

O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica

Sandra C. A. PELEGRINI*

Resumo: Este artigo discute os sentidos das representações imagéticas da exploração do trabalho, expressas em algumas telas de Gustave Courbet (1819-1877), considerado mentor do “Realismo Social” – movimento estético que se propôs a reproduzir a “imagem fiel” do mundo visível. Aliás, uma “proeza” ou feito também atribuído aos registros fotográficos, em meados do século XIX.

Palavras-chave: Pintura. Fotografia. Realismo social. Pesquisa histórica.

The Social Realism of Courbet: Notes on the interface between painting and photography in historical research

Abstract: This paper discusses the meaning of visual representations of labor exploitation depicted in Gustave Courbet's paintings (1819-1877), regarded by some as a master of Social Realism – the aesthetic movement that aimed to reproduce a 'true image' of the visible world. Because of this the paintings achieved the same status as photographs, with regards to their ability to depict reality in an authentic way in the mid-nineteenth century.

Keywords: Painting. Photography. Social Realism. Historical Research

A “civilização da imagem” é uma das noções mais recorrentes para definir a “sociedade global” que adentra o século XXI, uma vez que a linguagem visual permeia quase todas as facetas da existência humana. Por meio das representações¹ imagéticas, nos comunicamos, atribuímos significados e reafirmamos valores, saberes e práticas culturais – tomados aqui no seu sentido mais amplo. Não obstante, esta constatação aparentemente irrefutável, talvez, não deva ser encarada de maneira tão óbvia.

Se retomarmos a história das artes visuais, com certeza, perceberemos que essa distinção não é uma prerrogativa dos nossos tempos, pois desde sempre homens e mulheres produzem imagens e lhes conferem os mais diversos sentidos: das sutilezas às imposições da razão e do poder, do êxtase às dores da alma. Nesse sentido, nos propomos

* Professora Doutora - Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – UEM – Universidade Estadual de Maringá – Av. Colombo, 5790, Jardim Universitário, CEP: 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. Apoio financeiro do Programa CAIXA de Patrimônio. E-mail: sandrapegrini@yahoo.com.br

a apreender as temáticas relativas à exploração do trabalho expressas em telas de Gustave Courbet (1819-1877). Para alcançarmos este objetivo, não podemos ignorar os embates que se travaram entre os artistas vinculados ao Realismo e os defensores da fotografia, em meados da segunda metade do século XIX, pois essas duas tipologias documentais tinham o intento de reproduzir a “imagem fiel” do mundo visível.

Diante do exposto, pressupomos ser prudente admitirmos que as invenções técnicas e as transformações tecnológicas, onde se inclui a linguagem visual, tenham tornado imperiosa a criação de subterfúgios capazes de dissimular a dominação de determinados segmentos sociais sobre os demais. Se assim for, provavelmente a realização de sondagens no âmbito da concepção, da representação e da apropriação das imagens surpreenda os estudiosos ainda incrédulos nas possibilidades que este tipo de fonte pode oferecer à pesquisa histórica, desde que tomadas as cabíveis precauções, quais sejam a coerência teórica e os procedimentos metodológicos adequados ao trato da imagem como fonte histórica.

De pronto, assinalamos que a acuidade na interpretação dos documentos imagéticos deve ser tão arguta quanto os métodos adotados para desvendar o verbo silenciado no documento textual ou para trazer à tona os “não ditos” atinentes, por exemplo, aos registros orais. Além disso, é fato: a fotografia causou impacto significativo tanto nas representações pictóricas dos artistas empenhados em reproduzir a imagem “fiel” do mundo visível (os realistas), quanto nas produções visuais daqueles que se ocuparam da captação dos fenômenos fugidios do meio natural (os impressionistas)². Em síntese, o crescente processo de industrialização e as descobertas científicas propagadas pela Europa suscitaram significativas transformações sociais, econômicas e culturais que não passaram despercebidas entre os signatários dos projetos estéticos que colocaram em xeque os preceitos da Arte Acadêmica – apontamentos que explicam, ao menos em parte, a relevância de centrarmos nossa investigação em Courbet, considerado mentor do “Realismo Social”.

Assim sendo, ressaltamos os seguintes aspectos: primeiro, a obra de Courbet apresenta um nítido esforço no sentido de produzir composições “fiéis” da realidade observada; segundo, o tema de parte de suas telas centrou-se na problemática das relações do homem com os mundos do trabalho no período pré-industrial; terceiro, assim como outros, ele rejeitou a fotografia como referencial plástico. Sem dúvida, ora como representante do “Realismo Social”, ora como prenunciador do estilo que mais tarde se concretizaria como “Impressionismo Figurativo”, Courbet se destacou no âmbito dos debates e ilações estéticas da segunda metade do século XIX.

Por certo, a ampliação das matérias abordadas pelo historiador de ofício, a partir do momento em que ele conquistou o alvedrio para investigar temáticas não circunscritas

apenas aos campos da política ou da economia, implicou a investigação de novos temas e problemas, por meio de fontes diversificadas. Sem nos atermos aos caminhos sinuosos enfrentados por aqueles que questionaram o positivismo e o materialismo histórico e sem, tampouco, nos remetermos às trajetórias das três primeiras gerações da Escola de Annales³ e aos dilemas ora enfrentados pela História Cultural, interessa a esse estudo salientar que os aportes teóricos e metodológicos dessa corrente historiográfica expandiram nossos horizontes e nos colocaram em contato com fundamentos epistemológicos que fortaleceram o exercício dialético⁴.

Antes de mergulharmos na leitura das telas de Courbet, entendemos ser oportuno tecermos aqui algumas considerações em relação às distinções que fragmentam o saber histórico e estabelecem linhas distintivas entre a história e a história das artes, para depois observarmos as sugestões que a literatura especializada nos oferece para explorarmos de maneira mais profícua as fontes pictóricas que elegemos para este breve ensaio.

Questões preliminares

Estamos convencidos de que a especificidade dos saberes do “historiador da arte” não implica “um não saber do historiador”, no entanto, precisamos estar atentos à singularidade de nossos objetos de análise e sondar como a referida distinção cria e reforça os abismos entre tais saberes.

De pronto, supomos que a superação das balizas edificadas pela História da Arte (tomada como disciplina) esteja relacionada à necessidade imprescindível de investirmos na análise da produção visual sem, por um lado, nos rendermos aos discursos que renegam os diálogos multidisciplinares, e por outro, sem nos intimidarmos diante dos procedimentos embasados nos pressupostos de teóricos que ora defendem, ora negam a fragmentação do conhecimento. Aliás, tais argumentos poderão nos aquiescer de que a leitura da imagem exige a análise atenta de definições conceituais, sentidos e significados relacionados diretamente ao espaço e à temporalidade (TEIXEIRA, 2008).

Ulpiano T. Bezerra Meneses (2003) assevera coerentemente que se os historiadores se deslocassem “do campo das fontes visuais para o da visualidade” e tomassem a produção artística como “objeto detentor de historicidade” a perceberiam como “um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica”. E, ainda, teriam o ganho de compreendê-las como fonte de “elevado interesse cognitivo”, não circunscrita aos limites impostos pelos “feudos acadêmicos” que, por sua vez, tendem a isolar a arte como matéria distintiva da História ou a desqualificá-la como terreno fértil para a investigação (2003, p. 11-12). Assim como ele, entendemos ser fundamental percebermos

que é preciso ir além da inclusão de fontes visuais na pesquisa e enfrentar a problemática da visualidade.

Meneses, nos primeiros anos do século XXI, denota um olhar pessimista em relação ao esforço de incorporação da imagem na pesquisa histórica por detectar certa “inclinação” de seu uso como mero adereço. Nesse sentido, lamenta que isso tenha ocorrido em estudos de “altíssima qualidade”, mas apenas “ornados de farta e bela documentação visual” (2003, p. 21)⁵. E acrescenta que, do seu ponto de vista, em algumas investigações, a imagem

[...] não tem relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao menos, obrigar a certas recalibrações. (MENESES, 2003, p. 21).

Nessa linha, demonstra seu pesar em relação ao “desperdício” desse “generoso potencial documental”, contudo, na sequência, o próprio autor reconhece que, desde os anos sessenta do século XX, e até mesmo antes, os historiadores já haviam sinalizado a relevância das fontes visuais para a pesquisa histórica, haja vista a ampliação da acepção de documento – aspecto que corroborou para a sua atual consolidação no âmbito de novas perspectivas de investigação.

Não nos cabe prosseguir nessa linha argumentativa, pois muito já foi dito sobre o assunto, todavia, convém esclarecermos que somos mais otimistas, pois constatamos a disposição de experientes historiadores como, por exemplo, Peter Burke e Carlo Ginzburg investirem na apreensão de tipologias imagéticas que acrescentaram e enriqueceram suas respectivas investigações e influenciaram a formação de profissionais brasileiros, seus alunos e orientados. A título de exemplificar, chamamos a atenção para o empenho que Marco A. Silva (1991-92), Zélia Lopes da Silva (2013), Marcos Napolitano (2013) e Luciene Lehmkuhl (2006; 2008; 20013) têm conferido à análise da imagem em suas respectivas pesquisas. Alguns optaram por sondagens inscritas no reconhecimento do traço, dos elementos figurativos e dos planos de composição⁶, para depois enveredarem por métodos de leitura da imagem mais complexos como os da iconologia, da iconografia, da semiótica e das sondagens sobre a visualidade fundamentadas na filosofia, na psicologia, na educação⁷. Esses campos do conhecimento têm dialogado com a História e contribuído significativamente para a percepção das sensibilidades humanas, dos modos de viver e sentir dos sujeitos sociais, figurados nas representações artísticas.

Ao ponderarmos sobre a inserção da imagem nas investigações históricas, entendemos ser prudente relativizarmos os impasses envolvidos nessa problemática, pois em um espaço de tempo relativamente curto, os pesquisadores se depararam com uma situação *sui generis*, esboçada quando a abordagem historiográfica se ampliou e passou a

exigir o domínio de novos saberes e procedimentos de análise, concernentes ao exame de um *corpus* documental mais extenso e diversificado. Assim, com base nas advertências de Burke (2004), Aumont (2006) e Joly (2007), depreendemos que, isoladamente, os métodos supracitados não dão conta da árdua tarefa daqueles que ousam ler e interpretar as imagens.

A observação de uma representação gráfica demanda perspicácia do pesquisador para decodificá-la e compreendê-la a partir de suas proposições temáticas, de seus suportes materiais, da habilidade e do *savoir-faire* dos seus produtores. Várias metodologias estão à nossa disposição, outras estão sendo experimentadas, todavia, qualquer que seja a nossa opção, ela precisa ser bem fundamentada.

É certo, como consente Meneses, que a fotografia recebeu melhor tratamento do que a “imagem artística” e tem se tornado um recurso cada vez mais recorrente nas investigações na área das Ciências Humanas. E, segundo o autor, os empreendimentos relacionados à “história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes” e melhor sucedidos porque esse seria o “campo”, no qual “a problemática teórico-conceitual da imagem” teria se desenvolvido “intensamente, por conta própria”, além de demonstrar maior “sensibilidade”, no que tange à “dimensão social e histórica” (2003, p. 21). Entretanto, cumpre-nos salientar que provavelmente isso se deve, entre outros aspectos, às visões hierarquizadas que foram construídas em torno do conhecimento sobre a arte, às dificuldades de acesso direto às obras, e ainda, aos problemas relativos à concessão de autorização para o uso de tais imagens.

Ora, se a arte se constitui como um inegável produto da vivência humana, como poderia estar dissociada do contexto social e da história da humanidade? O artista é um homem que experimenta as agruras e as doçuras da vida, por conseguinte, não está alheio aos paradoxos da ambiência que o cerca, portanto, seu labor e sensibilidade também não podem ser desagregados do mundo onde ele se insere. Por esta razão, em conformidade com Meneses, nos afastamos das perspectivas analíticas da “sociologia da arte” e da “História Social da Arte” para não correremos o risco de enclausurarmos a produção artística em um universo desatrelado das experiências ordinárias do pintor e de seus observadores.

Interfaces entre a pintura e a fotografia no século XIX

As produções pictóricas ou fotográficas, segundo Peter Burke (2004) e Gombrich (1999; 2007), estão relacionadas ao acúmulo de experimentações e procedimentos realizados por vários indivíduos, responsáveis coletivos da descoberta pela descoberta de novos princípios estéticos e/ou técnicos. Com base nessa proposição, sustentamos que na

tentativa de captar melhor a “realidade óptica”, houve, desde o início, um movimento de “mão dupla”, ou seja, uma troca dialética entre pintores e fotógrafos.

Os profissionais que se dedicaram a aperfeiçoar as imagens registradas pelas câmeras fotográficas buscaram informações nas concepções pictóricas, cujos ângulos e planos de composição ofereceram inspiração para a ampliação do campo de visão de suas lentes. Estes, sem dúvida, ao observarem as experimentações pictóricas passaram a posicionar seus equipamentos e desenvolver técnicas capazes de figurar as paisagens de maneira mais aprazíveis e a redefinir as posturas costumeiramente escolhidas para os retratos e cenas de gêneros. Os renascentistas e, sobretudo, os barrocos, contribuíram para o refinamento olhar dos fotógrafos iniciantes que precisavam conquistar o gosto e a admiração dos seus futuros clientes⁸.

De igual modo, os pintores do século XIX também espreitaram os procedimentos e os resultados imagéticos obtidos mecanicamente pela máquina fotográfica; alguns deles os analisaram com afinco para melhor identificar distorções provocadas pelas perspectivas geométricas e corrigir os desenhos, de modo a torná-los mais corretos e/ou realistas. Outros recorreram a tal expediente, em especial, quando se ocupavam da compreensão dos movimentos humanos ou de reproduzir paisagens. Esses artistas estavam interessados em captar as sutilezas dos fenômenos da natureza que, por vezes, escapavam à percepção do olhar humano, mas não sucumbiam diante da rapidez e dos resultados praticamente instantâneos da máquina fotográfica. Apesar de muitas celeumas, alguns poucos pintores admitiram secretamente recorrer às fotografias para acertar detalhes que pudessem contribuir para o aperfeiçoamento e a qualidade visual das suas representações pictóricas. Mas, Edgar Degas (1834-1917), por exemplo, revelou utilizar as fotografias para compreender com precisão os movimentos das bailarinas que tanto lhe fascinavam.

Não obstante, apesar dessas trocas de experiências, a fotografia foi rechaçada como arte durante muito tempo, sob a alegação de que era desprovida de inventividade criativa. Porém, não havia unanimidade em relação a essa ideia, talvez não haja até hoje, por essa razão as disputas entre o lugar da fotografia e da arte tem se tornado um tema recorrente nos diálogos travados entre os críticos, os mecenas e os artistas. Aliás, preocupações essas registradas em matérias jornalísticas, manifestos e cartas⁹.

Ora rejeitada, ora admirada, a fotografia despertou a curiosidade de pessoas leigas e de especialistas, e gerou, sobretudo, grandes embates entre os artistas adeptos do realismo, que conviveram com seu advento. Contudo, é certo que ela se converteu em um expediente auxiliar na captação de determinados fenômenos da natureza como, por exemplo, os efeitos fugidios das rajadas de vento sob as árvores, as reverberações da água ou as alterações do formato das nuvens sob a ação das massas de ar em pleno deslocamento (BURKE, 2004; GOMBRICH, 2007). Temas e objetos que se tornaram o

centro das atenções da vanguarda artística impressionista, cujo principal mérito foi o de estabelecer um divisor de águas na história visual da arte, porque implodiu, de modo contundente, as bases do Realismo e, por conseguinte, da Arte Acadêmica.

Cumpre-nos ressaltar, então, que os impressionistas, ao abdicarem do uso exclusivo do atelier como espaço de criação e da estratégia de apenas recorrer à memória ou à imaginação, passaram a se dedicar aos ensaios ao ar livre – opção que implicou transformações nos modos de lidar com seus principais instrumentos de trabalho: os pincéis, as tintas e as operações que envolviam o ato de pintar, além de motivá-los a conjecturar sobre os preciosismos do desenho tecnicamente calculado¹⁰.

Logo, podemos presumir que a apreciação deliberada da imagem e sua utilização como evidência histórica implique a identificação de processos de significação, com base nos quais o pesquisador possa obter respostas para suas indagações e examiná-las como veículos portadores de discursos, produzidos em determinado espaço e tempo histórico. É nessa direção que procederemos à interpretação das obras de Courbet, antes, porém, retomaremos outros dilemas referentes à utilização da imagem como evidência histórica.

Iniciaremos por reafirmar, como salienta Luciene Lehmkuhl, que é preciso superar “as barreiras teórico/metodológicas construídas pelos discursos disciplinares”, assim como suplantar “as fronteiras construídas pela história da arte como disciplina” (2013, p. 1939)¹¹, empecilhos que em nosso entendimento dificultam a análise das imagens, seja qual for o seu suporte material ou sua natureza estética.

A experiência visual inerente ao contato com a fotografia e com a pintura pressupõe a evocação conceitual e física daquilo que é representado na imagem; portanto, assinalamos que os registros imagéticos não se explicam por si próprios, tampouco se circunscrevem ao visível subordinado ao real ou àquilo que se pressupõe vir por meio do objeto que substitui ou representa.

Do ponto de vista de Jacques Aumont (2006), a análise dessa tipologia exige a assimilação de “fragmentos de um espaço tridimensional e de arranjos espaciais” – operação que implica interpretar e, por conseguinte, compreender os valores e insígnias de conjunturas vivenciadas, de memórias resguardadas e do contexto no qual elas foram concebidas, produzidas, vistas e interiorizadas.

Não ao acaso, ao direcionar suas reflexões para as questões do “figurativo”, esse teórico ocupou-se da compreensão das interfaces estabelecidas entre a linguagem cinematográfica e aquelas utilizadas nas artes visuais e na fotografia. Tal disposição viabilizou-lhe detectar o quão paradoxais são as imagens, uma vez que “mostram objetos ausentes, dos quais elas são uma espécie de símbolo” (AUMONT, 2006, p. 66).

Por essa via interpretativa, o estudioso ponderou sobre a importância de distinguirmos o reconhecimento das imagens de sua interpretação, pois enquanto a primeira

depende das características físicas e estruturais dos olhos e do cérebro humano, a segunda evoca referências culturais, morais, sociais, religiosos, entre outros. Sendo assim, ao detectarmos as transformações contextuais, obviamente, perceberemos as alterações no modo como se deu o processo de criação e de apropriação tanto da imagem fotográfica, como da pictórica.

É fato que o registro imagético foi tomado como “testemunho irrefutável” do “real” ou de “uma realidade” por muitas décadas, por estudiosos da área das humanidades e por leigos. Justamente nesse quesito reside uma das maiores armadilhas a serem superadas pelos historiadores que se propõem a analisá-los.

Sob a ótica de Martine Joly, a representação imagética agrega diversas significações, talvez, por isto, nos sintamos como pesquisadores, ora receosos, ora estimulados a decodificá-la. Nessa linha interpretativa, a autora adverte: “uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem”, logo “uma das precauções necessárias [...] para melhor compreender uma mensagem visual” parte da investigação sobre “para quem ela foi produzida” (JOLY, 2007, p. 61).

Mas, não basta identificarmos o “destinatário da mensagem visual”, se torna imperioso palmilharmos a “função” que lhe foi atribuída, de modo a detectarmos: quais “critérios de referência” foram selecionados por seu produtor; “situar os diferentes tipos de imagens no esquema da comunicação”; e “comparar” o seu emprego com outras “produções humanas destinadas a estabelecer uma relação entre o homem e o mundo” (JOLY, 2007, p. 61).

O trato dessa tipologia documental, em especial da pintura, requer o estudo do universo conceitual das artes plásticas e exige acuidade do pesquisador para não incorrer no erro de atribuir a tais fontes poderes enigmáticos insondáveis, tampouco colocar toda e qualquer fonte textual sob suspeita. Talvez, nesse caso, o procedimento mais adequado implique uma abordagem, cuja essência esteja centrada na tentativa de entender a visualidade como uma das dimensões da própria historicidade (não segregada aos estilos e escolas) e romper com a linearidade e o evolucionismo dos referenciais plásticos, cristalizados como mitos sacralizadores da história visual da arte (PELEGRINI, 2005).

As pinturas como representações do contexto em que emergiram, expressam as tendências artísticas e os desejos de seus produtores; e se considerarmos que seu projeto é muito mais complexo do que podemos detectar mediante a análise do seu conteúdo formal, admitiremos o quão imperioso se torna mergulharmos no universo do artista e de sua época, superarmos as visões preconcebidas e primarmos pela leitura meticulosa da obra, pela análise de seus suportes materiais, da sua intencionalidade, de suas formulações

compositivas, de sua plasticidade e da sua carga objetiva e subjetiva. Em outros termos, cabe-nos sondar a sua visualidade.

Como já assinalamos nas páginas anteriores deste artigo, Peter Burke (2004) recomenda que seja evitada a análise da imagem de modo “isolado”, porque postula que ela deva ser confrontada com outras tipologias documentais – precaução que, segundo sua ótica, favorecerá interpretações coerentes e menos arriscadas. Por seu turno, Meneses repele com veemência qualquer diligência nessa direção. Cabe-nos optar pela metodologia que melhor responda às nossas inquietações, sem perdermos de vista que as duas proposições supracitadas são aparentemente incompatíveis.

Courbet e as representações do mundo do trabalho

A análise das telas de Courbet, conforme nosso entendimento, não pode nos eximir da averiguação sobre significativas transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas na sociedade europeia, responsáveis pela configuração de uma nova organização societária e de um novo sistema econômico, o Capitalismo¹².

O florescimento da “Revolução Industrial”, desde meados do século XVIII, consolidou a organização do processo produtivo por intermédio do sistema de fábrica, e por meio do qual foram produzidas e reconfiguradas relações sociais distintas daquelas até então existentes. Ela suscitou, em última instância, a apropriação de saberes, a utilização integral do tempo e a dominação social, até então, não vivenciados de forma tão aguda.

A divisão pontual da sociedade entre classes sociais antagonicamente distintas, quais sejam a burguesia e o proletariado, gerou enfrentamentos porque a primeira se impôs como segmento dominante por ser detentora do capital, ao passo que a segunda se impôs como proprietária de sua força de trabalho. “A dissociação entre esses dois grupos”, afirmou Eric Hobsbawn, “se acentua e ganha todos os aspectos da vida social, porque não é apenas dentro da fábrica que eles se diferenciam, mas ainda pelo acesso à industrialização, pela participação na vida política, pelo habitat” (1996, p. 294-295).

Emblemáticas obras de historiadores asseveram que, se a industrialização transformou-se em um processo bem-sucedido, realizado por meio de várias etapas, esse “sucesso” deve ser atribuído não apenas às mudanças dos aparatos técnicos e às novas invenções, mas, principalmente, às estratégias administrativas e tecnologias de controle da produção e do tempo do trabalhador. Por essa via, concluem que a incorporação do taylorismo e do fordismo, por um lado, constituiu uma resposta do empresário capitalista às pressões dos trabalhadores e às demandas cada vez maiores dos mercados, e por outro, facilitou a concentração dos trabalhadores no espaço citadino e consolidou a disciplina nas fábricas e nas vilas operárias, reafirmando a lógica do sistema industrial¹³.

Por certo, esse processo implicou transformações que não se circunscreveram ao âmbito social, econômico e político, mas, se manifestaram no campo da produção artística que naquele momento já se mostrava propensa a abandonar as prerrogativas das tendências estéticas do Neoclássico ou do Romantismo¹⁴, especialmente no que tange à opção por composições ora idealizadas, porém, sóbrias, ora por representações emotivas e alegóricas de quiméricos valores sociais.

Logo, os pintores identificados com o Realismo remeter-se-iam à escolha diferenciada de temas: uma parte deles iria se ocupar de temas do cotidiano, das relações sociais e do luxo da classe social mais abastada, qual seja a burguesia, a outra tenderia a abordar o dia a dia das pessoas mais humildes. Édouard Manet (1832-1883), parisiense de família aristocrática, optou por tematizar as características da vida luxuosa dos burgueses e expor a fragilidade dos seus padrões de moralidade¹⁵.

Em contrapartida, Gustave Courbet partiu da ideia de que a beleza plástica não era privilégio da aristocracia e dedicou-se ao desvendamento das vivências dos segmentos sociais menos favorecidos e suas condições de vida. Sem afastar-se dos princípios estéticos realistas, Courbet desenvolveu a denominada “pintura social” (FERRUA, 2003, p. 30-49), cujo objetivo explicitou o intento de denunciar as injustiças e as desigualdades sociais, a miséria do trabalhador pobre em oposição à riqueza e opulência da aristocracia e da burguesia francesa.

A tendência de valorização das concepções “fiéis” da imagem e das temáticas ligadas ao cotidiano imediato demonstrou o seu explícito desinteresse dos pintores realistas por temas oriundos da mitologia, episódios bíblicos, históricos e literários. Os diversos cenários colocados à disposição das obras realistas deram um novo sentido às representações pictóricas, à medida que os seus objetos de pesquisa e experimentações se remeteram à organização social, configurada com base em novos padrões.

Gustave Courbet, como precursor do “Realismo Social”, optou pelo deslocamento dos temas subjetivos e pela negação dos valores da burguesia ascendente. Seu repertório incluiu percepções de todo o social, mas privilegiou, a partir de 1850, os personagens comuns e cenas do cotidiano do trabalho. Reconhecê-lo como profissional inscrito no âmbito da pintura social implica, segundo Gombrich (1999), proceder a uma análise dos registros do artista com relação à escolha de seus temas, seus objetivos sociais e ideológicos.

A literatura especializada assinala que ele pode ser considerado também um dos precursores da arte moderna, haja vista a sua maneira de pintar, manifesta instintivamente e associada ao seu modo de viver. Ele se denominava autodidata e, embora conhecesse os princípios da perspectiva geométrica e do desenho acadêmico, efetivamente, não frequentou as escolas de arte, mas estudou com mestres da pintura da sua cidade natal

Orns (Doubs/França), visitou o Louvre com assiduidade e frequentou ateliês na Suíça e na França (FERRUA, 2003, p. 30-49).

Em 1855, quando teve onze produções recusadas na Exposição Universal, organizou uma exposição concorrente com cerca de quarenta quadros no chamado “Pavilhão do Realismo” e cobrou ingresso para a visita. Esta, talvez, tenha sido uma das poucas retrospectivas da vida de um artista sem a intervenção direta de instituições oficiais.

Ao inaugurar essa maneira de apresentação da arte ao público, pouco usual naqueles tempos, ressaltou o anseio de “traduzir os costumes” de sua época e a intenção de “ser não apenas um pintor, mas também um homem” que buscava “fazer arte atual”¹⁶. Diante das palavras de Courbet, cabe-nos levantar as seguintes ponderações: o desejo de ser reconhecido como “um homem” que produzia uma “arte atual” significava para o artista, respectivamente, comprometer-se com os problemas de seu tempo e propor uma forma diferenciada de comercializar suas telas. Todavia, cobrar a entrada para que os interessados tivessem acesso às suas obras apenas garantiria a sua sobrevivência ou estaria indicando sua rendição ao mercado das artes?

Se a sua intenção era conquistar o prestígio social e um espaço no meio artístico, parece-nos que seu anseio não se materializou, porque foi implacavelmente rotulado como “mestre-escola do feio” e como “pintor de vulgaridades” e recebeu severas críticas quanto à qualidade visual e à abstração teórica de suas obras (SCHAPIRO, 1996, p. 124). A carreira e a vida do artista findaram em 31 de dezembro de 1877, em decorrência de uma cirrose hepática e complicações inerentes a esta enfermidade. Contudo, pouco antes de falecer, escreveu uma carta ao colecionador de arte francesa, chamado Alfred Bruyas (1821-1877), na qual reafirmou seus preceitos:

Só espero realizar um milagre: viver toda minha vida de minha arte, sem me afastar de meus princípios, sem ter por um só instante mentido à minha consciência e sem ter nunca executado um palmo de pintura para agradar a alguém ou para vender (COURBET apud CATÁLOGO, 2003, p. 2).¹⁷

O *marchand* supracitado se tornou amigo e “patrocinador” de Courbet e foi retratado por ele duas vezes em 1854, nas obras “Retrato de Alfredo Bruyas” e “O passeio”¹⁸. Na primeira, desenhou o torso do homem, levemente direcionado para a direita, captou o seu olhar introspectivo, ressaltou as barbas ruivas e os traços joviais; na segunda, a imagem do varão foi concebida de corpo inteiro e no centro de duas figuras: um era serviçal, e o outro, era o próprio pintor, representado como um simples andarilho, trajando vestes simples, levando uma espécie de cajado na mão direita e um humilde chapéu na outra, carregava também uma gualdrapa nas costas e usava algo comum entre os camponeses para proteger os pés.



Figura 1 - “O passeio” ou “Bonjour Monsieur Courbet”. 1854. Óleo sobre tela, 149 x 155 cm.¹⁹
Fonte: Museu Fabre, Montpellier (França).

Como podemos observar a paisagem ao fundo dessa composição exibe um horizonte longínquo, e no primeiro plano, um terreno acidentado e poucos arbustos se confunde com as sombras das figuras humanas e do cão. A precisão com a qual projeta as sombras no chão e sobre as figuras evidenciaram a intenção do artista forçar o seu observador a exercitar a imaginação e a lançar seu olhar para além dos limites da tela, pois a árvore de acanhadas dimensões encontra-se fora do campo destinado ao enquadramento da cena. Todos esses detalhes, inclusive o delinear delicado das finas vestes de Bruyas e de seu criado, não impediram que as polêmicas suscitadas pela obra se reduzissem ao fato de que ele representara a si mesmo de maneira mais miserável do que o empregado que acompanhava o seu amigo.

As telas de Courbet apontam os posicionamentos do pintor, quer no âmbito político, quer no campo estético, no entanto, não dissimulam os dilemas vivenciados por ele: afinal para sobreviver se submeteu aos favores de Bruyas, cujo pai era um banqueiro riquíssimo,

um homem abastado pertencente aos segmentos dominantes que ele tanto repudiava. Apesar disso, nas cartas que trocou com amigos e familiares prevaleceu o intento de atribuir uma “função social” para a sua arte, de modo a provocar a “consciência” de seus pares, e quiçá da própria burguesia (CHU, 1992).

Em “A Fiandeira Adormecida” (1853), “Peneiradoras de trigo” (1854) e “Britadores de Pedras” (1849), Courbet desnudou a situação de miséria e sofrimento que assolava os mais pobres, e também registrou a exploração a que eram submetidos. O cenário de tais obras nos remete ao processo de transformação desigual do mundo do trabalho: enquanto algumas regiões já se encontravam em franco desenvolvimento fabril, outras ainda estavam em etapas que poderíamos denominar de pré-industriais. Hobsbawn (1996) e Thompson (1987; 2000) chamam a atenção para o fato de que a industrialização não se deu de forma homogênea na Inglaterra, tampouco em outros países europeus e, quiçá, em outros continentes.



Figura 2 - A Fiandeira Adormecida. 1853. Óleo sobre tela, 91 x 115 cm.
Fonte: Museu Fabre, Montpellier (França).

Côncio dessa situação, ele soube singularizar em suas telas o cansaço expresso nas faces das figuras humanas retratadas em seus locais de labor: no celeiro de trigo, na pedreira ou na fiação têxtil que poderia estar ocorrendo no âmbito doméstico, mas estariam alimentando as necessidades das manufaturas em desenvolvimento.



Figura 3 - Peneiradoras de trigo. [1853-1854]. Óleo sobre tela, 131 x 167 cm.
Fonte: Museu de Belas Artes, Nantes (França).

Ao esboçar a flagrante dormência da exaurida mulher e o desconsolo proveniente da fadiga da criança e das jovens adolescentes que lidavam com o trigo, estava expressando aquilo que lhe parecia injusto diante do enriquecimento da burguesia francesa.

Com igual ímpeto, em “Britadores de Pedras” (1849), Courbet representou a penúria de um rapaz e de um senhor durante um penoso labor, sem dúvida, sua intenção era explicitar nessa obra, os danos causados pela exposição ostensiva a rotina de trabalho. À época, a tela parece não ter suscitado muito rumores ou celeumas, mas seria posteriormente tomada como um “manifesto socialista”, uma vez que salta aos olhos do observador o contraste de idades dos seres representados, um é excessivamente jovem e, o outro, exageradamente velho para execução de tão árdua ocupação. A justaposição entre as duas figuras simultaneamente contrastantes nos leva a inferir que a intenção do pintor era explicitar o futuro que estaria reservado aos jovens trabalhadores pobres.

Na figura 4, apresentamos apenas um estudo preliminar da obra definitiva supracitada, na qual o garoto ainda não havia sido desenhado.



Figura 4 - Britadores de Pedras. 1849. Óleo sobre tela, 45 x 54 cm.

Fonte: Coleção Particular²⁰

As imagens acima esboçadas nos permitem afirmar que a estética realista abraçada pelo artista lhe permitia reforçar a ideia de que a vida escapava entre as mãos daqueles que, para sobreviver, eram obrigados a sucumbir ao trabalho braçal.

O fato de a obra integrar uma coleção particular teria sido o principal empecilho a ser enfrentado no tange ao acesso a ela, contudo, a razão dessa dificuldade se justifica pelo fato da obra ter sido hipoteticamente destruída na II Guerra Mundial, durante os bombardeamentos dos aliados em 1945, à cidade de Dresden.

Como contraponto, em “Caçadores na neve” (1867) e o “Retorno da Feira de Flagey” (1850), as cenas do labor foram concebidas e expostas de maneira mais “natural” e bem menos violenta. Embora as figuras humanas demonstrem o desgaste, próprio dos deslocamentos por longos trajetos, percorridos a pé ou sobre o lombo de animais, em precárias estradas de chão, participar de feiras era algo tomado como costumeiro e prazeroso. De modo similar, as caçadas realizadas pelos homens, acompanhados por seus cães, também eram práticas comuns naqueles tempos, e embora demandassem esforço físico, reforçavam o vigor e a masculinidade do personagem. Nas duas telas referidas, tanto

as figuras humanas, quanto os animais apresentam entre si certa harmonia, eles não se mostram extenuados e vencidos pela fadiga.



Figura 5 - Caçadores na neve. 1867. Óleo sobre tela, 102 x 122,5 cm
Fonte: Coleção Particular.²¹

Detectamos nessas imagens, em especial, na tela “Retorno da Feira de Flagey”, inferências simbólicas que reafirmam a concepção de que o labor devia atender aos imperativos da vida cotidiana, cuja dinâmica era ditada pelo tempo natural, como lembra Thompson, ao pesquisar os costumes da classe trabalhadora em formação (2000, p. 267-304). Aliás, o historiador averiguou os sentidos atribuídos ao tempo e ao trabalho nas

comunidades pré-industriais ocidentais e voltou-se para a apreensão das transformações socioculturais, políticas e econômicas provocadas pela industrialização, no século XVIII.

Por essa via, concluiu que, em última instância, essas mudanças afetaram as relações interpessoais e comunitárias em uma sociedade, seduzida pelo individualismo burguês, sedento da lucratividade obtida a qualquer preço. Thompson assinalou que, até então, as comunidades pautavam a medição do tempo pelas tarefas a serem realizadas para a manutenção dos seus clãs ou grupos familiares; o tempo não era regrado segundo os interesses dos empregadores, mas orientado pela vida, pelas tarefas a serem desempenhadas e pelo tempo correspondente às necessidades básicas emergentes no cotidiano.

A noção de “tempo útil” e a sujeição do tempo ao dinheiro, do seu ponto de vista, embasou a perspectiva mercantilista responsável pelo desencadeamento da Revolução Industrial, à qual se somou a valoração das interfaces entre o tempo e o trabalho, a expansão comercial dos relógios e outros produtos, a imposição de normativas do capitalismo industrial e financeiro. Essa noção do labor e do tempo natural parece informar as narrativas visuais formuladas por Courbet na composição de o “Retorno da Feira de Flagey”:



Figura 6 - Retorno da Feira de Flagey. 1850. Óleo sobre tela, 206 x 275,5 cm.
Fonte: Museu de Belas Artes, Besançon (França).

Vale lembrarmos que a exatidão das imagens transmitidas nessa tela causou tamanha admiração ao ideólogo anarquista Proudhon que este a elogiou publicamente e atribuiu a Courbet a vicissitude de um “pintor fotográfico”. Ora, escapou ao desavisado crítico e amigo do artista que tal julgamento, na época, beirava o insulto, pois supunha que tamanho “realismo” e exatidão do desenho, volumes e formas fossem resultado de uma produção “desprovida de imaginação e dotes criativos”, obras que, em síntese, poderiam ser substituídas pelos frutos mecanicamente produzidos por equipamentos fotográficos.

À época, como assinala André Fermigier (1994, p. 64-67), até mesmo o reconhecido fotógrafo que atendia pelo pseudônimo de Nadar deparou-se com “acusações” dessa natureza, quais sejam a de falta de criatividade e inovação. Apesar das críticas, ele se tornou conhecido pelas fotografias aéreas de sua cidade natal, em 1858, e por publicar uma “entrevista fotográfica”, empreendimentos considerados ousados naqueles anos. Ele desenvolveu o que, na atualidade, denominamos fotojornalismo, distanciou-se dos flagrantes prosaicos do cotidiano e optou por se ocupar de registros pouco convencionais, como a imagem de Victor Hugo no seu leito de morte e dos retratos eróticos²². Mesmo assim, entre os pintores, o estranhamento em relação às invenções e a concorrência no âmbito da comercialização de retratos reforçavam a construção de uma aura negativa em torno dos fotógrafos e suas atividades; poucos confessaram que as imagens produzidas por ambos, tornaram-se reciprocamente inspiradoras.

Courbet não rejeitava a fotografia, também não a via como forma de expressão artística. O trabalho dos fotógrafos não o prejudicou, até mesmo porque o crescimento do consumo de “retratos” fotográficos não o afetou diretamente, na medida em que não desfrutava de uma clientela interessada nesse gênero artístico e os segmentos mais abastados não se apraziam de suas obras, independente do gênero ou tema que escolhesse pintar.

A despeito da rejeição que sofria ou em função dela e das duras críticas imputadas a sua obra, Courbet provocava deliberadamente seus pares e os críticos de arte, embora assumisse pública e dissimuladamente apenas o intento de estabelecer o diálogo com eles (SCHAPIRO, 1996, p. 124). Em o “Enterro em Ornans” (1849) e “O passeio” (1854) são exemplos desta “tentativa”.

Na primeira obra, a cena de um ritual fúnebre de camponeses adquiriu um tom sarcástico, na medida em que o pintor deixou transparecer o que poderíamos denominar de “militância anticlerical” e a ironia expressa na figuração dos camponeses travestidos com indumentária luxuosa, contudo, destacamos que tanto os trabalhadores rurais como os oficiantes da cerimônia não foram concebidos com traços caricaturais. A ousadia de Courbet envolveu desde o cenário que escolheu (área rural) até a maneira como tratou a morte, ele transformou uma temática solene e digna de dramaticidade, que seria representada pelos

barrocos e pelos românticos, com forte apelo emocional, em um acontecimento banal do cotidiano, aspecto que contrariava a celebração do ponto de vista cristão²³. Na outra, também denominada “Bonjour Monsieur Courbet”, representou a si mesmo, caminhando pelo campo, com vestes consideradas pouco adequadas para os “artistas respeitáveis”, como já mencionamos. Ambas soaram como um agravo para a sociedade, uma vez que o pintor colocou em xeque uma série de convenções sociais e religiosas, chocou a burguesia e almejou “obrigá-la a sair de sua complacência” (GOMBRICH, 1999, p. 511).

Já “As Moças à beira do Sena” (1857) foi reconhecida como uma obra singular do artista, pois foi concebida com os princípios estéticos não circunscritos aos ditames do Realismo e denotou preocupações com a luminosidade que, anos mais tarde, seria reconhecida nas pinturas impressionistas de Renoir²⁴.



Figura 7 - As Moças à beira do Sena. 1857. Óleo sobre tela, 174 x 200 cm.

Fonte: Museu do Petit Palais, Paris (França).

A composição cúbica do espaço e o contraste na utilização de várias cores (branco, tons de azul, verde, amarelo e vermelho) reforçam a sensação de uma atmosfera serena e

cria a ilusão de uma profunda harmonia entre as imagens do ambiente natural e as das figuras femininas delicadamente flagradas em um momento de descontração. A singela sensualidade do corpo de uma das personagens figuradas parece contagiada pela placidez das águas do rio. Uma das figuras femininas apresenta-se recostada à sombra do arvoredo, em uma atitude contemplativa, ao passo que a outra, deitada de bruços sobre a relva, repousa adormecida, subjugada ao sono profundo.

Para compreendermos as obras e as posturas assumidas por Courbet, precisamos retomar às suas origens e ao contexto histórico que vivenciou. Ele pertencia a uma família de vinhateiros franceses de Ornans, e como afirmamos anteriormente, as memórias do movimento revolucionário, cujo lema era *Liberté, Egalité e Fraternité*, a mobilização das ligas proletárias que se formavam no continente europeu e a eclosão de uma série de greves reforçaram as suas utopias políticas. Assim, em 1848, não hesitou a unir-se aos grupos que organizaram as barricadas e embrenharam-se nos embates pela instalação da República na França. A partir de todos esses referenciais e práticas, concebeu sua arte como parte “ferramenta” da luta social, ao pintar os personagens que aterrorizavam a burguesia e enalteciam a força do povo, nos anos trinta e quarenta do século XIX, parecia pressentir o vigor das massas amotinadas da Comuna de Paris (1871).

A postura de Courbet diante da arte pictórica e a solidez do estilo realista manifesto na maneira como representava as pessoas comuns, os homens e as mulheres trabalhando e os corpos nus²⁵ tiveram uma repercussão negativa entre os segmentos mais abastados por questões políticas e morais; suscitaram a repulsa de muitos críticos de arte e artistas vinculados ao Romantismo. Ao desqualificarem os nus do pintor, rejeitavam as formas e os volumes das figuras, consideradas pouco harmoniosas. Alguns chegaram até a afirmar que elas ostentavam um “repugnante” e “monstruoso traseiro”.

Ao tematizar a vida urbana e rural, Courbet trouxe para as telas a lida diária dos trabalhadores e se deu conta de que a tarefa do artista não se limitava ao caráter panfletário de suas mensagens visuais, ele se propunha a produzir imagens “objetivas”, de modo a não deixar espaço para interpretações ambíguas. Não obstante, embora reconhecamos na plasticidade do conjunto da obra de Courbet a sua “impaciência” perante os “preciosismos teatralizados da arte oficial” e seus “quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas no seu tempo”, como afirma Gombrich (1999, p. 511), cumpre-nos chamar a atenção para os limites de sua “repulsa” a tais convenções. As figuras femininas adultas ora são louvadas por sua jovial sensualidade, ora surgem nas telas como figurantes, em planos hierarquicamente distintos e inferiores se comparados aos espaços destinados às representações dos homens. Em o “Retorno da Feira de Flagey”, por exemplo, as figuras femininas são mantidas no antepenúltimo plano da composição, elas seguem caminhando a pé, atrás de todos os homens, até dos serviçais que acompanham a comitiva dos patrões.

Todavia, poderíamos esperar que sua postura fosse outra? Certamente não, para a maior parte dos homens que viveram no século XIX, o questionamento sobre os papéis social e historicamente definidos para as mulheres não fazia parte de suas pautas ou demandas. A “inferioridade” da mulher em relação ao homem e a sua submissão lhes pareciam algo simplesmente natural e inquestionável.

Considerações Finais

Os resultados visuais da fotografia, obtidos por meio de efeitos mecânicos, sem dúvida, viabilizaram a percepção de enquadramentos ímpares tanto para a pintura realista, quanto para a impressionista. A descoberta de “ângulos inesperados” e de detalhes da paisagem que escapavam do olhar humano favoreceu simultânea e reciprocamente pintores e fotógrafos. Não podemos ignorar, também, a influência da cromotopia japonesa na concepção artística europeia dessa época (GOMBRICH, 1999, p. 524), decorrente do desenvolvimento de relações comerciais com o Japão, e a consequente, difusão de estampas japonesas que registravam aspectos pouco convencionais, como figuras cortadas ou cenas interrompidas.

A apresentação das pinturas ora selecionadas visou uma abordagem introdutória à obra de Courbet, reproduzidas aqui por meio de recursos fotográficos e tomadas como fontes para pesquisa histórica. Para tanto, mapeamos algumas possibilidades de interpretação da imagem por intermédio de apontamentos conceituais, teóricos e metodológicos, de modo a desconstruirmos discursos que tendem a desqualificar as evidências visuais como documentos pertinentes aos estudos históricos e a insistir no isolamento da história da arte como disciplina e como campo teórico.

Este ensaio, embora preliminar, oferece pistas seguras de que a fonte imagética, independente de sua tipologia, exige o tratamento metodológico adequado, elas precisam ser apreendidas no contexto de sua produção e no âmbito de sua visualidade. A sua utilização apenas no caso de escassez documental ou como mera ilustração constitui uma prática inconveniente e esvaziada de sentido, um verdadeiro empecilho que nos torna incapazes de vislumbrar a complexidade de uma produção visual. Realizar a análise das obras por meio de fotografia nos parece um empreendimento difícil e muito arriscado, pois se faz necessário detectar seu referencial cognitivo e simultaneamente reconhecer os recursos operacionais utilizados pelo artista.

Fruir de tais reproduções constitui um anseio inexecutável, viável apenas quando efetuamos um prévio trabalho de campo, ainda assim, o perigo de cometermos equívocos e de não conseguirmos reconhecer elementos compositivos singulares do ponto de vista da historicidade das obras pode ser inevitável. Apesar de todas as limitações ora expostas, o

que nos inquieta e encoraja é o processo de aprendizado que o contato com as fontes visuais nos proporciona. A subjetividade das cores, dos temas e das formas escolhidas, em especial, pelos pintores, nos permite repensar os modos de ler e entender as sensibilidades humanas.

Recebido em 16/9/2013

Aprovado em 18/11/2013

NOTAS

¹ O conceito de representação envolve processos de apropriação e ressignificações que viabilizam a análise das produções imagéticas e problemáticas antes pouco exploradas. Nesse sentido, as proposições de Certeau (1982; 1984) e de Chartier (1990; 2009) contribuíram para pensarmos métodos e instrumentos capazes de alargar nossas interpretações sobre fenômenos sociais concretos e discursos historicamente construídos.

² O Movimento Impressionista foi gestado nos primeiros anos da década de setenta do século XIX e deflagrado em 1874, a partir da primeira exposição coletiva do grupo, nessa ocasião Monet expôs a tela “Impressão, nascer do sol” (1872), inspirada na paisagem do Havre. Esta obra deu origem ao nome usado para definir o referido movimento e se encontra sob a guarda do Museu Marmottan de Paris (França).

³ Sobre o assunto ler: Le Goff (1998); Burke (1997); Dosse (1992); Cardoso e Vainfas (2011).

⁴ Sobre a História Cultural e a Nova História Cultural consultar: Chartier (1990; 2009), Peter Burke (1992, 2008), Cardoso e Vainfas (2011), entre outros historiadores.

⁵ Talvez, a tímida interpretação das evidências históricas nessas pesquisas não se restrinja aos documentos imagéticos. Em algumas delas, até mesmo os documentos textuais continuam sendo tratados apenas como mananciais repletos de informação que são assimilados sem questionamento ou criticidade.

⁶ Sem ter a pretensão de esgotarmos a longa lista de pesquisadores que têm despontado nesse campo, cumpre-nos lembrar de estudiosos como: Pallamin (2000), Knauss (2003), Pesavento (2005), Zanirato (2005), Pelegrini (2004, 2005, 2008). Há ainda várias teses de doutorado e dissertações de mestrado, recentemente defendidas nos Programas de Pós-graduação da USP, da UNESP, da UFPR, da UFSC, da UEL e da UEM, que tratam da imagem como fonte documental e que têm contribuído para reflexão em torno dessa problemática.

⁷ Apenas a título de exemplificar, referimo-nos a Michel Foucault (2004; 2005), Flávia Lemos (2007), S. Barroco (2007), entre outros.

⁸ O inverso também é verdadeiro, pois não podemos ignorar os resultados advindos da manipulação da “câmera escura”, utilizados como um recurso de enquadramento pelos pintores desde meados do século XVI, como fazia o renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519) para definir os esboços preliminares de suas obras.

⁹ As cartas referidas foram publicadas com o título *Letters of Gustave Courbet* (CHU, 1992).

¹⁰ Agora, a aplicação dos pigmentos precisava ser ágil por vários motivos: ao ar livre a tinta secava muito rapidamente, a luminosidade não era previsível ou controlável, não havia mais tempo para a mistura de cores, elas deviam ser aplicadas a partir de pigmentos puros em pequenas manchas, de modo a reconstituírem o movimento e a luz de tudo a sua volta.

¹¹ Luciene Lehmkuhl fundamenta essa argumentação na obra de George DiDi-Huberman, intitulada *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, publicada em Paris, em 1990. Para aprofundar o conhecimento sobre essa questão consultar outras reflexões da autora publicadas pelas revistas *ArtCultura* (2006) e *Esboços* (2008).

¹² Sobre o assunto consultar Hobsbawn (1996).

¹³ Para aprofundar o tema ver: Hobsbawn (1996) e Thompson (1987; 2000).

¹⁴ O estilo neoclássico e o romantismo se definem basicamente por meio de opções estéticas e temáticas; enquanto o primeiro visou à idealização de cenas históricas e mitológicas marcada pela “beleza” e “simetria”, projetadas em cenários suntuosos; o segundo reuniu uma gama heterogênea de formas e composições consolidadas entre os séculos XVIII e XIX como uma reação à racionalidade classicista e firmou-se por meio da ênfase na expressão dramática das ações de homens lutadores e representações de seus ideais por meio de alegorias, como Delacroix e Goya, apenas para citar dois exemplos.

¹⁵ Entre as obras de Manet com a referida temática, podemos destacar *Almoço na relva* (1863), com dimensões de 214 cm por 270 cm, exposta no Museu do Louvre, Paris (França). A literatura especializada assinala que a maior parte de suas obras seguiu o estilo Realista, mas detecta que ela também passou por um viés “naturalista”, uma vez, que foi muito próximo das ideias do escritor libertário Émile Zola, ligado à escola literária naturalista e de Guy Maupassant, escritor francês interessado no debate sobre a psicologia humana e a crítica social.

¹⁶ Depoimento de Courbet publicado na Coleção Mestres da Pintura (1978, p.18).

¹⁷ Tradução livre de afirmações de Courbet referentes à carta escrita por ele a Jacques Louis Bruyas, admirador da pintura, mas sem aptidão para o aprendizado, passou a se dedicar a promover e a colecionar obras de artistas contemporâneos como, por exemplo, Camille Corot, Eugène Delacroix, Jean-François Millet, Marcel Verdier, Gustave Courbet, entre outros. Cf. informações publicadas no Catálogo da exposição “Bonjour, Monsieur Courbet! Chefs d’œuvre de la collection Bruyas du musée Fabre” (2003), e nos livros: *Courbet* (MESTRES DA PINTURA, 1978, p. 25) e *Letters of Gustave Courbet* (CHU, 1992).

¹⁸ Todas as reproduções fotográficas das telas de Courbet foram extraídas de *Courbet* (MESTRES DA PINTURA, 1978, p. 10-11, 18-19); pranchas: 12, 15, 18,19 e 38.

¹⁹ Esta obra se encontra sob a guarda do Museu Fabre, em Montpellier (França), está datado e assinado pelo artista plástico.

²⁰ Conforme já assinalamos, trata-se de um esboço realizado pelo pintor, em 1849, para a concepção definitiva de “Britadores de Pedra” que integra uma coleção particular, em Milão, mas não conseguimos levantar dados sobre o nome do colecionador.

²¹ Não tivemos a oportunidade de apreciar a tela “Caçadores na neve” (1867) pessoalmente, a fotografia da referida obra ora comentada foi publicada pela editora Abril (MESTRES DA PINTURA, 1978, p. 38).

²² Gaspard-Félix Tournachon, não exerceu a sua profissão de médico, iniciou-se no campo jornalístico como caricaturista do jornal *Le Charivari*, com o pseudônimo Nadar. Posteriormente, sensibilizado com a produção da vanguarda impressionista formada por Monet, Pissarro, Cézanne, Renoir e Degas (entre outros), cedeu seu estúdio de fotografia para realização da primeira exposição coletiva do grupo, de modo a evitar que os mesmos passassem pelo constrangimento de expor no “São dos Recusados”.

²³ Essa tela pode ser interpretada também como um “retrato” coletivo da população residente cidade natal de Courbet, haja vista que ele se ocupou do desenho de cinquenta pessoas, cada qual com características individuais, em tamanho que pode ser considerado natural, dado as dimensões da tela (314 x 663 cm).

²⁴ Renoir vinculou-se ao Impressionismo entre 1870 e 1883, neste período pintou paisagens, mas privilegiou temas relacionados à vida social urbana. Talvez, não tenha se afastado totalmente da estética impressionista ao longo de sua trajetória, porém reavaliou suas características mais radicais, retomando os contornos das figuras – aspecto que levou alguns críticos a classificarem suas obras como Impressionismo Realista ou Figurativo. Em depoimentos e cartas Renoir revelou sua admiração pelos traços de Courbet (FEIST, 1990, p. 12).

²⁵ As telas produzidas em 1868, quais sejam *Três Banhistas* (Musée du Petit Palais, em Paris) e *A Fonte* (Museu do Louvre, Paris) inspiraram a concepção de outras banhistas de autoria de Courbet. As duas obras possuem o mesmo suporte material (tela) e tipo de tinta (óleo), a primeira possui 126 x 96 cm, e a segunda 128 x 79 cm.

FONTES

CATÁLOGO da exposição *Bonjour, Monsieur Courbet! Chefs d’œuvre de la collection Bruyas du musée Fabre*, realizada no pavilhão de Exposições do Museu Fabre, na cidade de Montpellier (França), entre os dias 28 de maio e 11 de outubro de 2003.

CHU, Petra. *Letters of Gustave Courbet*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MESTRES DA PINTURA. *Courbet*. São Paulo: Abril, 1978.

DIÁRIOS de campo de Sandra C. A. Pelegrini, realizados nas seguintes instituições museais: Museu Fabre (Montpellier, França, 2012); no Museu do Louvre (Paris, França, 2012); no Museu Petit Palais (Paris, França, 2012).

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 2006.

BARROCO, Sonia Mari Shima. *Psicologia educacional e arte: Uma leitura histórico cultural da figura humana*. Maringá: Eduem, 2007.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Edunesp, 1992.

_____. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

_____. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos domínios da História*. São Paulo: Campus Elsevier, 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

CHU, Petra. *Letters of Gustave Courbet*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

_____. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

DOSSE, François. *A história em migalhas: dos “Annales” à “Nova História”*. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

FEIST, Peter. *Pierre Auguste Renoir (1841-1919). Um sonho de harmonia*. Germany: Taschen, 1990.

FERMIGIER, André. *Courbet, L’art en texte*. Genève: Editions d’Art Albert Skira S.A., 1994.

FERRUA, Pietro. Realismo e anarquismo na obra e na vida de Gustave Courbet. *VERVE*. São Paulo, n. 3, p. 30-49, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão*. Lisboa: Martins Fontes, 1997.

_____. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC-Editora, 1999.

HOBBSAWN, Eric. *A Era do Capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KNAUSS, Paulo. Cidade Panteão: uma produção social da imaginária urbana. In: KNAUSS, Paulo. *Sorriso da cidade: imagens urbanas e história política de Niterói*. Niterói, RJ: Fundação de Arte de Niterói, 2003.

LEHMKUHL, Luciene. O pintor não fecha os olhos diante da realidade: Portinari e o Neo-realismo português. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n.12, p. 53-70, 2006.

_____. Das Amoreiras a Santa Tereza: Vieira da Silva e suas obras. *Esboços*, Florianópolis, v. 15, n. 19, p. 151-162, 2008.

_____. Obras de arte impressas nas páginas da revista Ilustração Brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 4., / ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 1., 2013, Londrina. *Anais...* [CD-Rom]. Londrina: Eneimagem, 2013, p. 1935-1941. v. 1.

LEMONS, Flávia Cristina. História, cultura e subjetividade: problematizações. *Revista do Departamento de Psicologia* (UFF), Niterói, v. 19, n. 1, p. 61-68, jan./jun., 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MESTRES DA PINTURA. Courbet. São Paulo: Abril, 1978.

NAPOLITANO, Marcos Eugênio. Suicidas e foliões: chanchada, carnavalização e realismo no filme Tudo azul, de Moacyr Fenelon (1951). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n.51, p. 133-153, 2013.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte Urbana - São Paulo: região central (1945-1998)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Arte Popular Revolucionária. In: TEIXEIRA, Francisco Carlos (Org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2004, p. 59-60. v. 1.

_____. A paisagem urbana de Maringá expressa em distintas representações pictóricas da cidade. In: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; ZANIRATO, Silvia Helena. *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: EDUEM, 2005, p. 121-140.

_____. A arte pública e a materialização das memórias históricas na cidade de Maringá. *Esboços*, Florianópolis, v.15, n. 19, p. 217-242, 2008.

PESAVENTO, Sandra. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo; ZANIRATO, Silvia Helena. *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: EDUEM, 2005, p. 110-120.

SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna – Séculos XIX - XX*. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Marcos Antonio. da. A construção do saber histórico – Historiadores e Imagens. *Revista de História*, São Paulo, n. 125-126, p. 117-134, ago./dez., 1991 a jan./jun., 1992.

SILVA, Zélia Lopes da. A caricatura política na concepção libertária do periódico 'A Plebe' (1947-1949). *Antíteses*, Londrina, v.6, n. 11, p. 261-287, jan./jun., 2013.

TEIXEIRA, Joubert Paulo. *Imagens e representações das memórias de uma cidade em formação: Santa Fé (1948-1961)*. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (v. 1 e 2).

_____. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.