente trabalho no uso da cor, por meio de uma paleta vibrante e repleta de contrastes entre tons quentes e frios, além da utilização da luz enquanto artefato narrativo com focos de cima para baixo.

Tintoretto, com essa obra, demonstra sua grandiosidade em materializar a passagem, ainda que com a necessidade de corresponder aos códigos determinados pela tradição oral e escrita, com tamanha liberdade. Construindo uma imagem pictórica potente, repleta de nuances e, principalmente, modernizada que se demonstra enquanto um expressivo exemplo de materialização do **instante prenante**.

Partindo dessa lógica, Vasco Mendes Lopes trabalha em seu artigo, “*A Anunciação. Narrativa visual, espaço e tempo*” (2019), a construção da imagem bíblica enquanto dinâmica narrativa que abrange concepções de tempo e espaço da representação. Nesse sentido, segundo o autor, ela se distanciaria de um processo de percepção, que parte da observação, para se aproximar de um processo que é de “leitura”. Essa perspectiva coincide com o argumento de John Berger (1972) que diz que o processo de ver pinturas ou quaisquer objetos é menos espontâneo ou natural do que se tende a acreditar, posto que, para ele, uma ampla parcela do ato de enxergar depende de hábito e convenção.

Já, para Lopes, o processo visual

pode derivar de dois modos de regulação diferenciados que, no entanto, bifurcam de um tronco comum, em que em ambos condicionam essa experiência visual a intuir e a conformar-se a uma específica consciencialização imagética [...]os quais irão operar segundo uma coerência cultural que reorganizam o signo e a significação em uma ordem dita externa ou interna (Lopes, 2019, p. 9).

Assim, conforme o autor, os signos em termos iconográficos, podem funcionar de duas maneiras distintas, sendo a primeira iconográfica-conotativa na qual a imagem atrelada a um texto e à fonte verbal confere uma intencionalidade descritiva. E, a segunda, iconográfica-denotativa em que os signos extrapolam sua primeira narrativa que é intrínseca e amplia sua funcionalidade de leitura, o que lhe confere agora, em contraponto, uma intencionalidade discursiva. Essa sinestesia possibilita o uso de diferentes abordagens para a leitura de uma imagem, tendo um aspecto não apenas de reconhecimento dos símbolos, mas também enquanto uma atividade imagética de um discurso que é plástico e conceitual (Lopes, 2019).

Por essa ótica,

O entendimento total que permite a “leitura” de qualquer versão pictórica da Anunciação por parte do espectador, parte do pressuposto que o mesmo esteja familiarizado com os códigos culturais e iconográficos que estabelecem as ligações semânticas da imagem, que neste caso não apresenta ambiguidades conotativas nem denotativas. Para o espectador que observa este tema não se verificam dificuldades de leitura dos episódios narrados bem como das “personagens” representadas. No entanto numa análise mais cuidada podem ser observadas discrepâncias entre o referente narrativo, o texto Bíblico, os discursos verbalizados sobre o tema, e as imagens representadas, situação que configura a predominância da imagem na configuração de um imaginário coletivo, que desta forma se estabelece numa fase inicial numa ação “interpretativa” e que pela sua disseminação atinge um estatuto “representativo” (Lopes, 2019, p. 11).

Esses mecanismos relatados na argumentação de Lopes derivam da ligação de três componentes chaves, a saber: o contexto artístico e literário à produção da obra, o contexto histórico de sua produção e as soluções pré-textuais exploradas no circuito da tradição artística que contribuem para o reconhecimento de um discurso cultural.

A proposta delineada neste trabalho, portanto, dialoga com esse entendimento à medida que a compreensão da existência de dois tempos imagéticos, sendo eles o tempo da narrativa - estipulado no caso das Anunciações pela literatura bíblica, oral ou escrita - e, o tempo da leitura - que busca no encontro do olhar entre o espectador e a imagem imprimir uma dimensão narrativa dinâmica que se alastra para além dos limites de uma mera leitura descritiva - simboliza a potência que uma imagem possui de revelar conflitos espirituais e culturais mais profundos que transbordam para diferentes períodos históricos e distanciam-se de uma cronologia linear.

2. A PINTURA DE ÉDOUARD MANET SOB A LENTE DO BARROCO

Quando Baudelaire pediu uma arte que registrasse o momento passageiro sem violentar sua oscilante transiência [...], pudemos ver afirmado e reafirmado o princípio da tensão aparentemente irrevogável entre o modo como os seres humanos sentiam que viviam e as formas usadas para exprimir essa sensação.

Steven Connor, 2000²⁷

2.1. A pintura da vida moderna

Segundo o crítico de arte norte americano Clement Greenberg (2001), o modernismo não pretendeu uma ruptura com o passado, mas simbolizou uma continuidade da tradição por intensificar o processo de situar seu valor em si mesma. Por reconhecer as limitações próprias da pintura, como a superfície plana, o formato do suporte e as especificidades da tinta, os artistas modernos foram capazes, para Greenberg, de transformar as possibilidades estéticas em práticas empíricas sem que a ausência de elementos considerados essenciais para a produção pictórica, pecasse, em sua essência, em proporcionar uma experiência estética (Rodrigues, 2024).

Contudo, a arte não pode ser compreendida de maneira dissociada das dinâmicas sociais e políticas que permeiam sua produção e recepção. Enquanto fenômeno social, a prática artística é atravessada por estruturas de poder que orientam tanto seus processos de criação quanto os

²⁷ Connor, Steven. Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 2000.

mecanismos de manutenção de seus privilégios. Nesse sentido, o professor de arte moderna e teórico Timothy James Clark (2004) em sua obra *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* realiza uma ampla investigação por meio da análise de práticas artísticas realizadas durante a história da arte francesa compreendendo as influências sofridas pelas transformações políticas e socioeconômicas que ajudaram a compor a modernidade.

Entre essas transformações, destaca-se a ascensão da burguesia, pois sua consolidação desempenhou um papel fundamental na conformação do cenário artístico. Para Gilberto Cotrim²⁸ (2010) a burguesia surgiu por meio do desenvolvimento e expansão comercial entre os séculos XI e XII, na Europa, em decorrência de um sistema político fragmentado entre poder real e senhor feudal. Esse enfraquecimento auxiliou o apoio da burguesia para o processo de centralização política pautado em sua aliança com o rei (Bigoto, 2007). A crença da burguesia em um Estado centralizado enquanto instrumento a seu favor, permitia condições benéficas para sua atividade econômica e comercial, como a profusão a unificação monetária, a padronização de pesos e medidas, a criação de leis de âmbito nacional, o fim das taxas alfandegárias, a adoção de mecanismos protecionistas, a garantia da expansão das atividades comerciais e a adoção de incentivos artísticos e intelectuais (Deyon, 1999). Ademais, o fortalecimento desse grupo social viabilizou o patrocínio a iniciativas artísticas e intelectuais, consolidando um ambiente propício às transformações culturais que caracterizariam a modernidade.

Esse movimento de consolidação da burguesia como força social e econômica não apenas impulsionou as transformações artísticas do Renascimento, mas também reverberou em diferentes contextos históricos, influenciando a organização política e cultural das sociedades europeias. Esse movimento cultural, ao celebrar a beleza, o conhecimento e a centralidade do homem, encontrou na burguesia em ascensão um ambiente propício para o seu florescimento. Ao financiar artistas e intelectuais, a burguesia não apenas disseminava os ideais humanistas, mas também fortalecia seu próprio poder e prestígio social. Dessa maneira, a tensão entre os valores renascentistas e os dogmas da Igreja Católica, especialmente no que diz respeito à questão da usura, como destacam Pazzinato e Senise (1997), auxiliou no crescimento da burguesia. Os movimentos reformistas, ao defenderem uma ética do trabalho e da acumulação de riquezas, encontraram um eco na classe burguesa que viu nesses movimentos uma

²⁸ Gilberto Cotrim (São Paulo | 1955) é educador e historiador brasileiro. Graduado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela USP e licenciado em Educação pela mesma instituição.

justificativa para suas práticas econômicas. Logo, além de beneficiar do Renascimento, essa classe também atuou ativamente em sua difusão, moldando seus ideais e manifestações artísticas de acordo com seus próprios interesses.

Já no século XIX, a França exemplifica como a ascensão da burguesia continuou a desempenhar um papel central nas dinâmicas sociais, políticas e artísticas. Nesse período, o poder encontrava-se dividido em três ordens estatais que, por sua vez, se subdividiam internamente em grupos. O Terceiro Estado, composto por boa parte da população do país, incluía diferentes estratos sociais, entre eles a pequena, média e alta burguesia. Este contexto socioeconômico foi determinante para o desencadeamento de movimentos revolucionários, impulsionados pela crescente desigualdade social, pelo enfraquecimento do absolutismo e, sobretudo, pelo anseio da burguesia francesa por maior autonomia e participação política.

Na França, a incapacidade da monarquia absolutista para realizar as reformas que a burguesia exigia, cada vez com mais determinação, foi fatal para sua sobrevivência. Os comerciantes e manufatureiros burgueses cujos interesses estavam ligados à liberdade de comércio e de produção, ao verificarem que a adoção do liberalismo econômico se tornou impossível, começaram a se voltar contra a monarquia absolutista. Entre a média burguesia, sobretudo dos profissionais liberais, também crescia o descontentamento contra o absolutismo e a convicção de que as coisas precisavam mudar (Florenzano, 1987, p.25).

Durante o século XVIII, a burguesia já controlava as principais atividades do capital, no entanto ainda encontrava entraves de uma estrutura tradicional de propriedade e produção.

Dessa forma à medida que a burguesia consolidava cada vez mais seu poder econômico e seus valores intelectuais, as instituições do Antigo Regime foram sendo superadas e esses avanços levaram a burguesia a fazer a revolução para assegurar-lhe o poder e assim dirigir o Estado no sentido de atender seus interesses (Florenzano, 1987, p.25).

No século XIX, as relações entre burguesia e operariado determinaram a representação de classe, que começou a se alterar à medida que a pequena burguesia – classe a qual os pintores impressionistas compunham – desafiou a segurança burguesa adquirida por meio do crescimento amplo da indústria e do comércio (Lima, 2016, p.2).

Muitos argumentaram, inclusive na época, que essas transformações eram tanto morais quanto materiais: que, por trás dos melhoramentos utilitários progressistas a Paris de Haussmann, havia não apenas interesses corruptos e despóticos, mas também mudanças na tessitura das relações humanas, mudanças que criaram novas formas de miséria e alienação (Blake e Frascina, 1998, p. 98)

Este processo de transformação social reflete uma mudança mais ampla na dinâmica das classes e das representações sociais, que, para Guy Debord, foi intensificada pelo avanço do capitalismo. Em *A Sociedade do Espetáculo* (1997), Debord argumenta que o capitalismo avançado transformou as relações sociais em representações espetaculares, nas quais as experiências autênticas dos indivíduos foram substituídas por imagens e mercadorias, criando um distanciamento crescente entre a realidade e sua representação. Para o autor, o espetáculo é uma realidade mediada por imagens e mercadorias onde a aparência substitui a substância.

Esse conceito se torna tangível quando observamos o contexto de Paris na década de 1860, como aponta Rodrigues (2016), durante a reforma da cidade liderada por Barão Haussmann. A construção de magazines, *boulevards* e novos espaços urbanos não só reformulou a paisagem de Paris, mas também moldou uma nova forma de representação social que, ao ser retratada na arte, refletia as tensões entre a realidade e sua aparência espetacular. O ambiente urbano reformado, com suas novas representações públicas e privadas, exemplifica a materialização do espetáculo descrito por Debord, no qual a cidade se tornou uma cena em que o visual e a experiência social se tornaram inseparáveis, e a arte, como a pintura impressionista, passou a captar essa transformação nas relações sociais e visuais. Assim, a nova ordem social e urbana da burguesia, em suas práticas e representações, está profundamente ligada à teoria do espetáculo de Debord, que enfatiza a alienação e a separação das experiências genuínas, substituídas por imagens e representações cada vez mais distantes da realidade vivida.

Essa análise, quando aplicada à pintura, se enriquece, especialmente, ao considerar como a pintura moderna enfrenta as contradições da sociedade capitalista emergente, por meio de uma tentativa de síntese estética e da dissolução fragmentária da imagem. Nesse sentido, T.J Clark (2004) argumenta que a pintura de Manet se demonstra enquanto um reflexo crítico das mudanças sociais da modernidade que revela fissuras na ideologia dominante, situando-se, assim, no intervalo entre a permanência de ideais clássicos e os indícios de desagregação da forma e da percepção. Essa estratégia pode ser interpretada como um questionamento das imagens influentes da época, aproximando-se da crítica de Debord sobre a produção da imagem espetacular, ao desvelar a complexidade e superficialidade das representações visuais daquele período.

Desse modo, enquanto Debord compreende a arte moderna como sendo cooptada pelo espetáculo tornando-se uma expressão da alienação capitalista, Clark enxerga um potencial crítico na pintura do século XIX. Sob esse viés, uma das tensões fundamentais entre os autores

reside em compreender como a arte pode resistir efetivamente ao espetáculo. O contraste entre suas concepções reflete a distinta maneira com que cada autor percebe o modernismo: para Clark, o modernismo é visto como um campo de batalha, onde as forças da modernidade se manifestam em toda a sua ambiguidade, enquanto Debord sustenta que, uma vez institucionalizada, a arte moderna perde seu potencial subversivo, sendo absorvida pelo sistema espetacular.

O caso é que o modernismo estava sempre em busca do momento, ou prática, a que ambas as descrições se aplicam. Positivo e negativo, plenitude e vacuidade, totalização e fragmentação, sofisticação e infantilismo, euforia e desespero, uma afirmação de poder e possibilidade infinitos junto com um arremedo de profunda ausência de objetivo e perda de rumo. Pois esta, em minha opinião, é a proposta básica do modernismo a respeito de seu mundo: que a experiência da modernidade é precisamente a experiência dos dois estados, das duas tonalidades, ao mesmo tempo (Clark, 2006, p.134).

Sob esse viés, o Impressionismo “teria sido uma das formas do espetáculo que, juntamente com a fotografia, os panoramas, as exposições universais, dentre outras, estabeleceram a modernidade” (Lima, 2016). Torna-se, necessário, na visão de Clark a reavaliação do encontro entre pintura e olhar. Por essa medida, discute o papel inevitável da distância do pintor e, por consequência, do recuo do espectador para se observar a obra sob o qual pode ser vislumbrado o desaparecimento da figuração e em conjunto o universo nela contido.

Na paisagem rapidamente modificada, prostitutas, operários, pintores, escritores, críticos, burgueses e pequeno-burgueses passeiam por entre obras arquitetônicas, urbanísticas ou pictóricas e, de sua trajetória, se extrai informes e reflexões sobre classe, relações econômicas e trabalho (Lima, 2016, p. 5).

Um exemplo disso é encontrado na obra *Un Bar aux Folies-Bergère* (1882), de Manet, na qual a garçonete que olha para o espectador apresenta uma expressão distante e cansada, sugerindo a alienação e a mercantilização das relações humanas, ao mesmo tempo em que põe em xeque a materialidade da tela por meio do reflexo no espelho e a incompletude de sua temática. O autor, portanto, atenta para a superfície da pintura enquanto um jogo metafórico que amplifica suas significações por meio da interpretação divergente entre os observadores, mas que encontra barreiras no que tange o reconhecimento da modernidade em si representada (Rodrigues, 2016).

Clark entende imagem como ilusão da modernidade, como destruição de históricas visões de mundo. Mas não somente enquanto ruptura com o passado da tradição

visual: possibilidades futuras são igualmente assassinadas, mesmo que a cidade de Haussmann signifique, para o barão, um fracasso político. No viés espacial, a passagem do tridimensional para o bidimensional em termos de pintura indica o desaparecimento de variáveis que enquadravam vivências que não mais serão encontradas. A redução de três para dois eixos simboliza não uma conquista, mas a perda da modernidade que, para Clark, não pode ser celebrada (Rodrigues, 2016, p. 5-6).

Assim, Clark discorre como Manet, em sua produção, anuncia com ironia as desapareções dos eixos, simultaneamente, aos traços de uma modernidade. Característica essa que indica a desumanização ao retratar suas personagens em estados psíquicos inexpressivos que simulam instantes fotográficos e dificultam a aceção de conteúdo por seus críticos (Lima, 2016).

A modernidade embutida nas telas de Manet, enfim, *anuncia* – como outras telas o fizeram na Renascença. Se questionada esta **anunciação moderna**, “*quais seriam as boas novas?*”. Clark responderia com um pessimismo exemplar: há novas, mas não necessariamente boas. Da transitoriedade daquele tempo de mudanças e novidades da capital parisiense, o que transcende é apenas isso: transitoriedade, mudanças e novidade. A imagem da modernidade apagará o cenário e mesmo os personagens, deixando em seu lugar as indeterminações de um falso dinamismo que não denota senão seu próprio mover-se e sua ansiedade (Lima, 2016, p.7).

Fátima de Costa Lima, no entanto, destaca que as correspondências entre pintores e poetas e a literatura da época reforçam a contrapartida dos artistas, na medida em que a leitura de suas imagens desempenham o papel de interface entre as intervenções dos produtores e as análises dos críticos (Lima, 2016).

Por analogia, Alasdair Gray, em *Pobres Criaturas* (1992), narra o labirinto de sensações que Bella Baxter, sua personagem, percorre enquanto uma flâneuse reinventada. *Flâneuse*, retirado da costela de flâneur, refere-se a esse termo masculino que para Baudelaire (1863) representava um observador atento da vida urbana que percorria as ruas da cidade permitindo ser adentrado pela nuance da vida moderna. Baxter, assim como o intelectual do poeta francês, vaga pelas ruas de uma Londres vitoriana com curiosidade, intensidade e sinestesia. Bella, que dá à luz a si mesma com o cérebro transplantado de sua própria gestação, oriunda de sua, então, antiga versão adulta, Victoria Blessington representa o interesse infantil e um olhar fresco sobre o mundo. Esse dito “o olhar da infância” caracterizado como virgem, espontâneo e livre é o mesmo olhar pedido por Baudelaire aos pintores modernos²⁹.

²⁹ Coli, Jorge, “Manet: o enigma do olhar”, p.233

Esse aspecto é perceptível e descrito por Victor Hugo em sua obra *Os Miseráveis* (2013) em que

Empregar o tempo em vaguear meditando é, sem dúvida, um bom emprego para o pensador, especialmente para essa espécie de campo algum tanto espúrio e bastante feio, mas singular e composto de duas naturezas, que se estende em roda de algumas grandes cidades, especialmente de Paris. Observar os arrabaldes é observar um anfíbio. Findam as árvores e principiam os telhados, acaba a erva e começa a calçada, terminam os regos e principiam as lojas, desaparecem as rodeiras e principiam as paixões, extingue-se o murmúrio divino e ergue-se o rumor humano; é extraordinário o interesse que disto resulta. (Hugo, 2013, p. 438)

Logo, não discordo que há diferenças cruciais na analogia entre as personagens, não apenas no elemento que constitui Bella enquanto um sujeito, como também sua habitação em um mundo vitoriano reimaginado e permeado pelo gótico e pelo surrealismo que são distantes a figura do *flâneur* de Baudelaire. No entanto, estabelecer esse convite de repensar a persona de grande valor a modernidade, tem o intuito de demonstrar que produções elaboradas em contextos históricos divergentes são passíveis de diálogo, tal qual a proposta deste trabalho.

Nesse sentido, em seu ensaio de 1863, “*O pintor da vida moderna*”, Baudelaire trabalha ao longo de suas divisões os diálogos entre arte e os elementos que a circundam, como o belo, a moda e a moral somados a uma descrição do que seria o papel e posição do “novo artista” na sociedade da época. Para justificar seus argumentos, o poeta faz referência ao aquarelista e gravurista que, idealizado por sua visão, traça com velocidade e, em quantidade, desenhos e esboços de objetos diversificados, conhecido como Constantin Guys.

Para o autor, C.G. é o típico “homem do mundo” e não apenas um “artista” stricto sensu. O homem do mundo é aquele que se interessa por ele por inteiro, que deseja saber, entender e conhecê-lo. O artista vive no mundo moral e político, é um cidadão espiritual do universo e, por essa razão, estabelece a comparação do homem do mundo com a criança, visto que ambos são indivíduos dotados de sensibilidade que enxergam o universo de outra maneira com todas as suas multiplicidades e possibilidades, movidos mais pela paixão e menos pela razão. Guys é definido enquanto *flâneur* que “camuflado na multidão, retirava dela os motivos da sua pintura, revelando a relação profunda entre arte, vida e metrópole” (Bois, 2008, p. 143). Suas representações iam ao encontro da modernidade de seu tempo, pois anunciavam uma nova estética com os traços rápidos e a composição em movimento que demonstra em sua fugacidade a brevidade do tempo, característica que se aproxima das obras presentes no Impressionismo.

Quando se pensa, por exemplo, na pintura do grupo que seria conhecido na década de 1870 como impressionista, vem-nos à mente o registro de um momento único, de uma fugacidade tal, que mais se aproxima a uma impressão. Impressão essa que poderia ser o clímax da interpretação de uma cantora, a gradação das tonalidades da paisagem durante o outono ou a cortesia de um cavalheiro a uma dama em algum dos cafés da capital (Bois, 2008, p.143-144).

Desse modo, o autor associa a figura do artista à de um poeta e confere a ele o dever de, justamente, extrair o eterno do transitório, característica essa primordial para o **instante pregnante**. Édouard Manet não é explicitamente mencionado no ensaio de Baudelaire, no entanto, são visíveis as conexões do artista com o texto do poeta, principalmente ao compararmos aos princípios destacados e valorizados no modo de produção de Constantin Guys.

Para Maria Clara Bois (2008) as metáforas contidas na produção de Manet “decorriam da captura de instantes, que davam presença ao insignificante. Personagens ora absortos, ensimesmados, ora envolvidos em algum diálogo que escapa. Às vezes eles se fundem à ação e transformam o relance em tom e cor. São, sobretudo, apresentações de um olhar em movimento” (Bois, 2008, p.150). Este destaque de Bois situa e correlaciona a produção de Manet ao aparato do **instante pregnante** proposto por Lessing, sobretudo na obra *Un bar aux Folies-Bergère*, em que todos esses elementos citados pela autora são visivelmente identificados.

Em suma, a leitura de *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores* à luz da crítica da sociedade do espetáculo de Dubord - proposta nesse subcapítulo - comporta uma reflexão aprofundada acerca do papel da arte dentro da modernidade capitalista. Por isso, Clark oferece uma análise das condições sociais e materiais da pintura do século XIX destacando seus limites e potencialidades críticas que se contrapõem à Debord que alerta para os riscos da arte se tornar um mero reflexo do espetáculo enquanto um sistema de imagens que perpetua a alienação. Ao cruzar esses dois autores, em alicerce a contribuição de Baudelaire, surgem questões sobre até que ponto a arte moderna conseguir resistir à lógica espetacular? E, se houve resistência, ela foi efetiva ou acabou sendo assimilada?

2.2. O contexto histórico-social da produção 'Manet-rista

A estrutura da indústria da arte, assim como a sociedade da época no início do século XIX, era hierárquica e é importante destacar que a construção desse mercado ao longo do século na França encontrou-se permeada por uma forte junção entre arte e Estado, os quais foram responsáveis pela promoção dos Salões que funcionavam enquanto grandes espaços expositivos de relevância e reconhecimento das proposições artísticas junto à crítica especializada (Bois, 2008).

Não apenas os Salões, como outras instituições de prestígio como a Escola de Belas Artes e a Academia, frutos de uma herança cultural da Revolução Francesa e Antigo Regime, caracterizaram-se enquanto pilares da pintura acadêmica a partir da profusão de um currículo que destacava a exatidão do desenho e a erudição do tema escolhido que demonstravam uma estrutura aristocrática, sisuda e hierárquica na produção artística (Blake e Frascina, 1998).

Sob essa visão, os artistas acadêmicos restringiam-se as escolhas temáticas de acordo com o que se considerava digno. Desse modo, os temas eram categorizados conforme um grau de relevância e, com isso, as dimensões das obras eram definidas e variadas segundo a habilidade do artista (Blake e Frascina, 1998). Os temas históricos encontravam-se no topo da importância e, por consequência, possuíam dimensões de maior escala. Em seguida, os graus decresciam dos retratos, passando para as pinturas de gênero, a pintura de paisagem até finalizar com a natureza-morta. Assim, a pintura histórica, de grande formato, era reservada aos artistas mais hábeis em desenho e composição. Temas, predominantemente clássicos, míticos e religiosos, eram justificados pela necessidade de velar pela moralidade, já que cenas de nudez, violência ou excessos eram consideradas mais aceitáveis quando inseridas em um contexto histórico ou religioso (Bois, 2008).

Até 1863, o currículo da École continuou sendo o mesmo currículo limitado do século XVIII, só oferecendo aulas de desenho, anatomia e perspectiva, com a significativa adição de aulas de história antiga. A própria École não ensinava pintura, embora muitos ateliês particulares dirigidos por artistas estabelecidos o fizessem. A principal exposição anual de arte até a década de 1880 era o Salão. Este era organizado pela Academia, mas em nome do Estado (um importante comprador), em instalações do Estado e às custas do Estado. O Salão era a principal arena pública em que um artista podia construir sua reputação (Blake e Frascina, 1998, p. 60).

A Academia sustentava uma ideologia conservadora tanto na arte quanto na política por meio de premissas, crenças e atitudes que ditavam como, quando e onde a arte deveria ser feita,

seu enquadramento dentro da sociedade e quais seriam as qualidades esperadas de um artista (Blake e Frascina, 1998, p. 61). Assim, para os autores, o movimento romântico serve enquanto um bom exemplo de contraposição a esse modelo artístico definido pelo rigor da tradição neoclássica por representar em sua estrutura filosófica, literária e de arte uma predileção pelo mistério e criação espontânea e a fantasia oriundas de uma razão profunda divergente do racionalismo puro da obra acadêmica.

Nesse sentido, para Maria Clara Bois (2008)

O termo moderno contém uma noção intuitiva de diferença com relação a algo passado e, de certa forma, cria uma identidade particularmente contemporânea. Assim, a denominação de modernas para determinadas obras pictóricas da segunda metade do século 19 traz à tona a intrínseca relação entre o tema e a técnica na arte daquele período (Bois, 2008, p. 136).

Essa associação entre tema e técnica caminha ao encontro da escrita de Baudelaire que enxergava na experiência da modernidade um assunto de grande importância. Para o autor, a Paris do século XIX era “rica em temas poéticos e maravilhosos”, mas essa visão também carregava um certo grau de ingenuidade ou deslumbramento, principalmente quando contrastada com a opressão moderna que marcava a cidade na época (Blake e Frascina, 1998, p. 80-81). No entanto, ao considerar a interdependência entre temática e técnica destacada por Baudelaire, percebe-se que, para o autor, nenhum dos lados do contraponto – nem a pintura acadêmica, nem o movimento romântico – conseguiam abarcar plenamente a complexidade da pintura no mundo moderno. Essa tensão entre tradição e inovação se refletia diretamente nos espaços de validação da arte, onde as novas propostas enfrentavam resistência.

Criado em 1667, o Salão de Paris foi um dos locais mais centrais para o reconhecimento de propostas artísticas e autores entre os séculos XVII e XIX. Inicialmente promovido pela Academia Real de Pintura e Escultura francesa e aberto ao público em 1669, o evento tornou-se um espaço determinante para a consagração ou rejeição de artistas. Com o tempo, a crescente atenção da crítica de arte aos salões e a exclusão sistemática de novas propostas estéticas por parte dos júris, instituídos desde 1748, motivaram reações fervorosas, gerando debates sobre os critérios de aceitação e impulsionando rupturas artísticas.

Dentre as tensões sociais presentes na Revolução de 1848 surgiu a possibilidade de uma arte que ocupasse um outro território entre o universo de instituições artísticas oficiais, público

e sociedade. Courbet, neste caso, torna um exemplo prático ao compreender que a arte possuía um peso político na França do século XIX e, por essa razão possibilitar um papel ativo politicamente (Blake e Frascina, 1998, p.68).

Entre 1849 e 1850, Gustave Courbet, grande expoente da pintura realista do século XIX, pintou três telas destinadas ao Salão: *Enterro em Ornans* – figura 12-, *Os quebradores de pedra* – figura 13 - e *Camponeses de Flagey voltando da feira* – figura 14- cujas temáticas mostravam o comprometimento do pintor com a sua terra natal.

Figura 12 - Enterro em Ornans



Gustave Courbet. 1849-1850. 315 x 660cm. óleo sobre tela. Museu d'Orsay, Paris

Figura 13 - Os quebradores de pedra



Gustave Courbet. 1849. 165 x 257cm. óleo sobre tela.
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (até 1945)

Figura 14 - Camponeses de Flagey voltando da feira



Gustave Courbet. 1855. 208 x 275 cm. óleo sobre tela.
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

Sua classe social por parte familiar burguesa concedeu-lhe um terreno benéfico para o registro doméstico que se alinhava, assim, as pinturas de gênero. Fato este que lhe propiciou em 1849 a compra de sua obra “*Depois do jantar em Ornans*” – figura 15- pelo governo colocando-a no museu de Lille, mas que não o isentou de reações negativas por parte da crítica.

Figura 15 - Depois do jantar em Ornans



Gustave Courbet. 1849. 195 x 257cm. óleo sobre tela. Palais des Beaux-Arts, Lille

Por outro lado, o retorno de Courbet a Franche-Comté e o contato com uma realidade transformada permeada por uma forte crise econômica contribuiu para uma virada em sua produção pictórica que questionava o valor da compreensão privilegiada que o público burguês possuía da arte e suas tradições (Blake e Frascina, 1998).

Courbet poderia ter optado por essa representação errônea para dar ao Salão o que este esperava. Ao fazê-lo, porém, ele teria demonstrado uma profunda hipocrisia e abandonado suas próprias posições políticas em favor das do público do Salão. As ideias, crenças e valores burgueses ou mesmo aristocráticas, com frequência presentes nas formas acadêmicas de representar o campo e naquelas facilmente disponíveis no *juste milieu*, teriam sido incompatíveis com a política de Courbet de Ornans (Blake e Frascina, 1998, p. 75).

Já em 1855, Courbet, volta a submeter ao Salão de Paris um conjunto de obras, dentre elas, “*L’atelier du Peintre*” - figura 16 - que foi recusada pelo júri especializado. Há, na obra, uma justaposição de pessoas ordinárias com pessoas de influência, configurando-se, talvez, como um dos motivos de recusa do júri. Insatisfeito com a decisão, Courbet opta por retirar o conjunto admitido para o Salão e, em resposta, expor as obras recusadas no independente *Pavillon du Réalisme*, o que contribuiu para o surgimento de outros espaços expositivos desvinculados da Academia e dos Salões Oficiais, como o Salão dos Recusados³⁰ (1863); o Salão dos Independentes (1884); o Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes (1890) e o Salão de Outono (1903).

³⁰ Dentre os artistas participantes estava Édouard Manet com a pintura “*Déjeuner sur l’herbe*”, a qual figuram dois homens sentados em uma relva a lanchar entre duas mulheres. A primeira, nua, em primeiro plano a fitar o observador e a segunda ao fundo, trajada em roupas de banho.

Figura 16: L'atelier du peintre



Gustave Courbet. 1854-55. 359 cm × 598 cm. óleo sobre tela. Museu d'Orsay, Paris

Em 1862, assim como Coubert, Édouard Manet realiza uma pintura de gênero em grandíssima escala – *O velho músico* – figura 17, que, em contrapartida, foi exposta na galeria particular de Louis Martinet e negligenciada pela crítica. A alegoria da boêmia presente na obra, foi retratada como desconexa em termos de composição e formalidade (Blake e Frascina, 1998).

Figura 17 - O velho músico



Édouard Manet. 1862. 187 x 248 cm. óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington

Manet, em *O velho músico*, adota pinceladas mais soltas, cores chapadas e o prenúncio de sua forma peculiar do trato da luz. A composição é fragmentada e seus personagens evitam qualquer idealização pois representam diferentes classes sociais e tipos marginalizados da

sociedade parisiense de maneira crua e direta. O velho músico, que dá nome à obra, está cercado por figuras como um garoto cigano, um homem com cartola e uma criança descalça, o que reflete a diversidade e a desigualdade social da época nas periferias.

Francis Frascina e Nigel Blake (1998) destacam *O velho músico* como um exemplo do afastamento das convenções acadêmicas e da introdução de uma nova relação entre pintura, realidade e sociedade. Ele enfatiza a falta de conexão narrativa clara entre os personagens, o que dá à pintura um aspecto fragmentado e ambíguo. Essa falta de uma história coerente era uma novidade na pintura da época e se tornaria um dos traços fundamentais da arte moderna. Blake sugere que Manet não apenas retrata a modernidade, mas também a expressa na própria estrutura da obra, onde a falta de hierarquia visual e a disposição das figuras criam um efeito de descontinuidade. Trata-se não apenas de uma cena cotidiana, mas um experimento pictórico que antecipa muitas das questões da arte moderna. Manet coloca o observador diante de um novo tipo de imagem: uma que exige interpretação ativa e que reflete a fragmentação e a complexidade da vida moderna no século XIX.

Contudo, há pelo menos duas outras explicações possíveis para *O velho músico*. Uma é que as características formais, técnicas e composicionais relativamente incomuns do quadro são um indício do interesse de Manet em transformar a pintura numa área de “autonomia” que represente um distanciamento crítico da realidade, uma transformação dos valores artísticos convencionais pelo pintor, o que não tem função política. A outra – não muito diferente da visão de Baudelaire – é que o trabalho de Manet é uma de várias formas de representação de uma “consciência social mais ampla da “modernidade” No segundo caso, Manet seria visto, do mesmo modo que Coubert, como um “realista”, que combinava uma reelaboração crítica das convenções artísticas existentes (tanto as contemporâneas como as da arte do passado) com os sinais e referências contingentes da vida contemporânea (Blake e Frascina, 1998, p. 85).

2.3. A modernidade do barroco em Manet

No começo do século XIX, a alternância entre duas técnicas: o *esboço*³¹ e o *estudo*³² revolucionou o fazer artístico. Esta mudança provocou uma maior mobilidade para o olhar e transformando a forma com a qual era concebido. Galassi (1981) associa esse momento ao surgimento do olhar fotográfico que encarna uma nova perspectiva. A obra deixa de compor valores alegóricos e instiga um descompasso ao espectador que começa a penetrar seu olhar a

³¹ Visava a representação de uma realidade modelada, forjada. Uma preparação de qual seria a composição da obra final (Bergo, 2008)

³² Não pressupunha a exatidão e se configurava em um registro rápido da realidade (Bergo, 2008)

tela. “Nada é certo e definido, o que dá à visão uma função mais importante: passa a ser, mais do que nunca, instrumento de conhecimento” (Bergo, 2008, p.3)

Uma das primeiras modalidades do olhar sobre a qual o filósofo francês Michel Foucault (2010) irá discorrer será classificado como “panóptico” - um sistema de vigilância empregado em domínios institucionais como hospitais, prisões, fábricas e escolas. Esse olhar é descrito e desmembrado pelo autor seguindo exemplos em variações, tais como o olhar clínico e o disciplinador que utilizam de mecanismos e hierarquias de sentidos à serviço do controle social. Assim, de acordo com a estrutura panóptica de Foucault, o olhar está associado “a um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento do poder” (Foucault, 2010, p. 181).

Em contrapartida, como afirmam Teixeira, Caminho e Neto (2017), o filósofo explicita que é na arte o local em que o olhar assumirá uma modalidade diversa da panóptica, pois “o conteúdo das imagens observadas, bem como a posição assumida por quem observa privilegiariam a negação de sistemas de controle que visam normalizar os olhos que produzem e contemplam (Teixeira; Caminho; Neto, 2017, p. 10). Há, portanto, para o filósofo uma transformação da vivência do olhar que se dispõe contrária à realidade e busca, em sua relação sujeito-observador, a contemplação e fruição de novas sensações.

Com o desejo de exemplificar este “olhar transóptico”, toma enquanto objeto de reflexão, o pintor impressionista Édouard Manet (1832-1883) por meio da análise de doze pinturas do artista entre 1861 e 1882 e, dentre as quais, destacarei, posteriormente e com mais vigor, a obra *Un bar aux Folies-Bergère* (1882). Além disso, destaca que - a partir do conceito de transoptismo – o olhar parte na obra de Manet por meio de três elementos, ou seja, o espaço da tela, a luminosidade e o lugar do espectador. Para Foucault, a descontinuidade presente na obra de Manet contribui para uma alteração na relação do artista e espectador, pois

O que Manet fez (é, em todo caso, um dos aspectos, eu creio, importantes da modificação trazida por Manet à pintura ocidental), foi fazer ressurgir, de certa forma, no interior mesmo daquilo que estava representado no quadro, essas propriedades, qualidades ou limitações materiais da tela que a pintura, que a tradição pictórica havia até então tido por missão, em certa medida, contornar e mascarar. [...] E Manet reinventa (ou talvez inventa?) o quadro objeto, o quadro com materialidade, o quadro como coisa colorida que uma luz externa vem iluminar e diante do qual, ou ao redor do qual, vem girar o espectador (Foucault, 2010, p. 262).

Não obstante, é interessante observar a influência do barroco em sua obra, principalmente, no que tange a produção espanhola do século XVII. É sabido que Manet nutria grande admiração por mestres espanhóis, como Diego Velázquez e Francisco de Goya, fato que refletiu em sua escolha de paleta, uso de contrastes e na representação mais realista de suas personagens. Além disso, a exposição “*Manet-Velázquez: La manière espagnole au XIXe siècle*”, realizada pelo Museu d’Orsay (2002 - 2003) em Paris, salientou que a influência da pintura espanhola não se restringiu ao Manet, posto que Delacroix, Millet, Coubert, Degas e outros também compunham seu catálogo (Cimino, 2022/2023). Assim, gostaria de mostrar algumas das obras analisadas pelo autor de modo a exemplificar os três elementos supracitados³³ e evidenciar como essas construções denotam uma influência barroca em sua produção e propicia a percepção do uso do **instante pregnante**.

La serveuse de bocks – figura 18 - obra finalizada em 1879 e, atualmente, exibida no Museu d’Orsay é, para Foucault, um exemplo curioso *de representação do espaço* e serve como prelúdio para “*Un bar aux Folies-Bergère*” em que sua temática reaparece de maneira mais elaborada (Foucault, 2010, p. 269).

Figura 18 - La serveuse de Bocks



La serveuse de Bocks. Édouard Manet. 1879, 77,5 x 65 cm.

³³ 1. O espaço da tela: como transpõe as propriedades materiais da tela, como superfície, altura, largura, etc.
2. A iluminação: como utilizou uma luz exterior real
3. O lugar do espectador (Foucault, 2011, p.262).

óleo sobre tela. Museu d'Orsay. Paris

Nela vemos uma garçonete segurando canecas de cerveja (bock) destacada contra um fundo ornamentado do bar e o recorte de um “espetáculo” ao canto esquerdo da tela por meio do mínimo corpo da performer ilustrado. A sua frente estão dispostos homens burgueses e sua companheira, ou seja, os consumidores.

[..] essa personagem da garçonete, que vocês veem bem perto do pintor, do espectador, bem perto de nós, que tem o rosto de súbito voltado para nós como se bruscamente diante dela um espetáculo se produzisse e que atraísse seu olhar; vocês veem que ela não está olhando o que faz, ou seja, servir a bebida, ela tem o olho atraído para algo que nós não vemos, que nós não conhecemos, que está aí, à frente da tela (Foucault, 2010, p. 270 - tradução de Rodolfo Scachetti).

Há, portanto, um jogo labiríntico entre os olhares representados e implícitos na obra que desestabilizam o espectador. O que atraem a atenção das personagens, cujos rostos não se pode reconhecer, é subtraído de nós, e o que captura a garçonete também não é possível denotar. Isso se torna ainda mais curioso quando Foucault afirma tratar-se de uma segunda versão, cuja primeira, que pode ser encontrada em Londres, é sim representada a cantora de cabaré que aqui é recortada.

Manet, nessa segunda versão, cortou o espetáculo de tal maneira que não restasse, de certo modo, nada a ver, que o quadro se resumisse a olhares dirigidos para o invisível, de forma que a tela não diz no fundo senão o invisível, não mostra senão o invisível e não faz senão indicar, através da direção dos olhares opostos, algo que é necessariamente invisível, pois isso está à frente da tela, e o que é visto por aquele ali, ao contrário, está atrás da tela. De uma parte e de outra da tela, há dois espetáculos que são vistos pelas duas personagens, mas a tela no fundo, ao invés de mostrar o que há para ver, esconde e subtrai. A superfície com suas duas faces, *frente* e *verso*, não é um lugar em que se manifesta uma visibilidade; é o lugar, ao contrário, que assegura a invisibilidade daquilo que é visto pelas personagens que estão no plano da tela (Foucault, 2010, p. 271 - tradução de Rodolfo Scachetti)

Esse fato dialoga com as noções de suspensão temporal, sugestão de passado e futuro e enquadramento presentes no **instante pregnante**, em virtude do isolamento da mulher em meio à cena congelada em sua ação e carregada de um olhar longilíneo e emoção oculta que aguça a curiosidade de quem a vê. Não obstante, *La serveuse de Bocks* carrega uma influência “Velazqueana” por tratar de um mecanismo de representação similar ao que se pôde observar na obra *Las Meninas*, citada anteriormente, ao também deslocar o foco da obra que cruzam os olhares da garçonete, do espectador e do pintor. Os clientes presentes em um ambiente que sugere o barulho e movimento que contrastam com a serenidade da moça e, por fim, a

demarcação de uma influência fotográfica que retrata um instante qualquer a partir do uso de pinceladas fugazes e soltas demonstram uma temporalidade “congelada” que confere ao **instante pregnante** uma nova possibilidade narrativa que é independente da transposição textual que são presentes nas representações das Eras da Renascença e do Barroco.

Figura 19 - Le déjeuner sur l'herbe



Le déjeuner sur l'herbe. Édouard Manet. 1863. 207× 265 cm. Óleo sobre tela.
Museu d'Orsay, Paris

Para o segundo elemento, *a iluminação*, destaco *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) - figura 19 - primeiramente rejeitada pelo júri do Salão de 1863. Foi exposta pelo pintor no “Salon des Refusés” sob o título de *Le bain*, a cena ilustra quatro personagens em um ambiente bucólico simples. Em um primeiro plano são vistos uma cesta de frutas junto às vestes e acessórios femininos dispostos no canto inferior esquerdo da tela; somados as três primeiras figuras, sendo elas, uma mulher despida que fita algo externo à cena e que descompassa o espectador; e dois homens completamente vestidos em posições que sugerem estar alheios à nudez da moça. Em segundo plano, ao fundo e quase ao centro da obra, temos a última personagem a se banhar. Nessa tela é encontrada a herança dos mestres clássicos ao aproximar duas grandes obras, como *O concerto Champêtre* (1511) de Ticiano – figura 20 – por sua temática - e *O julgamento de Páris* – figura 21- de Rafael pela disposição do grupo central.

Figura 20 - O concerto de Champêtre



Ticiano. 1511. 110 x 138 cm. óleo sobre tela. Paris

Figura 21 – O julgamento de Páris



Marcantonio Raimondi,, após Rafael, c.1510-1520,
calcogravura. 29,1 x 43,7 cm. Nova York. Metropolitan Museum of Art

O ponto de espanto e crítica contido na obra consiste, justamente, na presença da mulher despida, que não é justificada por pretextos mitológicos ou alegóricos. Em *Le déjeuner sur l'herbe*, Manet opta por ignorar as convenções aceitas e impõe um novo modo de representação.

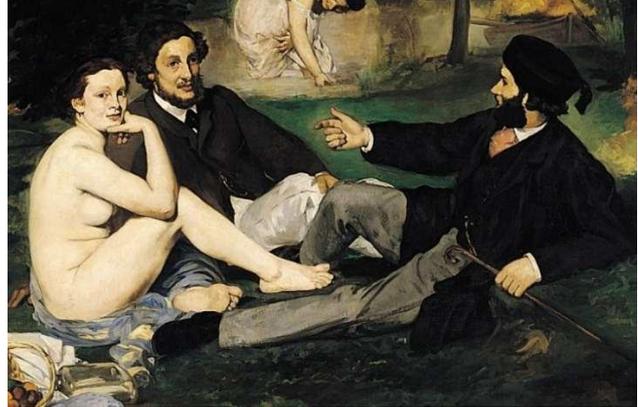
A postura despretensiosa e direta, sem a carga simbólica de pureza e moralidade canonicamente associadas aos nus dentro da História da Arte complementam seu olhar que confronta o espectador e transfere a dinâmica de objeto para sujeito. É como se tivesse plena ciência de que é observada e, assim em mesma medida, revide a observação. Esse confronto

teria o mesmo efeito caso estivesse vestida? Além disso, a interação ambígua entre as personagens cria uma tensão desconcertante que os divide em sua união.

Detalhe 1



Detalhe 2



Para Foucault (2010), há no quadro dois sistemas de manifestação da luz em justaposição. O filósofo então sugere dividir o quadro em dois pontos, sendo o primeiro a partir da linha da relva em direção ao fundo e, o segundo, da linha às personagens da frente. Nessa primeira parte do quadro, existe uma iluminação tradicional, vinda do canto superior esquerdo que percorre a cena iluminando a vasta pradaria ao fundo, as costas da mulher que se banha e modelando seu rosto, no qual se projeta uma sombra e finaliza sobre os dois arbustos mais claros do canto direito da pintura. Este triângulo luminoso se configura enquanto uma iluminação clássica, interior e confere nas figuras representadas forma e relevo. O que não pode ser visto, em contrapartida, na segunda parte do quadro, visto que as personagens da frente são presentificadas com uma luz frontal e perpendicular que atingem o corpo nu e os rostos dos homens de forma chapada, sem relevo (Foucault, 2010, p.274).

Tal aspecto proporciona à pintura um caráter de heterogeneidade e conflito. Manet brinca, não apenas com as manifestações da luz, mas também com a própria posição do espectador, sublinhando e, em mesma medida, ocultando os dois eixos de fundamento do quadro por meio da representação da mão do homem à direita que aponta discretamente para o interior e exterior da tela.

[..] há essa mão com dois de seus dedos, um que aponta nessa direção; ou, essa direção, é precisamente a direção da luz interior, dessa luz que vem de cima e que vem de fora. E, ao contrário, o dedo está dobrado, dobrado para o exterior, no eixo do quadro, e ele indica a origem da luz que aí atinge; de modo que aqui, nesse jogo da mão, ainda há os eixos fundamentais do quadro e o princípio a um só tempo de ligação e de heterogeneidade deste Déjeuner sur l'herbe (Foucault, 2010, p. 275 - tradução de Rodolfo Scachetti)

Detalhe 3



Por outro lado, e, em alinhamento aos aspectos de luz, *Le déjeuner sur l'herbe* também se configura como um ótimo exemplo acerca da *posição e papel do espectador*. Nesse sentido, retomo a teoria de centramento proposta por Rudolf Arnheim, em *O poder do centro* (1982), ao afirmar que a visão das imagens artísticas se baseia em organizar os diferentes tipos de centro presentes no corpo da imagem à um centro dito “absoluto” que é materializado no espectador, mesmo quando esse centro não é explicitamente marcado. Arnheim, argumenta que a organização da composição visual segue princípios perceptivos fundamentais, como equilíbrio, tensão, peso visual e direcionamento do olhar, e que para ser ideal ela não precisa acompanhar regras de simetria ou centralização geométrica, porém precisa guiar a atenção do observador de forma orgânica. Por essa razão, o centro perceptual, não necessariamente, coincide com o centro físico da imagem, no entanto é determinado pelo entrelaçamento e equilíbrio entre as formas, contrastes e direções. *Le déjeuner sur l'herbe* por esse ponto de vista configura tal sistema de uma forma mais discreta.

Jacques Aumont (1993) afirma que a teoria de Arnheim é

Sedutora, entre outras, por seu caráter *dinâmico*. Nela a imagem é pensada como campo de forças e sua visão como processo ativo de criação de relações, frequentemente instáveis e mutáveis; as análises de Arnheim são muito convincentes quando ele trata de imagens *excentradas* ou *descentradas*, nas quais a competição entre centros é grande e ativa, logo, correlativamente, o papel do espectador importante. Pode-se quase dizer que, mais do que teoria do centramento, ele desenvolve a respeito das imagens uma verdadeira estética do descentramento permanente; a imagem só é interessante e funciona bem se alguma coisa nela estiver descentrada (e puder, portanto, ser imaginariamente confrontada com o centro absoluto, mas inquieto que somos nós, espectadores) (Aumont, 1993, p. 150)

Ao aplicar essa teoria à pintura de Manet, percebe-se que o descentramento é

possibilitado pela duplicação das bordas verticais da moldura, pelo efeito perspectivo e pelo jogo de olhar entre a personagem e o observador. Em uma análise tradicional, seria esperado que a figura feminina nua - ponto de maior atração - fosse posicionada no centro da composição. Manet ao deslocá-la para o lado esquerdo, cria um desequilíbrio perceptual que desafia a expectativa do espectador. Assim, o real centro de percepção, conforme o conceito de Arnheim, está na relação dinâmica entre as três personagens em primeiro plano e a mulher ao fundo. A figura desfocada e, desproporcionalmente, grande adiciona um elemento de instabilidade, quebrando a profundidade convencional da perspectiva renascentista e desafiando o olhar a reinterpretar as relações espaciais dentro do quadro. Esse aspecto também é percebido, paralelamente, em *Las Meninas* cuja atenção é descentralizada por meio da distribuição de pontos focais a partir do uso da luz e das configurações espaciais entre as personagens. Diferente do que ocorre, por exemplo, em *A Escola de Atenas* (1509-1511) – figura 22 - na qual o centro perceptual, onde Platão e Aristóteles estão posicionados, coincide com o centro físico da imagem.

Figura 22 - A Escola de Atenas



Rafael Sanzio. 1509-1511. 500 x 700 cm. afresco. Museu do Vaticano, Roma

3. LEITURA DE IMAGEM



Édouard Manet. 1882. 96x 130cm. óleo sobre tela.
Courtauld Institute of Art, Londres

A leitura de imagem por uma lente barroca oferece um leque diversificado de abordagens que podem perpassar desde os aspectos mais compositivos, como o jogo de luminosidade e o uso do espaço da tela, como os princípios da retórica basilar na construção da imagem. Observar a pintura de Manet pela ótica barroca representa o compromisso de não apenas situar os momentos estéticos divergentes em seus devidos lugares, mas também o de abraçar a possibilidade de interpretação ao deslocar um senso estético amplamente representado, como a passagem bíblica da Anunciação, a uma cena incrivelmente mundana e moderna como a de Manet.

Em *Un bar aux Folies-Bergère*, será explorado como os elementos norteadores presentes na imagem – a figura feminina central, o espelho e seu reflexo e o ambiente noturno e urbano – indicam algo que excede a narrativa aparente e descompassa a posição “centrada” do observador. A bartender, sua expressão distanciada e a presença do espelho podem ser lidas como sintomas de alienação, solidão e complexidades identitárias que refletem as turbulências presentes no contexto histórico social da Paris do século XIX.

Parto, em princípio, de uma leitura de seus elementos compositivos para que, em sequência, sejam destrinchados dentro da ótica barroca sob o viés do **instante prenante**.

Assim, o óleo sobre tela de 1882 retrata uma cena do real café-concerto Folies-Bergère da cidade de Paris. O quadro, localizado atualmente no Instituto de Arte em Courtauld, Londres pode ser dividido em três planos focais, sendo o primeiro composto pela figura feminina ao centro – a garçonete Suzon – trajada de um vestido azul escuro e mangas até os cotovelos, um decote em recorte quadrado de tecido franzido, uma gargantilha com broche e um bracelete em cor dourada em seu braço esquerdo - *se considerarmos essa visão frontal*-. Seus cabelos estão presos, o que ressalta o seu rosto e, por consequência, seu olhar fugidio e vazio – ponto este de grande enfoque e valor para o quadro. E, também, por um balcão de mármore a frente da garçonete no qual estão dispostos um conjunto de garrafas que se mesclam em simbolismos, com rótulos de fino valor como os de champagne e, de rótulos populares, como os da cerveja Bass representada por seu característico triângulo vermelho; além de uma natureza-morta ricamente pintada em pinceladas que sugerem uma aproximação a tradição clássica destoante das pinceladas fugazes que se alastra pelo restante da tela.

Detalhe 1



Detalhe 2



O segundo plano, composto por um espelho atrás da figura feminina, que se prolonga pelas extremidades da pintura ilustrado por sua borda dourada e somado ao reflexo do par e o balcão. E, por fim, o terceiro plano, compondo ao fundo a freguesia do bar e seu espetáculo. Assim, seguindo a lógica proposta por Jacques Aumont (1993) em *A Imagem*, pode-se dizer que há, no quadro, dois tipos de enquadramentos: o primeiro que se dá pelos limites físicos da pintura, que pode coincidir com o da moldura que a adorna, e que se inicia da extremidade horizontal do balcão até a metade do corpo do candelabro. E, o segundo, comportado apenas

dentro do reflexo do espelho. Há uma justaposição, técnica executada por exemplo em *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), mas que aqui não se dá pelo uso da luz e, sim por planos justapostos, como duas cenas em um mesmo momento, dois estados, dois instantes no tempo, tal qual o aspecto do modernismo sugerido por Clark.

Para Foucault, Manet em sua incrível técnica inventaria, também nessa tela, o que se pode denominar enquanto **quadro-objeto**, ou seja, “o quadro como materialidade, o quadro como objeto pintado que reflete uma luz exterior, e frente ou em torno da qual o espectador se move” (Foucault, 2005, p. 14). A produção do quadro-objeto supõe uma transformação dos valores da pintura ocidental e esclarece-se por Manet a partir do uso espacial da tela, o modo com o qual aborda o problema da iluminação e, por fim, na posição do espectador em relação ao quadro (Orellana, 2014, p.14). Todos esses elementos podem ser identificados na obra analisada em questão, principalmente, ao se destacar o tratamento feito do espectador, como dissertado por Foucault, o qual afirma que esta pintura se configura em “um quadro que tem na distorção do olhar uma de suas motivações principais” (Foucault, 2005, p. 53).

Ao se fixar o olhar sobre a tela por uma lente barroca, é possível associá-la ao conceito de **instante pregnante**, em virtude da identificação de um sugestivo percurso de momentos narrativos presentes na cena. Como se o espectador estivesse diante de um retrato fotográfico em seu ápice de representação- logo após o clique do obturador- e, em mesma medida, elucida ao público um momento de caráter ficcional e ilusório, recheado de ambiguidades, como a representação das figuras humanas refletidas no espelho. O **instante pregnante** – em primeira vista – contido na pintura de Manet demonstra-se em seu componente metonímico em maior grau possível, tal qual nas representações barrocas da Anunciação que sintetizam a totalidade da passagem bíblica em uma única cena teatral. Porém, assim como o **instante pregnante** presente nos retratos barrocos difere-se dos retratos renascentistas, também se difere do barroco para a produção de Manet.

Un bar aux Folies-Bergère marca um espaço no tempo para além da uma marca do tempo. Ele condensa, ou ao menos, buscar condensar dois tipos de *instantes*: o instante qualquer - instantâneo fotográfico e o instante pregnante – narrativo, que é diferente das Anunciações. O **instante pregnante** presente nesses retratos é demarcado, no Renascimento, pelas divisões do estado da Virgem em que se sistematiza retoricamente seu acontecimento e que, em seguida, é traduzido de maneira pictórica. Já, no Barroco, os estados são condensados em uma única cena e o instante pregnante se expande para além da tradução retórica em imagem, escoando-se em

sensações e dramatizações não apenas das personagens contidas em cenas, mas também da relação do olhar do espectador com a obra.

Em Manet, o **instante prenante** é equilibrado a tentativa de representar o instantâneo de uma máquina fotográfica por meio da fugacidade de pinceladas e outras técnicas impressionistas, discutidas por Baudelaire (1863), que buscam demonstrar na rapidez do registro as influências do tempo. O pintor narra um acontecimento no tempo por ilustrar um espaço verdadeiro, uma vida burguesa e uma real funcionária do café-concerto, simultaneamente a prenância de sentidos e a um componente ficcional por meio da criação de um reflexo dúbio; cheio de inverdades. O **instante prenante** em *Folies-Bergère* não é instante prenante como conceito uno. É um instante; mas também prenante em suas duas espécies de significância³⁴.

O que nos permite questionar: quais são as partes, nessa produção de Manet, que representam o todo da representação pictórica, dentro da modernidade?

Levando em conta a divisão do quadro previamente estabelecida, os pontos de leitura com o conceito de **instante prenante** concentram-se entre a figura central feminina e o reflexo nebuloso do espelho, sendo o uso da luz e outros elementos formais aspectos complementares a esse estudo. Assim, chamo a atenção mais uma vez a garçone. Seu rosto ambíguo pode levar a interpretações desde uma expressão mais apática e vazia, como também triste e melancólica. Um olhar frio que parece deslocado, por ser ilustrado em um local cuja função era reunir pessoas em prol do divertimento. Quase como se sugerisse um aspecto congelado e em que o espectador a presenciasse imersa em seu próprio devaneio. Esse aspecto pode relacionar-se quando, no espelho, percebe-se um reflexo às suas costas que não apresenta uma cena fidedigna dos objetos a serem refletidos. Para Foucault, o espelho mostra precisamente aquilo que não deveria refletir (Foucault, 2005).

Não obstante, esse mesmo olhar se configura de uma forma que levemente se destoa das outras protagonistas femininas das quais Manet retrata em seus demais trabalhos. Seria por consequência da ambiguidade contida no espelho ou seria em virtude do contexto da época?

³⁴ 1. Grávido; 2. Expressivo, significativo, que impressiona.

Detalhe 3



35

Detalhe 4



36

Detalhe 5



37



Como citado previamente, em *Le Dejeuner sur l'herbe*, percebe-se que houve pelo pintor a justaposição de duas manifestações da luz, uma interna e outra externa que são sublinhadas e expostas para o espectador de forma sutil pelo gesto da mão da figura masculina. Aqui, Manet brinca novamente com a iluminação ao escancarar qual a fonte de luz ilumina frontalmente a garçonete Suzon, reduplicando-a no interior da tela. Esse aspecto difere-se do utilizado em *Le Dejeuner sur l'herbe* em que apesar de apontada para o ponto externo ao quadro, não se pode denotar a origem.

Aí de novo Manet simplesmente reduplicou, em alguma medida, com maldade e com astúcia, representando a iluminação frontal no interior do quadro pela reprodução desses dois lampadários; mas essa reprodução, ela é evidentemente a reprodução em espelho, portanto, as fontes luminosas se dão ao luxo de serem representadas no quadro, ainda que necessariamente elas provenham na realidade de fora do quadro, do espaço à frente (Foucault, 2010, p. 281 – tradução de Rodolfo Scachetti).

É notório que Manet brinca com o surgimento da modernidade presente na padronização de marcas feita inicialmente pelo produto ali disposto – a cerveja Bass. O pintor deixa exposto, escancaradamente, o triângulo do rótulo de cerveja, como método de identificação do produto, mas ao mesmo tempo, sugere a mesma representação ao colo da mulher, com o seu broche de

³⁵ *Le dejeuner sur l'herbe* (1863)

³⁶ *The Railway* (1873)

³⁷ *La serveuse de bocks* (1879)

flor triangular, em um movimento que, em hipótese, refere-se à mercantilização de seu próprio corpo.



Sobre a bancada está presente, para além das bebidas, uma natureza-morta composta pelas rosas na taça e o amontoado de laranjas no vaso. Suzon está presente no entre e atua como mais um dos objetos de beleza e oferta. Seu corpo é uma natureza morta em si mesmo, congelado no espaço. Contaminado pela inércia dos objetos, o corpo da garçonete é esculpido um pouco como um vaso, um receptáculo que é concomitantemente estético e utilitário, conforme as normas socioeconômicas burguesas da época. Estática e contraposta ao movimento do café-concerto (Beaudoin-Ross, 1992).

Detalhe 6



Ao destacar esse aspecto, pode-se dizer que as *vanitas*³⁸, enquanto tema perpassante entre o final do século XVI e início do século XVIII configurou-se como, tradicionalmente, ligado às naturezas-mortas barrocas (Witeck, 2012). Para Schneider (2009), antes de ser considerado um gênero de pintura, houve um interesse por parte dos pintores em representar as

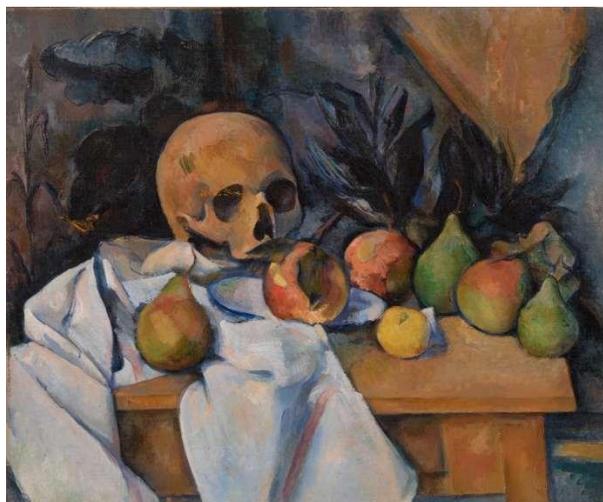
³⁸ Do latim que significa vaidade, esse tipo de pintura possuía objetivo moralizador por advertir a relevância empregada às vaidades que falecem em conjunto com a brevidade da vida terrena (Witeck, 2012).

qualidades materiais dos objetos e suas variações de cor, sofridos pelo efeito da luz ao longo do dia, que elucidavam questões da transitoriedade e vaidades – temáticas as quais perpassam essas obras (Schneider, 2009, p.16) Assim, o gênero da natureza-morta contempla uma variedade temática que não somente inclui as *vanitas*, como também quadros com flores, bodegónes e mesas postas.

Segundo Kristine Koozin (1990), toda representação de *vanitas* constitui-se enquanto um *memento mori*³⁹, por carregar consigo os simbolismos da fugacidade da vida. Nesse sentido, as pinturas de natureza-morta acerca das vaidades demonstram as modificações na consciência humana e concepção de mundo no que tange sua mortalidade. As flores e frutas portanto, assim como os crânios, tábias, relógios, ampulhetas, cronômetros, folhas, velas queimando, cachimbos apagados, dentre outros, configuravam-se como formas representativas da fugacidade da vida física (Schneider, 2009).

Não obstante, algumas pinturas de naturezas-mortas que remetem vaidades são encontradas em artistas contemporâneos a Manet, como Paul Cézanne que em sua obra “*Natureza-morta com crânio*” – figura 23– tematiza a morte, o tempo e a efemeridade sem deixar de investigar a construção das formas por meio do sintetismo (Witeck, 2012).

Figura 23 - Natureza-morta com crânio



Paul Cezanne.1898. 65.4 x 54.3 cm. óleo sobre tela. Fundação Barnes, Philadelphia

³⁹ Filosofia criada pelo grego Epicuro (342/341 – 270 a.C) na Antiguidade Clássica que carrega como uma de suas principais ideias (dentre os quadrifármacos) “Nenhum temor da morte”. Assim, a visão epicurista da *Vanitas* relaciona-se ao princípio que os prazeres da vida, as vaidades não devem ser recusadas, mas usufruídas com moderação, pois nada poderá ser feito após a morte (Witeck, 2012, p. 24)

Assim, ao correlacionar as temáticas, a natureza-morta na obra de Manet funciona em dualidade, que entrelaça a oferta do corpo e beleza Suzon ,com a brevidade da vida. Um reflexo do consumo e espetáculo debatidos por Dubord e, talvez, da própria fugacidade do artista, posto que a tela “finalizou-se” um ano antes de sua morte. A natureza-morta contrasta em sua semântica, mas também em técnica na qual é perceptível uma nuance no trato de suas pinceladas mais próximas a uma representação clássica que difere da restante utilizada pela extensão do quadro.

Retomando o espelho, Guy Debord (1997) oferece uma crítica à mercantilização da vida social, que pode ser relacionada à obra de Manet. O ambiente de Folies-Bergère reflete esse universo espetacularizado, em que o consumo de bens, corpos e entretenimento se entrelaçam. A composição da obra, com seu jogo de reflexos e perspectivas deslocadas, sugere que o espetáculo, não apenas se manifesta na cena representada – como a presença da trapezista ao canto superior esquerdo da tela – mas também na própria forma de ver e ser visto.

Detalhe 7



Como afirma Foucault: “o pintor ocupa – e, com ele, convida o espectador a ocupar – dois lugares sucessivamente, ou melhor, simultaneamente incompatíveis: aqui e lá” (Foucault, 2005, p. 56). Concomitantemente, é possível observar que este espelho corre em paralelo com a linha horizontal estabelecida pela bancada, o que contribui para uma percepção de um reflexo enviesado, que se mescla entre visível e invisível, visto que, nenhum dos objetos refletidos pelo espelho, apresenta sua imagem com precisão. Artificio esse já identificado, por Foucault, em

Las Meninas, cuja dinâmica de representação da janela e do espelho operam como elementos que conectam o interior e o exterior do quadro.

Sob este ponto de vista, Manet rompe com as convenções acadêmicas da pintura ao explorar meios de composição que dialogam com a vida urbana moderna. O espelho, ao refletir uma cena de maneira não convencional, cria uma sensação de incerteza sobre a posição do espectador e a relação entre espaço real e refletido. Tal aspecto se potencializa ao retomar o conceito de descentramento de Rudolf Arnheim (1986), quando se destaca que em um fiel reflexo, o homem refletido situado ao canto direito da tela, deveria estar posto à frente e à esquerda do espectador. Ainda que se observe ao fundo e no canto esquerdo, em meio à multidão e próximo a pontos focais de luz – como a moça de luvas amarelas e a luminária na parede – o mesmo homem, ou extremamente parecido com o ilustrado com o olhar direcionado à garçonete. O descentramento nessa obra, portanto, é ilustrado, por meio do deslocamento do espelho e do homem de cartola que se materializam em um jogo de perspectiva como dois instantes distintos e sobrepostos. Por essa medida, o espectador possui um local próprio e frontal à figura feminina que, diferentemente da lógica presente em *Las Meninas*, de Velázquez, não assume paridade com o homem no reflexo.

Detalhe 8



Detalhe 9



Para Anne Coffin Hanson (1966)

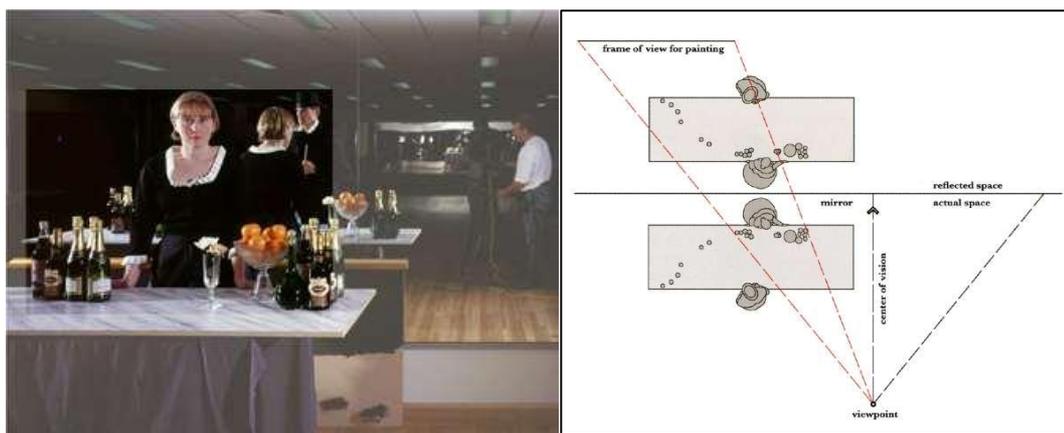
O reflexo da garçonete não parece estar onde deveria estar, as imagens refletidas das garrafas no balcão de mármore não correspondem aos seus modelos mais tangíveis. Os historiadores atacaram o problema como detetives, esperando encontrar alguma

chave para uma explicação lógica e naturalista. Não há nenhuma (Hanson, 1966, p. 185)⁴⁰

No entanto, ao contrário do conformismo de Anne Coffin Hanson, o acadêmico australiano, Malcolm Park (2000), cuja dissertação de doutorado intitulada *Ambiguity, and the Engagement of Spatial Illusion within the Surface of Manet's Paintings* aborda o truque ótico presente na tela e, para o historiador e filósofo de arte belga Thierry de Duve, *Un bar aux Folies-Bergère* apresenta um sentido de perspectiva apesar de suas visíveis inconsistências. E, por essa razão, demonstra um caráter intuitivo e intencional do artista que, para mim, casam com o princípio de **instante pregnante**.

Assim, Malcolm Park postula e comprova por foto em estúdio – figura tal - que o espectador é colocado bem à direita da cena, em que o plano da imagem configura em uma seção oblíqua da pirâmide visual e por uma vista frontal e mais ampla. Ou seja, o homem de cartola encontra-se disposto fora do campo de visão de Manet (ou melhor, fora do **enquadramento** proposto na tela), mas que, simultaneamente, é retratado, em reflexo, no espelho atrás do balcão e de “ladinho”, concluindo que sua imagem com a da mulher não estão dispostas de frente um para o outro, não cruzando, conseqüentemente, seus olhares. “A pintura obedece tão exatamente às leis da ótica e às regras da perspectiva que não deixa dúvidas de que a construção foi intencional e não poderia ter sido feita por acaso.” (Duve, 2012)

Figura 24 - Diagrama e fotografia de Malcolm Park



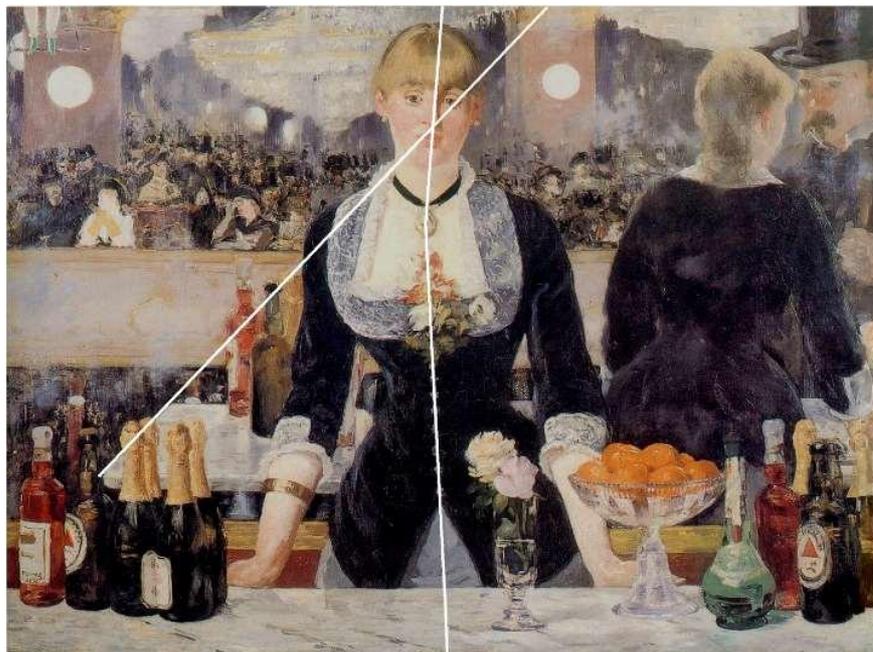
[Fotografia de Greg Callan]

⁴⁰ Ver Hanson, Anne Coffin. Catálogo de uma exposição realizada no Museu de Arte da Filadélfia de 3 de novembro a 11 de dezembro de 1966 e no Instituto de Arte de Chicago de 13 de janeiro a 19 de fevereiro de 1967. Disponível em: <https://archive.org/details/douardmanet1832100hans>. Acesso em: 28 de Fevereiro de 2025.

Para Thierry de Duve (2012)

Ao perceber que você aparentemente não está vendo a garçonete e sua imagem no espelho do mesmo ponto de vista, você se pergunta: "onde está o ponto de fuga?" E você logo percebe que a *única* pista que leva ao ponto de fuga é a borda esquerda da barra refletida. É a única ortogonal claramente indicada. Para determinar o ponto de fuga, uma ortogonal e o horizonte, ou duas ortogonais são necessárias, mas Manet não nos oferece nem horizonte, nem segunda ortogonal. O que ele faz, no entanto, e muito firmemente, é nos colocar de frente para a garçonete [...] e, da mesma forma, nos colocar bem na frente do meio da cena retratada. Ele enfaticamente sublinhou a linha mediana visual da pintura: a crista do nariz, o medalhão pendurado no pescoço de Suzon, seu corpete, a fileira de botões de madrepérola e a prega em sua saia, dividindo a abertura triangular de seu colete, compõem um alinhamento *de feltro*, quebrado no medalhão, que projeta uma espécie de espinha dorsal externalizada tanto para Suzon quanto para nós, que estamos diante dela. Assim colocados, somos deixados para *intuitivamente* posicionar o ponto de fuga na convergência da linha traçada da borda lateral da barra refletida e da mediana visual da pintura, isto é, bem no meio do rosto de Suzon (Duve, 2012 – tradução da autora)⁴¹

Figura 25 - Esquema de Thierry de Duve



Obra de Manet com ortogonal e linha central conforme identificado por de Duve

⁴¹ Trecho retirado da publicação "Intencionalidade e Metodologia Histórica da Arte: Um Estudo de Caso". Disponível em: <https://nonsite.org/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study/>. Acessado em 28 de fevereiro de 2025. nonsite.org é um periódico trimestral, online, de acesso aberto e revisado por pares, sobre estudos acadêmicos nas áreas de artes e humanidades. Afiliado ao Emory College of Arts and Sciences.

Assim, a forte impressão que o espectador tem de encarar Suzon simboliza um componente essencial para impacto emocional que *Un Bar aux Folies-Bergère* possui da qual influencia sua apreciação. É o que de Duve chamará de, uma **intuição estética**.

Intuições estéticas são, antes de tudo, intuições, no sentido cotidiano de palpite, no sentido psicológico de um ato de percepção e no sentido filosófico de um ato de imaginação. O que as caracteriza não apenas como intuições, mas como *estéticas*, é que elas compartilham com a experiência estética sua natureza subjetiva, afetiva e não conceitual, e com os julgamentos estéticos sua reflexividade e sua reivindicação de validade universal, mais frequentemente expressa como uma reivindicação de refletir a verdade factual. Nossa impressão muito forte de encarar Suzon é parte de nossa experiência estética da pintura e é propícia ao nosso julgamento estético sobre ela. E embora não seja um critério — ninguém dirá que a pintura é uma obra-prima *porque* estamos encarando Suzon — **o fato é que estamos encarando ela** (Duve, 2012 – tradução da autora).⁴²

Desse modo, ambos os esquemas propostos por Malcolm Park e Thierry de Duve contribuem para a justificativa de sobreposição de planos proposta no início dessa leitura. O aspecto fabricado que a pintura carrega denota uma convergência de semânticas que, somadas à frontalidade e o olhar de sua personagem, evocam a teatralidade e a interatividade típicas da arte barroca e essenciais para o efeito narrativo vinculado ao conceito de Lessing. A tensão entre passado e presente em sua obra reforça sua posição como um artista de transição, discutidos por T.J. Clark, cuja produção desafia categorias estilísticas rígidas. O pintor diz sobre si e seu tempo e sobre a arte, desafiando-a.

Ao articular as leituras de T.J. Clark e Guy Debord, percebe-se que *Un bar aux Folies-Bergère*, não apenas retrata a modernidade, mas a questiona. Ela evidencia como o espetáculo, o consumo e a alienação permeiam as relações sociais na sociedade capitalista emergente e dita como Manet transforma a superfície brilhante da vida urbana em um comentário crítico sobre o vazio existencial que a acompanha, antecipando debates que atravessariam o pensamento filosófico e artístico do século XX. Ao se partir da premissa de que, embora o artista seja frequentemente associado à transição para a modernidade e ao movimento impressionista, sua produção apresenta uma forte ancoragem em aspectos típicos do Barroco, especialmente no uso do *chiaroscuro*, na teatralidade das cenas e na subversão das convenções pictóricas.

Esse aspecto garante observar que nessa obra, em específico, o **instante pregnante** assumido e, por Thierry de Duve, **intuído esteticamente**, por Manet não funciona somente, e

⁴² Idem.

mais uma vez dito, enquanto um conceito em si próprio unido por ambas as palavras, mas também, como um instante; e, simultaneamente, fecundo em sua pluri-significância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que dizer” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Nesse trecho encontra-se a narradora de *Água Viva* (1998), importante obra de Clarice Lispector. Uma pintora que decide expressar por palavras e adota o irrepresentável enquanto objeto. A personagem busca a apreensão do “instante-já” e, mesmo que distante do que anseia capturar, encontra conforto no impulso urgente pelas palavras, revelando uma necessidade em nível existencial.

O **instante prenante** existe nesse âmago. É no escoamento da palavra e no desejo de transpô-la em registro que ele encontra um suporte amplo e fortuito para se materializar, confluindo imagem e verbo. Ao longo desta dissertação, busquei analisar a produção de Édouard Manet, sob a ótica barroca, investigando como os elementos deste estilo artístico do século XVII podem ser identificados em suas pinturas e de que maneira contribuem para a construção de sua linguagem. Ao compreender que é impossível circunscrever o barroco a uma única definição, parto do entendimento de sua influência, enquanto uma vertente adjetiva que em toda a sua potencialidade e complexidade, deságua em novas maresias que entrelaçam visualidade e retórica.

Por essa ótica, embora Manet seja frequentemente associado ao Impressionismo e às inovações formais do século XIX, sua abordagem estética mantém um vínculo significativo com características barrocas, especialmente no uso dramático da luz, na composição instável e na captura de momentos de intensa tensão visual como identificado em grandes mestres barrocos e maneiristas como Caravaggio, Diego Velázquez e Jacopo Tintoretto.

O conceito de **instante prenante**, nesse viés, tal como discutido por Lessing e aprofundado por teóricos contemporâneos, permitiu uma nova leitura das obras de Manet, evidenciando sua habilidade em condensar narrativas e sugerir desdobramentos temporais em uma única cena pictórica. O caráter fragmentário e a ambiguidade narrativa presentes em pinturas como *Le déjeuner sur l'herbe* e *La serveuse de Bocks* demonstram um equilíbrio entre o efêmero e o perene, características que aproximam sua produção da sensibilidade barroca,

mesmo dentro de um contexto moderno e que são replicadas em maior intensidade em sua última obra “*Un bar aux Folies-Bergère*”.

Compreende-se que o conceito de *pregnância* apresenta um caráter multifacetado e volátil e, que aqui, foi utilizada para além de sua união entre escrita e imagem, por meio da confluência entre as semânticas das duas palavras que a unem: o instante e o *pregnante*. Entretanto, reconhece-se que esta investigação possui algumas limitações, especialmente no que tange à extensão dos dados analisados e à necessidade de aprofundamento em referências barrocas específicas. Assim, pesquisas futuras poderiam explorar mais amplamente as conexões entre Manet e os mestres do Barroco, como Caravaggio e Velázquez, ou expandir a análise para outros artistas do século XIX que também incorporaram elementos barrocos em sua produção e que aludem ao princípio de Lessing .

Esta dissertação contribui para a discussão sobre as complexas relações entre o Barroco e a modernidade, sugerindo que, longe de ser um período artístico superado, permanece como um repertório expressivo latente e vivo, capaz de influenciar movimentos artísticos posteriores. No caso específico de Édouard Manet, a presença de elementos barrocos em sua obra, não apenas evidencia sua conexão com a tradição, mas também demonstra como a modernidade se constrói em diálogo contínuo com o passado. Ao observá-lo sob a lente barroca, revela-se que é um artista cuja inovação está, paradoxalmente, ancorada na reinterpretação das fronteiras entre estilos e épocas.

Desse modo, a relação entre o pintor e as *anunciações* barrocas pode ser explorada com mais profundidade pelo diálogo entre a percepção do espectador e a manipulação da luz e do espaço. No Barroco, a *Anunciação* representa uma revelação, em que a presença divina é insinuada através da luz, da cor, da composição e de elementos simbólicos traduzidos do texto bíblico que criam uma atmosfera de sublimidade que difere da composta na obra de Manet.

Em Manet, embora não haja uma referência exata e clara à divindade, é representada uma revelação a partir da técnica de contraste de luz e sombra, especialmente, no uso de reflexos e transparências. Esses elementos “*anunciam*” uma nova percepção da realidade e demonstram que seu instante *pregnante* não é mais demarcado pela tradução esquemática de um referencial bíblico – como no Barroco - mas pela transposição de elementos mundanos que refletem a modernidade e suas tensões.

Ao retomar o passado, o pintor francês desafia não somente os estilos artísticos anteriores, mas também as convenções sociais e culturais da sua época. Proponho, assim, um jogo de palavras situando, “Un bar aux Folies-Bergère” como uma Anunciação Moderna. Anunciação, não por corresponder analogamente a elementos simbólicos da revelação religiosa contidos na representação barroca, mas por **anunciar**, entre o visível e invisível, uma descoberta da ambiguidade e da complexidade do olhar contemporâneo e uma ruptura com o registro plástico. Tornando-se, assim, um espaço onde o passado se insinua para, ao ser reconfigurado, permitir novas leituras da modernidade, de forma a questionar de maneira profunda não apenas as convenções pictóricas, mas também os valores e as ideologias que sustentam a experiência humana.

REFERÊNCIAS

Alberti, Leon Battista. **Da Pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

Argan, Giulio Carlo. **Clássico e Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Rembrandt**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Aumont, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santora – Campinas, Sp: Papyrus, 1993

_____. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Arasse, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019

Barros, J. D. (2021). O humanismo e suas origens pré-renascentistas. *Historiæ*, 12(1), 250–260. Recuperado de <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/11876>

Baudelaire, C. **O pintor da vida moderna**. BH: Autentica, 2010

Baxandall, M. **O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991

Beaudoin-Ross, Jacqueline, **Formes et modes**, Museu McCord, 1992. Adaptação por Karine Rousseau. Disponível em: <https://avotreservice.net/analyses-iconographiques/manet#fnref3>>

Bellori, Giovanni Pietro. *As Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Pedro Süssekind. São Paulo: Editora 34, 2021.

Benjamin, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

Bergo, Livia. O olho variável em Jacques Aumont: da pintura aos vídeos Digitais. Artigo Mestranda do curso de comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2008

Bigoto, B. M. **A PARTICIPAÇÃO DA BURGUESIA FRANCESA NAS REVOLUÇÕES E MOVIMENTOS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS**. Revista Científica UNAR (ISSN 1982-4920), Araras (SP), v.15, n.2, p.67-85, 2017

Bois, M. C. M. S. (2008). **Charles Baudelaire e Édouard Manet: Por uma arte da vida moderna**. *Humanidades Em diálogo*, 2(1), 137-152. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2008.106151>

Burckhardt, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Calabrese, Omar. **A Era Neobarroca**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

Chastel, André. **Arte e Humanismo em Florença no tempo de Lourenço o Magnífico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Cimino, C. **A influência espanhola na pintura de Édouard Manet**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8837357.pdf?utm_source=chatgpt.com>. Acesso em: 21 fev. 2025.

Clark, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução: José Geraldo Couto. Ed. revisada. São Paulo: Cia das Letras, 2004. 471 p.

Coli, J. **Manet: o enigma do olhar**. In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Cotrim, Gilberto. **História Global: Brasil e geral**. São Paulo: Saraiva 2010

De Andrade Rodrigues, G. Manet e Mané: Visões da diferença. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67272. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67272>.

Debord, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, 238 páginas.

Deleuze, Gilles. **Le Pli. Leibniz et le Baroque**. Paris: Minuit, 1988.

Deyon, Pierre. **O mercantilismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva 1999.

Didi-Huberman, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte** / trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens** / trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

Elias, É. M. **Fotografia e Cinema: delineando fronteiras entre dispositivos**. In: *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*, Santos 2007.

Foucault, Michel. A pintura de Manet. **Visualidades**, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jul/dez 2010.

Florenzano, Modesto. **As revoluções burguesas**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Frascina, Francis et al. **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the invention of photography*. New York: Museum of Modern Art (catálogo da Exposição), 1981.

Greenberg, Clement (e outros). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, 280 páginas.

_____. **Pintura Modernista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 (1960).

Disponível

em:<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/greenbergpinturamodernista1.pdf>

>. Acesso em: 27 fev. 2025

Guardiani, Francesco. **Renascimento, maneirismo e barroco**. Revista Entrelaces, Fortaleza, v. 1, n. 12, p. 12-23, abr./jun. 2018. Disponível em:

<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/38443>

Gullar, Ferreira. **Barroco, olhar e vertigem**. In. Novaes, Adauto, org. O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p.217-24. Disponível em:

<https://artepensamento.ims.com.br/item/barroco-olhar-e-vertigem/>

Hauser, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

Heller, E. **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

Kelder, Diane. **The great book of French impressionism**. New York: Abbeville Press, 1980. 442 p.

Kleiner, Fred S. **Gardner's Art through the Ages: A Global History**. 15. ed. Boston: Cengage Learning, 2014.

Koozin, Kristine. **The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck: Metaphoric Realism**. Edwin Mellen Press, 1990. ISBN: 0-88946-949-0.

Lanzi, Luigi. **História da Pintura na Itália**. Tradução de Francisca Ferreira Menezes. Lisboa: Edições 70, 2006.

Lessing, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Lima, F.C. **A PINTURA DA VIDA MODERNA. PARIS NA ARTE DE MANET E DE SEUS SEGUIDORES**. 13 de fevereiro 2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/299177465/Resenha-de-Clark-T-J-A-pintura-da-vida-moderna>

Lopes, V. M. **A Anunciação. Narrativa visual, espaço e tempo**. Convocarte - Revista de Ciências da Arte nº 9. 2019

Macedo, Wesley. **PS1 / MoMA-PS1: a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte**. 2015. Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.16.2015.tde-29102015-094943. Acesso em: 2024-11-27.

Michetti, Miqueli. **CAPÍTULOS DA MODERNIDADE: moda e consumo na Paris do século XIX**. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v.1, n.1, 2009. DOI: 10.20396/proa.v1i1.16406.

Moceri, F. **Reação à cor: a cor como forma de expressão**. [s.l: s.n.]. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-11012022-110210/publico/TEFERNANDAGONCALVESMOCERI_REV.pdf>

S. Oliveira, C. M. **Construindo teorias sobre o Barroco**. Resenha de: Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco; de Giulio Carlo Argan (organização de Bruno Contardi; tradução de Maurício Santana Dias; São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 568 p.). Saeculum, [S. l.], n. 13, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/11336>. Acesso em: 30 set. 2024.

Orellana, R. C. **AS PALAVRAS E AS IMAGENS: uma arqueologia da pintura em Foucault**. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, [S. l.], v. 21, n. 35, p. 5–35, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/6017>. Acesso em: 4 jul. 2023

Panofsky, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução de Maria de Lourdes Soares. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Park, Malcolm. **Ambiguidade e o envolvimento da ilusão espacial na superfície das pinturas de Manet** (diss. de doutorado, Universidade de Nova Gales do Sul, Austrália, 2001). In: *Intentionality and Art Historical Methodology: A Case Study*. Thierry de Duve, 2012. Disponível em <https://nonsite.org/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study/>.

Ribeiro, E. V. (2022). **UMA BREVE NARRATIVA SOBRE O HUMANISMO**. *Sapere Aude*, 13(25), 10-21. Disponível em: <https://doi.org/10.5752/P.2177-6342.2022v13n25p10-21>

Schapiro, Meyer. **As maçãs de Cézanne: um ensaio sobre o significado da natureza-morta** (1968). In: _____. *A Arte moderna séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves; prefácio Willibald Sauerlander. São Paulo: Edusp, 1996. 345 p., il. p&b. color. (Clássicos, 3).

Teixeira, F.L.S. Caminho, I. O. Neto, A.A.L. **Dois funções do olhar em Foucault: Panoptismo e Transoptismo**. *Revista de arte, mídia e política*. v. 10 n. 29 (2017): Aurora 29. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/32335>>.

Vasari, Giorgio. *Os Grandes Artistas do Renascimento: Vidas de Michelangelo, Rafael e Leonardo da Vinci*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2005.

Viola, B. **Vídeo Black – The Mortality of the Image**. In: Hall, D., Fifer, S.J. *Illuminating Video: an essential guide to video art*. Nova York: Aperture.

Witeck, Ana Paula Gomes. A VANITAS EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/5212>