

o o S u c o á o o o S o o

o o o á S o c o o n c



Maria Clara M. S. Bois

✠ **A r** ✠ ✠

O presente trabalho é um estudo sobre o processo de modernização dos parâmetros estéticos e artísticos da pintura francesa a partir da segunda metade do século 19. Por meio da interpretação da crítica de arte do escritor Charles Baudelaire e do trabalho do pintor Édouard Manet, pretende-se captar alguns elementos importantes para a arte daquele contexto e as contribuições de ambos para a representação de uma arte da vida moderna.

Palavras-chave: Arte – Pintura – Modernidade

É pertinente uma breve consideração do mercado da arte na França desse período. Durante quase todo o século 19 houve uma intensa relação entre arte e Estado, que não apenas era responsável pela promoção do principal evento do país, o Salão, como também era um dos principais compradores do mesmo. Da Revolução Francesa e do Antigo Regime, o Estado herdou as duas instituições que davam a referência técnica e cultural da produção artística – a *École de Beaux Arts* e a *Académie* – e sustentavam a base da pintura acadêmica. O currículo do curso de pintura de ambas as escolas enfatizava a habilidade e exatidão do desenho, a erudição do tema escolhido e a articulação compositiva do quadro. Apesar da queda do Estado absolutista, ainda conservavam uma estrutura aristocrática e hierárquica, que estabeleciam no rigor técnico, na erudição e na racionalidade das obras os critérios da boa arte (BLAKE & FRASCINA, 1998).

Os temas eram valorizados de acordo com uma ordem de importância e, a partir dela, variavam as dimensões das obras e a capacidade do pintor. Em primeiro lugar viriam os temas históricos, que deveriam ser representados, geralmente, em grandes dimensões. Em seguida viriam os retratos, que obedeciam a um tamanho menor do que o das composições históricas. Depois, a pintura de gênero, ou de cotidiano, que, por sua vez, era menor do que o retrato. Depois, a pintura de paisagem e, no escalão mais inferior, a pintura de natureza morta.

Aos pintores mais habilidosos, que tivessem bem desenvolvidos o desenho e a composição, estaria reservado o direito à pintura histórica, de grande dimensão. Observava-se a prevalência de temas relacionados à história clássica, mítica e religiosa, em detrimento à contemporânea, uma vez que determinadas situações de nudez, violência ou orgia só seriam suportáveis se travestidas com uma pele do passado clássico ou da religião. Por isso a ênfase na erudição histórica, notadamente a clássica, e a valorização da mesma dentro das habilidades compositivas. Num outro sentido, a qualidade da composição só estaria guardada se estivesse dentro de padrões de racionalidade, se limitados tanto os traços de expressão das personagens, como o traço colorístico e das pinceladas do pintor (ou seja, uma demonstração da racionalidade do próprio artista).

O contraponto desse modelo, segundo Blake e Frascina, estaria no romantismo, que tem como um bom exemplo na França a pintura de Eugène Delacroix. Em linhas gerais, o movimento romântico representava no pensamento, na literatura e na arte uma alternativa ao iluminismo e seu racionalismo estreito em todos os campos do conhecimento. O romantismo preferiria o mistério à certeza, o mundo noturno à luz da razão, a ênfase na particularidade em oposição à generalidade, uma vez que “a arte estava mais em harmonia com a liberdade do que com a ordem, com a criação espontânea do que com regras

e leis fixas” (BAUMER, 1990, p. 29). Nesse sentido, enxergavam o universo como uma unidade muito além da medida do pensamento do humano. A matéria continha, em parte, uma essência metafísica, incompreensível pelo simples método racional e era preciso, portanto, explorar o lado oculto da matéria, o mundo noturno dos sonhos, da fantasia, da natureza “naturans” criada por Deus, cabendo ao artista revelá-la ao mundo com seu talento criativo e sensível. Para o mundo romântico, o artista configurava-se quase como o homem ideal, uma vez que ele possuía uma espécie de “razão” profunda, capaz de penetrar no infinito da realidade e, por meio da sua criatividade, da sua fantasia, transformá-la para o entendimento do homem comum. Ocorre disso que, em contraposição ao racionalismo da obra acadêmica, a obra romântica terá na fantasia e na expressão não apenas uma das características básicas da beleza, mas também uma revelação da sua “verdade”.

Obviamente, a contraposição entre romantismo e neoclassicismo aqui colocada é superficial. Não se quer afirmar com isso que obras acadêmicas não foram expressivas, ou que pintores românticos foram todos criativos. Todavia, as características marcantes dessas duas “escolas”, colocadas nos termos racionalismo e fantasia, são bastante relevantes para compreender que direção tomou a pintura francesa no período em que Baudelaire escreve sobre a pintura da vida moderna.



Figura 1 - Honoré Daumier, “A Batalha das Escolas” (1855), litografia. Fonte: KELDER, 1980, p. 33.

No seu texto “Do Heroísmo da Vida Moderna”, retirado do artigo “Salão de 1846”, o escritor expõe a seguinte constatação: “É verdade que a grande tradição se perdeu e a nova ainda não nasceu” (BAUDELAIRE, 1988, p. 23).

Evidentemente, existe um aspecto de incerteza típico da modernidade que é incapaz de definir uma alternativa segura à tradição num sentido mais amplo. Entretanto, nesse contexto da arte francesa, a tradição neoclássica estava de fato se perdendo, e o que foi considerado o seu contraponto, o romantismo, não conseguiu se afirmar como a arte oficial. As obras do Salão eram, em geral, uma espécie de hibridismo, um tipo de caminho do meio que procurava um equilíbrio estético dessas duas correntes, o que, segundo Blake e Frascina, pode-se chamar de “just milieu”. Antes uma tendência do que um estilo, o “just milieu” foi a arte da Monarquia de Julho e reflexo de uma filosofia eclética. Ainda de acordo com esses autores:

“Uma peculiaridade da Monarquia de Julho era o seu compromisso institucional com a filosofia do ecletismo. O filósofo eclético mais importante, Victor Cousin, alcançou uma alta posição no governo, chegando a estabelecer um domínio quase autocrático sobre todo o sistema educacional francês, inclusive a École de Beaux Arts. Os ecléticos acreditavam que o progresso podia ser promovido por um processo que considerasse imparcialmente a validade do conhecimento e dos sistemas de pensamento existentes, combinando os ‘melhores’ [...] em uma única síntese nova” (BLAKE & FRASCINA, 1998, p.63).

Disso resultava uma pintura que, preservando a composição clara, o apuro do desenho e da modelagem, abandonava o compromisso com a erudição clássica, e, à maneira romântica, adotava temas mais intensos, emocionais, advindos da literatura ou da história nacional. Essa postura, no entanto, eximia o artista de qualquer comprometimento estético e ético com a arte produzida, o que representa, em outros termos, abrir mão de um ideal artístico. Podemos fazer, nesse sentido, um interessante paralelo entre a pintura de Ingres, Delacroix e o “just milieu”, partindo das críticas de Baudelaire no artigo “A Exposição de 1855”.

Ingres, na opinião do autor, imolou a sua imaginação no que considerava uma espécie de sacrifício heróico, “em favor de um ideal de beleza rafaelesca”. Um ideal “um tanto análogo ao ideal antigo, ao qual ele acrescentou as curiosidades e as minúcias da arte moderna. Animado, assim, por um ideal que mescla, num adultério provocante, a calma solidez de Rafael com as afetações da melindrosa” (BAUDELAIRE, 1988, p. 44). Pesados o amor pela Antigüidade e o respeito pela escola, a arte de Ingres sobressaía-se pela sua extravagância, sua coragem, sobretudo nos retratos (figura 2). Esse conjunto de características que davam consistência ao seu trabalho eram uma força do gênio singular — se simplesmente imitadas e reduzidas a parâmetros técnicos, a obra perdia o significado enquanto arte. É justamente nesse aspecto que o pintor comum, sem ideal artístico e sensibilidade, revelava toda a sua mediocridade.

A imolação de Ingres era em Delacroix abundância do talento. De acordo com Baudelaire: "Ninguém, depois de Shakespeare, é tão perfeito como Delacroix ao amalgamar o drama e a fantasia numa unidade maravilhosa" (BAUDELAIRE, 1988, p. 52). A unidade da obra ia além da escolha do tema, do arranjo dos objetos e da competência da execução. Delacroix tinha apurada "a rainha das faculdades" (BAUDELAIRE, 1988, p. 23), a fantasia, por isso era capaz de acrescentar ao drama literário, histórico ou cotidiano a sua parcela de criação. Os objetos, calculadamente envolvidos pela trama das pinceladas e das cores, transbordavam do desenho. As minúcias bordadas não eram mais importantes do que as combinações de tonalidade e cor, do que a vibração da pincelada. Enfim, o pintor, subvertendo tema e técnica, e adicionando o tempero da sua criatividade, contestava os academicismos do período, dando a ele uma arte cheia de autenticidade (figura 3).



Figura 2 – Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Retrato de Louis-François Bertin" (1832), óleo sobre tela, 65 x 54 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: ABRIL CULTURAL, "Mestres da Pintura: Ingres", São Paulo, 1978, p. 35.



Figura 3 – Eugène Delacroix, "Órfã no Cemitério" (1824), óleo sobre tela, 65 x 54 cm, Museu do Louvre, Paris. Fonte: ABRIL CULTURAL, "Mestres da Pintura: Delacroix", São Paulo, 1978, p. 6.

Autenticidade e gênio eram justamente características que faltavam à arte do "just milieu" e faziam de Ingres e Delacroix mestres. As críticas feitas por Baudelaire nos anos seguintes foram muito mais severas. Em seu artigo sobre o Salão de 1859, por exemplo, ele se refere à maior parte dos pintores da exposição como "criança mimada" e "fabricantes de mesquinhas" (BAUDELAIRE,

1988, p. 63-65). Tais artistas não partilhavam da coerência que guiava o trabalho desses dois autores — coerência essa que podia ser o ideal, a escola, a ousadia ou a experimentação —, pois a combinação imparcial do melhor de cada estilo esvaziava a razão de ser do mesmo, porque partia de uma intenção vazia.

Observa-se, todavia, que o melhor de Ingres e Delacroix, o que Baudelaire definia em parte como a pintura da vida moderna, também não fora aproveitado. O artista medíocre não apreendera dos retratos do primeiro as “afetações” da modernidade. Não apreendera com o segundo a sua técnica capaz de captar em pinceladas ágeis, as nuances de cor e movimento. Havia uma cisão problemática no campo da arte que não conseguia admitir as diferenças próprias do mundo moderno. Era um problema do olhar, de admirar a parcela instável da beleza, de perceber o heroísmo da história contemporânea. Ao escrever sobre pintura, Baudelaire preferia, enfim, frisar a sua crítica através do olhar, seu olhar para a modernidade.

Nesse sentido, o escritor recusa-se a fazer uma apreciação puramente técnica; ele prefere muitas vezes partir dos princípios da fruição e da fantasia do próprio pintor para testar a validade artística de um quadro. No já citado ensaio de 1863, “O Pintor da Vida Moderna”, Baudelaire utiliza a arte e os procedimentos artísticos do aquarelista e gravurista Constantin Guys para demonstrar o seu discurso, que está muito mais próximo de ser por uma arte da vida moderna do que por uma arte moderna “strictu sensu”. O método de composição de Guys é exemplar, mas o fundamento do texto concentra-se muito mais na pedagogia do olhar. É fundamental para o artista saber captar a porção contingente, efêmera da arte — porção essa que foi traduzida no termo modernidade. Se captado corretamente, o contingente transformar-se-á em beleza, será a “estátua antiga” de um moderno passado (BAUDELAIRE, 1988, p. 161).

Guys é definido como um “flâneur” em busca de novidade. Seu ateliê estendia-se ao café, ao bulevar, ao cotidiano e trivial que se passa na vida da grande metrópole. Seus personagens possuíam a gravidade do tempo, “a beleza misteriosa que a vida involuntariamente lhe confere”, a atitude, o olhar, o trejeito da multidão” (BAUDELAIRE, 1988, p. 175). À sua observação, nada passava despercebido — um novo nó de fita, o caimento dos vestidos, uma moda de chapéus —, o essencial à arte era registrado rapidamente pela memória e, posteriormente, gravado no trabalho do pintor. Camuflado na multidão, ele retirava dela os motivos da sua pintura, revelando a relação profunda entre arte, vida e metrópole.

Poder-se-ia, inclusive, traçar duas situações diversas desse registro do contingente. Quando se pensa, por exemplo, na pintura do grupo que seria conhecido na década de 1870 como impressionista, vem-nos à mente o re-

gistro 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. No entanto, fugidia também eram as últimas imagens da Paris medieval. Entre as décadas de 1850/70, o imperador Napoleão III patrocinou uma grande reforma na capital francesa, que ficou sob os cuidados do barão de Haussmann. A Reforma Haussmann, como ficou conhecida, ocupou-se de redesenhar o traçado da Paris medieval, destruindo-a quase por completo. Em lugar de ruas tortuosas, estreitas e sujas surgiram grandes bulevares, capazes de suportar o tráfego da cidade e dificultar a construção de barricadas. Da mesma maneira, nasciam modernos edifícios que ofereciam serviços como água e esgoto encanados, além de abrigar tipos diferentes de comércio e serviço. Nessa mesma época, o governo incumbiu o fotógrafo Charles Marville de fazer os últimos registros das ruas e edifícios que seriam demolidos e fotografar o processo de construção das novas avenidas e bulevares (figura 4). Ironicamente, parte da modernidade de Paris poderia ser sintetizada na imagem do dândi passeando pelos entulhos da avenida.



Figura 4 – Charles Marville, “Construção da Avenue de l’Opéra” (1858/1878), fotografia, Coleção L. Pitt. Fonte: Leonard PITT, “Promenades dans le Paris Disparu: Un Voyage dans le Temps au Coeur du Paris Historique”, Paris, Parigramme, 2002, p. 121.



Apesar de Baudelaire não se referir no seu ensaio, pelo menos não diretamente, a Édouard Manet, a relação entre o texto e o pintor é quase irresistível. Percebe-se em Manet o esforço claro de uma representação moderna, cuja apreensão talvez esteja menos na caracterização da moda do que na construção do seu significado. O ano de publicação do ensaio de Baudelaire coincide, inclusive, com a data de confecção de “Olympia” — quadro que foi exposto no Salão de 1865 e se transformou posteriormente num marco da pintura moderna (figura 9).

Nascido numa família abastada e influente, Manet frequentou durante seis anos o ateliê de Thomas Couture. Apesar da sua formação tradicional e de buscar reconhecimento dentro dos Salões, o pintor manteve certa distância dos cânones da pintura oficial. Em 1859, ele enviou pela primeira vez uma obra que foi recusada pelo júri — “O Bebedor de Absinto”, inspirado num trapeiro que trabalhava na região do Louvre. Ainda assim, no Salão de 1861, Manet ganhou alguma atenção favorável da crítica com uma menção honrosa ao quadro “O Guitarrista” (figura 5), um motivo que atualizava a tradicional figura do artista itinerante e adicionava um certo tom pitoresco da cultura espanhola (KELDER, 1980).

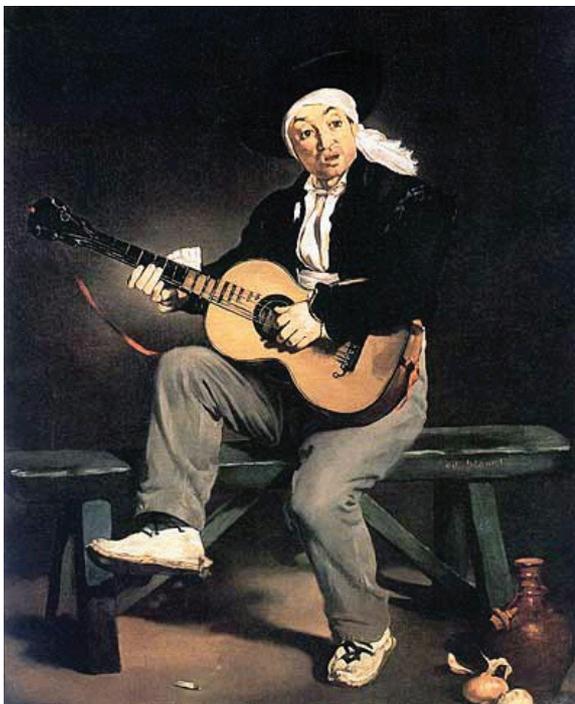


Figura 5 – Édouard Manet, “O Guitarrista” (1860), óleo sobre tela, 146 x 144 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: KELDER, 1980, p.71.

Chama a atenção em Manet uma espécie de conflito existente entre busca de renovação e reconhecimento profissional. Ele raramente deixava de mandar quadros para a seleção do Salão e ter a aceitação da crítica e do público daquele evento parecia importante. Mas seus quadros não eram pensados para a crítica ou o público em si. Em outras palavras, Manet imprimia em suas obras uma originalidade que ia desde o apuro na técnica de aplicação das massas de tinta até a revisão de composições consagradas. Nesse sentido, seu nome era freqüentemente associado ao de artistas independentes, seus quadros a uma pintura revolucionária, mas, se ele próprio era considerado um revolucionário, ele o era de maneira relutante. Obviamente, não se quer com isso inferir que Manet esteve à parte dos grupos de artistas independentes — o maior vínculo artístico entre pintores como ele, Monet, Degas ou Morisot era justamente a independência em relação ao modelo seguido pela maior parte das obras elogiadas pela crítica —, entretanto, parece claro o seu esforço de não se conformar a um estilo oficial e, ainda assim, ser reconhecido positivamente pela sua diferença. Nesse contexto, duas obras do ano 1863 interessam-nos em particular, “Almoço na Relva” e “Olympia”, por representarem tentativas de reunião entre eterno e moderno.

O “Almoço na Relva” (figura 8) foi exposto no ano de 1863, no Salão dos Recusados, e apresentava em grandes dimensões uma jovem mulher nua, sentada na relva e acompanhada por dois homens, também jovens, vestidos com roupas contemporâneas. Ao fundo, via-se uma outra jovem banhando-se, vestida em trajes íntimos. Essa obra é freqüentemente comparada ao quadro de Giorgione exposto no Louvre, “Concerto Campestre” (figura 6), e é muito provável que o pintor, ao pensá-la, tenha se servido dessa referência. Ainda discípulo de Couture, Manet devia freqüentar o museu e copiar autores consagrados como parte das lições de desenho e composição. Kelder acrescenta ainda que os três personagens principais são uma transcrição de um motivo copiado por Marcantonio Raimondi em “O Julgamento de Páris” (figura 7), gravura feita a partir da obra perdida de Rafael (KELDER, 1980).



Figura 6 – Giorgione, “Concerto Campestre” (1505), óleo sobre tela. Fonte: KELDER, 1980, p.73.



Figura 7 – Marcantonio Raimondi, “O Julgamento de Paris” (1520), gravura. Fonte: KELDER, 1980, p.73.



Figura 8 – Édouard Manet, "Almoço na Relva" (1863), óleo sobre tela, 214 x 270 cm, Musée d'Orsay, Paris. Fonte: KELDER, 1980, p.86.

O "Almoço na Relva" aspirava à tradição, mas seus protagonistas estavam muito longe de qualquer idealização clássica. Eram, ao contrário, personagens aparentemente comuns, modelos identificáveis, que escandalizavam devido à sua espontaneidade. A naturalidade inventada da cena não pode, entretanto, ser entendida como uma pura representação de hábitos modernos. Ela possui uma dose de ironia e provocação sobre o que se constituía tradição — o nu despido do mito, o hábito ordinário adquirindo proporções mitológicas.

"Olympia" incorre na mesma provocação e vai além. O quadro, exposto no Salão de 1865, vinha acompanhado de cinco versos de Zacharie Astruc¹ e

¹ "Quando, cansada de sonhar, Olympia desperta/ a primavera entra nos braços da branda mensageira negra/ é a escrava, como a noite amorosa/ que faz o dia florescer, delicioso de ver:/a augusta jovem em que a chama queima" (ASTRUC apud CLARK, 2004, p.134).

foi classificado pela crítica como escandaloso, indecente, incompetente². Era um enigma que desafiava o olhar em seu contraste abrupto de tonalidades — o ambiente de alcova, as flores, a negra, o gato, elementos de uma composição recortada, que trazem toda a tensão para a figura estática de Olympia. Manet construiu, sobretudo, um personagem sem “persona”, ou seja, ela não é Vênus, ninfa ou cortesã, não caracteriza nada além de si mesma. Olympia e seu sexo são reais — dureza ao invés de lascívia, o tempo e a beleza cristalizados.

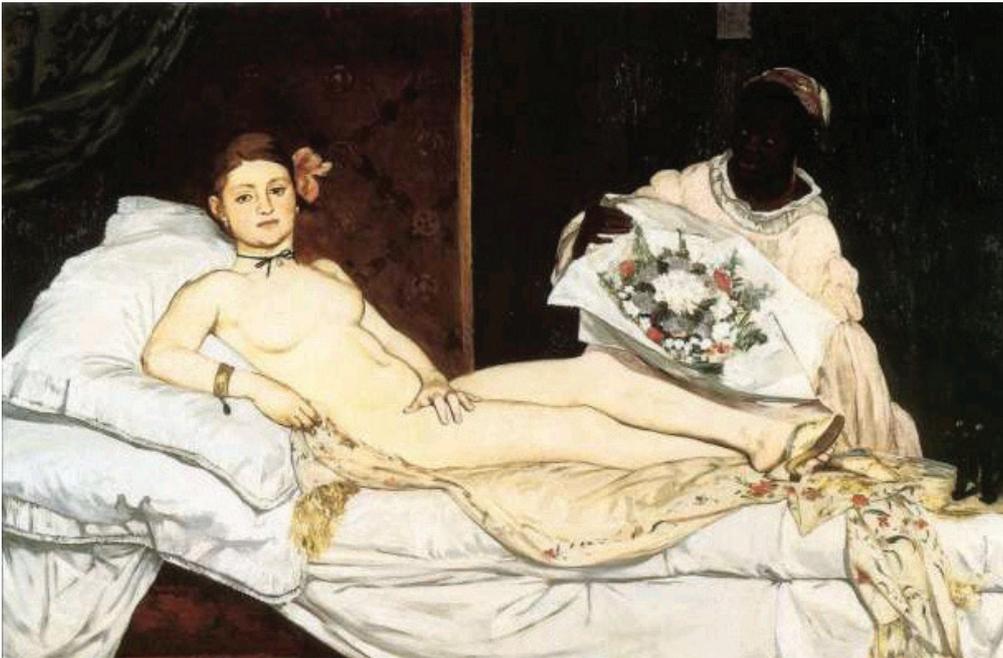


Figura 9 – Édouard Manet, “Olympia” (1863), óleo sobre tela, 150 x 190 cm, Musée d’Orsay, Paris. Fonte: KELDER, 1980, p. 94.

“Almoço na Relva” e “Olympia” são uma espécie de paráfrase da estética baudelaireana enquanto tentativas de resignificação da tradição. No entanto, há outras características em Manet que o relacionam ao pintor da vida moderna de Baudelaire. Segundo Kelder:

“[Manet era] filho legítimo de Paris, preferia seus parques e jardins às florestas de Fontainebleau ou aos bancos do Sena [...] manifestava seu deleite com a cidade e seus

² Para uma análise completa da obra e sua repercussão, ver T. J. CLARK, “A Pintura da Vida Moderna”, p. 129-209.

habitantes na cuidadosa escolha de seus temas. Enquanto os impressionistas descobriam mais tarde os bulevares grandes e retos [...] e pintariam amplas vistas panorâmicas, Manet tendia a concentrar-se em figuras e incidentes isolados, representativos da vida moderna: suas pinturas mais eram metáforas auto contidas da modernidade, do que narrativas de acontecimentos” (KELDER, 1980, p. 71)³.

Suas metáforas 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. Um célebre soneto de Baudelaire, “A uma Passante”, exemplificaria em parte essa captura através do flunar da modernidade:

“A rua entorno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com a sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver se não na eternidade?
Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”

(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p.42, grifo do autor)

No “frenético alarido” da cidade, por um breve momento, a beleza e o amor eram encontrados e consumidos por um olhar. A sutileza do momento esvai-se no ritmo da multidão que segue seu caminho, mas o artista guarda a impressão e registra em poesia ou pintura o que se desmanchou no ar. A cidade dá ao artista-“flâneur” seus personagens sublimes e ordinários, a bela passante e o bebedor de absinto.

³ Texto transcrito do inglês (tradução nossa).

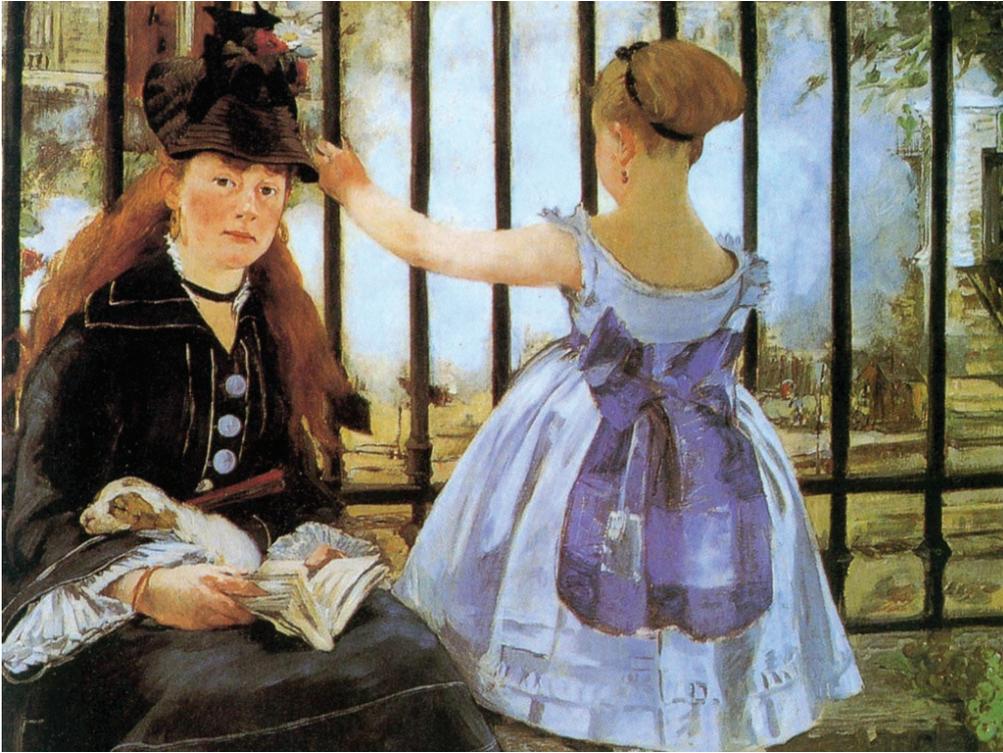


Figura 10 – Édouard Manet, "Gare St. Lazare" (1873), óleo sobre tela, 93 x 112 cm, National Gallery, Washington D.C. Fonte: KELDER, 1980, p.102.

✱✱✱ A M A . A R R A ✱✱✱

Baudelaire foi um dos primeiros autores a alertar para a modernidade, defendendo-a como um elemento consubstancial à beleza. O escritor chama a atenção para uma nova natureza estética da obra de arte que, guardando o elemento fugidio da modernidade daquele tempo, torna-se tão bela quanto as obras-primas de outras épocas. Ele convida o artista a retirar-se do estúdio e observar as ruas, cafés, bulevares, galerias, a ver os novíssimos personagens que a cidade moderna lhe apresenta, assim como as novas histórias. Nesse sentido, entende-se que Manet foi um dos primeiros a tentar mesclar a vida moderna anunciada pelo escritor aos motivos tradicionais da pintura, muitas vezes subvertendo-os. Guardará o pintor excelentes registros dos costumes, dos hábitos e das feições de sua cidade.



BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação: Teixeira Coelho. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 212 p.

BAUMER, Franklin L. **O Pensamento europeu moderno: séculos XIX e XX**. Tradução Maria Manuela Alberty. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990. v.2.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 271 p. (Obras escolhidas, 3).

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, F. et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 50-140. (Arte moderna: prática e debates, 1).

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.

FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, F. et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-49. (Arte moderna: prática e debates, 1).

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



Maria Clara M. S. Bois é graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG.
E-mail: claramsbois@gmail.com