



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Visuais -VIS

Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte

**O MÚSICO E O LUTADOR:
ÉDOUARD MANET E O JAPONISMO EUROPEU**

Jaline Pereira da Silva

Orientador: Prof. M^º. Daniel Fernandes de Oliveira

Brasília

2018

Jaline Pereira da Silva

**O MÚSICO E O LUTADOR:
ÉDOUARD MANET E O JAPONISMO EUROPEU**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. M^º. Daniel Fernandes de Oliveira

**Brasília
2018**

Brasília, 03 de julho de 2018

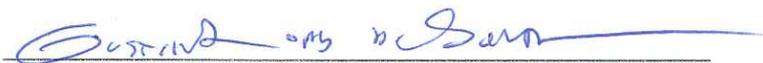
Ata de realização de banca de defesa de trabalho de conclusão de curso

No dia 03 de julho de 2018, às 15h, reuniu-se no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília a banca examinadora do trabalho de conclusão do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da estudante Jaline Pereira da Silva, matrícula 13/0010812. Após a apresentação pela estudante, seguida das devidas arguições, a banca examinadora deliberou pela APROVAÇÃO, com a menção SS.



Prof. Ms. Daniel Fernandes de Oliveira – 1103008

Orientador



Prof. Dr. Gustavo Lopes de Souza

(Departamento de Artes Visuais – UnB)



Profa. Dra. Anna Beatriz Baptista de Mello

(Departamento de Artes Visuais – UnB)

Departamento de Artes Visuais – VIS

Ed. SG-1, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte – Brasília-DF, CEP: 70.910-900

Telefones: (61) 3107-1134 / (61) 3107-1172

Nos olhos da libélula
Refletem-se
Montanhas distantes.

遠山が
目玉につる
蜻蛉かな

Issa

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Solange e Luiz Manoel, pelo apoio, todo amor e paciência;

À minha irmã e melhor amiga, Jaqueline, pelos conselhos e palavras de apoio;

Ao Renato, pelo amor e por sempre estar ao meu lado enquanto escrevia;

À Emma, companhia felina de todas as madrugadas de estudo;

À Esther, pelo auxílio nas traduções dos textos em inglês;

Ao Matheus, pela companhia ao longo do curso;

E por fim, agradeço ao meu orientador, Daniel, pelas ótimas discussões e por estar sempre calmo e presente mesmo nos meus momentos de ansiedade.

RESUMO

A presente pesquisa aborda as relações da produção de Édouard Manet com as xilogravuras japonesas *Ukiyo-e* do século XIX. O texto analisa obras específicas de pintura e gravura no âmbito formal, com ênfase nos quadros *O tocador de pífaros* e *Retrato de Émile Zola*, e nas gravuras *Lutador de Sumô Ônaruto Nadaemon* e *Vista de Kasumigaseki ao Final do Dia*. Além disso, busca-se relacionar essas obras com os contextos culturais mais amplos de Paris e Edo, visando compreender os sentidos do japonismo de Manet.

Palavras-chave: Édouard Manet, Japonismo, *Ukiyo-e*, Planaridade, *Ma*.

ABSTRACT

The present research deals with the relations between Édouard Manet's production and the nineteenth century Japanese *Ukiyo-e* woodblock prints. The text analyzes specific works of painting and woodblock printing in the formal plane, with emphasis in the paintings *The fifer* and *Portrait of Émile Zola*, and in the prints *Sumo Wrestler Ônaruto Nadaemon* and *Evening view of Kasumigaseki*. Beyond that, the text seeks to relate these works with the broader cultural contexts of Paris and Edo, aiming to comprehend the meanings of Manet's Japonism.

Key-words: Édouard Manet, Japonism, *Ukiyo-e*, Flatness, *Ma*.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
O Retrato de Émile Zola e o Japonismo.....	11
<i>Ukiyo-e</i> e os grandes mestres da gravura japonesa em bloco xilográfico.....	17
Edo e Paris: paralelos e diálogos.....	25
O Músico e o Lutador.....	34
Considerações finais.....	43
Referências.....	45
Anexos.....	47

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1:** Édouard Manet, Retrato de Émile Zola, 1868, óleo sobre tela, 146 x 114 cm, Museu d'Orsay, Paris.....página 12
- Figura 2:** Utagawa Kuniaki II, Lutador de Sumô Ônaruto Nadaemon da Província Awa, 1860, gravura a cores, 37.5 x 25.6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.....página 16
- Figura 3:** Detalhe da pintura Édouard Manet, Retrato de Émile Zola, 1868, óleo sobre tela, 146 x 114 cm, Museu d'Orsay, Paris.....página 16
- Figura 4:** Katsushika Hokusai, Vista do Fuji pelo monte Goten-Yama em Shinagawa pela estrada Tokaido. 1832, estampa a cores, 25,6x37.1 cm. The British Museum, Londres.....página 19
- Figura 5:** Utagawa Hiroshige, Fûkeiga. 1900, Reimpressão de uma matriz antiga, estampa a cores, dimensões não informadas. Library of Congress. Washington, DC.....página 22
- Figura 6:** Utagawa Hiroshige, Vista de Kasumigaseki ao Final do Dia, estampa a cores, 37,8 x 12,5 cm, editada por Fujiokaya Hikotaro, 1835-1840. Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison.....página 23
- Figura 7:** Utagawa Hiroshige Observando a cerejeira em flor na rua Nakanochô no Bairro Yoshiwara. estampa a cores, ôban, 1839–42, 24.5 x 38 cm, Museum of Fine Arts, Boston.....página 24
- Figura 8:** Kitagawa Utamaro, Subindo uma cortina para a vista de uma ameixeira em flor, 1790, dimensões não informadas, Victoria and Albert Museum, Londres.....página 25
- Figura 9:** Édouard Manet, Música nas Tulherias, 1862, óleo sobre tela, 76 x 118 cm. National Gallery. Londres.....página 33
- Figura 10:** Édouard Manet, Pepino com Folhas, 1880, aquarela e aguada sobre papel vergé, 26 x 33.7 cm. The National Gallery of Art, Washington, DC.....página 35

- Figura 11:** Katsushika Hokusai, Pardais, 1825, ink and color on paper, 17.9 x 30.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.....página 36
- Figura 12:** Édouard Manet, Fila em frente ao açougue, 1870, água-forte sobre papel vergé, placa 23.5 x15.6cm, folha 36.8 x 24.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.....página 37
- Figura 13:** Édouard Manet, O Tocador de Pífaros, 1866, óleo sobre tela, 161 x 97 cm. Museu d'Orsay, Paris.....página 38
- Figura 14:** Édouard Manet, O Almoço na Relva, 1863, 208 x 264 cm. Museu d'Orsay, Paris.....página 47
- Figura 15:** Marcantonio Raimondi, O Julgamento de Páris, ca. 1510-20, 29.1 x 43.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.....página 47

INTRODUÇÃO

Várias são as formas de compreender e estudar os caminhos que a pintura francesa tomou no final do século XIX. Com o início de um pensamento pictórico moderno, artistas começaram a perceber que os preceitos e dogmas acadêmicos das escolas de arte não supriam mais suas necessidades e não transpassavam suas ideias acerca do tema e da forma que queriam pintar. Édouard Manet será um dos principais precursores de tal pensamento.

Segundo Clement Greenberg, Manet foi o primeiro pintor a autocriticar sua própria área de competência. Para ele, Manet foi o primeiro pintor modernista por conta da “franqueza com que declarava as superfícies planas em que [as imagens] estavam pintadas.”(GREENBERG apud COTRIM e FERREIRA, 2001, p. 2) Tal recusa da tridimensionalidade, que para Greenberg é de domínio da escultura, fez com que os pintores se voltassem para a planaridade presente na superfície do quadro, pois ela era “única e exclusiva da arte pictórica”. (idem)

Neste contexto, o encontro entre a pintura da sociedade ocidental com elementos culturais de tradição japonesa pode ser um dos caminhos para entendermos a preferência de Manet por uma produção visual que negava o cânone acadêmico no âmbito formal e temático. A sociedade japonesa tinha mantido pouquíssimo contato com o ocidente até o século XIX. Sendo assim, os japoneses mantinham uma tradição artística quase totalmente alheia ao cânone, às regras e à prática da pintura de cavalete com tinta a óleo. E Manet, ao defrontar-se com as obras nipônicas, encontrou nelas “uma nova forma de ver o mundo e novos métodos de interpretação da realidade” (SCHLOMBS, 2009, p.86)

Além dos paralelos formais, como o tratamento dado aos volumes e à profundidade nas gravuras japonesas e nas pinturas de Manet, entrevemos paralelos temáticos ligados aos contextos culturais das capitais do Japão e da França, Edo e Paris, dois centros urbanos em expansão nos quais foi produzida neste período uma arte que celebra temas de impermanência e efemeridade. Propõe-se também aproximações entre as grandes vias

japonesas com os bulevares parisienses, percorrendo-se, além disso, os sentidos elaborados nesses contextos em relação às grandes multidões e às presenças flutuantes dos indivíduos em ambas as cidades.

Isto posto, a presente pesquisa propõe analisar as pinturas *O Tocador de Pífaro* (1866) e *Retrato de Émile Zola* (1868) de Édouard Manet, propondo relações com as xilogravuras japonesas no estilo *ukiyo-e*, dando ênfase na gravura de Utagawa Kuniaki II, *Lutador de Sumô Ônaruto Nadaemon da Província Awa*, produzida por volta de 1860. Pretende-se apontar que uma das possíveis respostas para a planaridade, presente na pintura de Manet, é este contato com as gravuras *ukiyo-e*, que foram muito consumidas e apreciadas pelos parisienses nos últimos anos do século XIX. Para elaborarmos possíveis aproximações visuais entre a pintura de Manet e a gravura de Kuniaki II, utilizaremos de um conceito filosófico japonês, *Ma* - inerente em vários aspectos da sociedade nipônica até hoje.

O RETRATO DE ÉMILE ZOLA E O JAPONISMO

“A cultura como organismo vivo, dinâmico e ativo se encontra sempre em movimento e transformação, contaminando outras e deixando-se ser contaminada por outras com constantes atualizações.” (OKANO, s/d, p.14)

Em 1868 Édouard Manet expõe dois quadros no *Salon*, um intitulado *Jovem Senhorita*, pintado em 1866, apresenta um retrato de Victorine Meurent, modelo de Manet em diversas telas. O outro, *Retrato de Émile Zola*, pintado no mesmo ano em que foi exposto. Zola é retratado por Manet um ano após a publicação de seu artigo dedicado ao artista, no qual defende de maneira apaixonada as obras rejeitadas pela crítica geral e pelo público. Na tela, vemos a mesa de trabalho do escritor e crítico e em todo o quadro são visíveis citações de um colecionismo apreciado por ambos: na escrivaninha, vemos em destaque o artigo escrito por Zola e acima dele, no canto superior direito, vemos na parede uma composição de três gravuras: uma reprodução em calcogravura de *Olympia* (1863) de Manet, atrás dela uma reprodução de *Los Borrachos* (1629) de Diego Velázquez e uma xilogravura em estilo *ukiyo-e* de Utagawa Kuniaki II (1835-1888)¹. No canto oposto, um biombo japonês é projetado para dentro da imagem.

Com a abertura comercial do Japão ao Ocidente no século XIX, seus produtos foram altamente difundidos nos mercados europeus, após séculos de isolacionismo comercial japonês. Em 1615, após um século e meio de lutas pelo poder entre os senhores feudais, o Japão entra em uma era de regime militar fundado por Tokugawa Ieyasu (1542-1616) dando início ao período Tokugawa, mais conhecido como período Edo que termina em 1868. Nessa época os japoneses tinham o comércio marítimo como base econômica,

¹ No período Edo (1603 – 1868) os japoneses possuíam o costume de mudar o nome constantemente ao longo da vida. Sendo assim, mestres e discípulos de *ukiyo-e* compartilham os mesmos sobrenomes formando famílias de artistas que partilhavam os mesmos temas e estilos e muitas vezes produziam gravuras muito semelhantes. A família Utagawa foi uma das maiores. Segundo Colta Feller Ives no livro *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints* a gravura foi por muito tempo atribuída a Kitagawa Utamaro mas é na verdade de Utagawa Kuniaki II e a identificação correta foi feita por Ellen Phoebe Wise em sua dissertação de doutorado “*Source Problems in Manet’s Early Paintings*”.

exportando principalmente prata para a Espanha e Portugal, porém em 1639 o governo Tokugawa proíbe o comércio devido às missões jesuítas e as armas de fogo portuguesas vendidas para os senhores feudais. O único acesso estrangeiro ao país passou a ser um porto em Nagasaki onde atracavam navios chineses e holandeses. (SCHLOMBS, 2009, p. 12, 13)



Figura 1: Édouard Manet, *Retrato de Émile Zola*, 1868, óleo sobre tela, 146 x 114 cm, Museu d'Orsay, Paris.

Assim, o isolamento japonês dura até 1853, quando foi forçosamente quebrado com a chegada dos navios americanos à Baía de Tóquio. Com isso, foram feitos tratados comerciais com os Estados Unidos, Rússia, Grã-Bretanha e França a partir de 1855. Dentre esses países o consumo das iguarias japonesas se viu mais intensificado na França. Em Paris o consumo de produtos e artigos de arte nipônica, entre o final do século XIX e o início do XX levou o nome de Japonismo. O termo aparece pela primeira vez como título de uma série de artigos escritos pelo crítico Philippe Burty em 1872 na revista *La Renaissance littéraire et Artistique* (SCHOMBS, 2009, p. 86) e, segundo Okano:

Conduzido por interesses individuais e privados esse movimento caracterizou-se por uma paixão alimentada pelo sentimento de descoberta do exótico e teve a xilogravura *ukiyo-e* como principal objeto de desejo. (OKANO, 2015, p. 61)

Sendo assim, no final do século XIX, a xilogravura *ukiyo-e* é introduzida no repertório dos artistas da jovem pintura, realistas e impressionistas. Tal contato mostrou-se bastante oportuno e promissor para época pois abriu portas para uma possível alternativa, social e estética, em relação à pintura vigente. Os artistas encontraram nas xilogravuras japonesas uma “abstração já plenamente desenvolvida” (IVES, 1974, p. 21) que correspondia a essa possível alternativa que procuravam.

Isto posto, várias são as possíveis fontes de contato dos artistas com as gravuras nipônicas. De acordo com Ives, O *Manga* De Katsushika Hokusai foi o primeiro exemplar de gravura japonesa encontrado pelos artistas franceses. Em 1812 Hokusai inicia uma série de quinze volumes de livros chamados *Manga* que significa pintura cômica. Os livros são catálogos de usos e costumes dos cidadãos, da vida comum, as pequenas figuras são dispostas nas páginas de acordo com o tema: “homens gordos, homens esqueléticos, mulheres das áreas-de-prazeres, monges em suas atividades, jogos e

malabarismos” (CORDARO, 2008, p. 162) e assim por diante. O artista produz os livros com intenção didática, como guias de seus modos de desenho, para instruir discípulos de cidades distantes. Mal sabia que décadas mais tarde seus livros iriam cruzar o oceano e chegariam nas mãos de novos alunos, dessa vez franceses. Pois, por volta de 1856, Félix Bracquemond deparou-se com um dos quinze volumes e compartilhou o achado com seus companheiros artistas, incluindo Manet.

Com a grande circulação de reproduções dos volumes, Manet possivelmente adquiriu uma cópia (IVES, 1974, p. 27). E segundo Rewald, em Paris Manet, Monet, Degas e Whistler viram-se profundamente impressionados pelos exemplares de xilogravuras que encontravam na *La Porte Chinoise*, uma das inúmeras lojas de objetos chineses e japoneses que foram surgindo por volta de 1860 (REWALD, 1991, p. 159). Ao mesmo tempo, pequenas exposições realizadas por colecionadores e *marchands* também contribuíram para a difusão da arte japonesa. Okano aponta o *marchand* parisiense Samuel Bing como uma figura importante para a divulgação das gravuras: foi um dos maiores fornecedores e, em 1880, abriu uma galeria, a *Musée Japonais*. (OKANO, 2015 p. 64)

A Exposição Universal de Paris, em 1867, também foi uma fonte de maior visibilidade da arte japonesa para os franceses. Pois, neste ano o Japão passou a participar oficialmente do evento.

À vista disso, segundo Ives, poucos foram os pintores que usaram gravuras de outros artistas com tanta frequência, ou que conseguiram tirar tanto proveito delas como Manet (p. 23). Ele estudava gravuras de antigos mestres como Raphael, Velázquez e Goya. Tal fascínio explica as várias apropriações presentes em suas telas; Manet “tomava emprestado” os temas de outros artistas² e:

“Muitas de suas obras, quando não baseadas diretamente nos mestres antigos, eram ao menos inspiradas por suas

² O exemplo mais famoso é o grupo central da tela *O almoço na relva* (1863) que foi adaptado a partir de uma gravura d’*O Julgamento de Páris* de Marcantonio Raimondi feita por volta de 1510-20. Raimond era aluno de Raphael Sanzio e a gravura é uma cópia de uma pintura de seu mestre; nela podemos ver o grupo copiado por Manet no canto inferior direito (imagens das obras em anexo.)

lembranças (Manet tinha viajado muito), por reproduções, gravuras, etc. Embora o próprio Manet raramente fizesse quaisquer alusões a suas fontes, em geral as utilizava de forma tão explícita que teria sido fácil identificá-las, caso alguém tivesse tido a intenção de fazê-lo. No caso de Manet, porém, a questão não parecia ter muita importância, uma vez que o tema era menos importante que o tratamento a ele dado pelo pintor.” (REWALD, 1991, p. 74)

Assim, retornando ao *Retrato de Emile Zola*, percebemos que o quadro revela um gosto pelo colecionismo de artigos japoneses. Artigos estes que vão além de meras representações de uma busca pelo exótico, ou uma natureza morta adornando o plano de fundo do retrato. Eles nos dão pistas de referências próprias do artista de caminhos que Manet percorria para alcançar seus objetivos na busca por uma nova maneira de interpretação da realidade que comentamos previamente.

Então, quando Manet pinta as reproduções de *Olympia*, *Los Borrachos* e da *Ukiyo-e* de Utagawa Kuniaki II ele nos mostra que está sempre olhando os mestres antigos, mas também dá um passo adiante buscando referências na arte japonesa. Referências que já estão esboçadas no tratamento da cor e dos contornos no retrato.



Figura 2: Utagawa Kuniaki II, Lutador de Sumô Ônaruto Nadaemon da Província Awa, 1860, gravura a cores, 37.5 x 25.6 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 3: Detalhe da pintura Édouard Manet, Retrato de Émile Zola, 1868, óleo sobre tela, 146 x 114 cm, Museu d'Orsay, Paris.

No *Retrato*, observamos uma paleta de cores reduzidas e destacam-se os tons de azul acinzentado, amarelo, cinza, preto. O branco presente no livro que Zola segura é o ponto de iluminação que irradia para o resto do quadro. As cores que mais se destacam em geral se repetem. Por exemplo o azul acinzentado da capa do artigo sobre Manet, também está no fundo da gravura de Kuniaki II, nas bordas do biombo japonês e no rio representado na paisagem presente nele. O amarelo aparece no biombo, nos livros na escrivaninha e na reprodução de *Los Borrachos*. E além de repetidas, as cores são dispostas no quadro como grandes manchas justapostas, sem muitas graduações de claro-escuro. O preto do paletó de Zola nada mais é do que uma grande mancha sólida e bastante geométrica e sua calça cinza é delineada por um contorno preto e cinza-escuro bastante espesso. Logo, vemos na tela uma

“grande simplicidade, quase nenhum detalhe, um conjunto de manchas precisas e delicadas.” (ZOLA, 1989, p. 68) características que são encontradas na gravura do lutador de sumô presente na pintura.

Porém, antes de analisarmos as relações das obras de Manet com as gravuras japonesas, direcionaremos nosso olhar de maneira mais aprofundada para as xilogravuras *Ukiyo-e*, seus grandes mestres e os temas mais abordados nas obras.

UKIYO-E E OS GRANDES MESTRES³ DA GRAVURA JAPONESA EM BLOCO XILOGRÁFICO⁴

Segundo Schlombs (2009), *ukiyo-e*⁵ (浮世絵) significa, de forma literal, imagens do mundo flutuante, transitório. O termo é derivado originalmente da ideia budista do caráter fútil e ilusório da existência mundana (*mujôkan*). Todavia, no período Edo (1603–1868) o termo se transformou, de uma forma

³ No período em que as xilogravuras *ukiyo-e* eram produzidas o Japão seguia o sistema *iêmoto*, que, segundo Louis-Frédéric era a “linhagem de aristas que transmitiam, hereditariamente, estilos e tradições. É quase o equivalente do que chamamos de ‘escola’. [...] Cada *iêmoto* tinha um ‘grande mestre’ e seus alunos ou discípulos.” (LOUIS-FRÉDÉRIC, 2008, p.?)

⁴ Xilogravura é o nome empregado para o processo de gravura feito em madeira. Segundo Louis-Frédéric nesse processo “o artista desenha uma imagem sobre a superfície lisa e plena de um bloco de madeira (pode-se empregar quase qualquer madeira de média suavidade)”, na técnica japonesa o artista fixava uma folha, com o rascunho da imagem, em cima da superfície da madeira “e então, com a faca e as goivas, entalha as partes que deverão ser brancas, deixando a imagem projetar-se em relevo. Depois de revestir a superfície do bloco com tinta (nanquim ou outras), o xilógrafo coloca-o sobre uma folha de papel. Finalmente, aplicando pressão sobre as costas da folha, à mão ou por meio de uma prensa, transfere para o papel uma versão invertida da imagem gravada. A xilogravura em cores, é normalmente obtida gravando-se um bloco separado para cada cor e imprimindo-se sucessivamente os blocos sobre a mesma folha de papel.” (LOUIS-FRÉDÉRIC, 2008, p.?)

⁵ Segundo Cordaro, os kanjis que representam a palavra *ukiyo* passaram por mudanças durante o período Edo. Se antes *ukiyo* 憂世 (*yo*: mundo; *uki*: infeliz, triste, melancólico) significava “este mundo miserável, este mundo cheio de eventos lamentáveis (que causa preocupação e compadecimento, que faz chocar e se lamentar)” no período Edo passa a ser 浮世 (*yo*: mundo; *uki*: transbordar, flutuar suavemente) que era o mundo transitório, a vida flutuante e inconstante da sociedade em Edo. (CORDARO, 2002, p. 63) Segundo o dicionário eletrônico Jsho o último kanji de *ukiyo-e* ‘e’ 絵 significa imagem, desenho ou pintura.

hedonista, e foi ligado aos prazeres passageiros, da população urbana - os *chônin* ou cidadãos - nas casas de chá e bordéis, no teatro kabuki e nas arenas de luta de sumô que eram encontradas nas áreas-de-prazeres. Estas, de fato bairros situados na cidade de Edo tendo como principal o bairro Yoshiwara, funcionavam como uma fuga, um mundo à parte face a sociedade bastante estratificada da época. Assim, segundo Cordaro, ressaltava-se

“O ‘agora’ da moda das cidades, das últimas técnicas das ricas tramas tecidas ou estampadas em sedas, de modo manual, detalhado e personalizado, o ‘hoje’ da vida prazerosa e intensa, deixando para trás o ontem das guerras dos séculos XII a XV, com seu sentido triste diante o inexorável da efemeridade e da impermanência (*mujôkan*) provocadas por guerras” (CORDARO, 2008, p. 8)

Desde o período Heian (794 – 1185), a ideia de *Ima-yô*, “à maneira de hoje, ao modo de hoje” passa a ser de interesse central nas artes e nos costumes gerais nipônicos que passaram a focar essencialmente na cultura propriamente local, contrapondo-se assim ao passado, e ao xogunato, que se centravam nos costumes chineses.

Dessa forma, em um trecho do romance *História do Mundo Flutuante (Ukiyo Monogatari)* de Asai Ryô escrito em 1661 o termo *ukiyo* é descrito:

“Viva para cada momento, observe a chuva, a cerejeira em flor e a folha do ácer, ame o vinho, as mulheres e a poesia, encare com humor a pobreza que te olha fixamente e não te sintas desencorajado por ela, deixa-te ser transportado pelo rio da vida como uma cabaça que segue à deriva rio abaixo, isso é o que significa *ukiyo*” (ASAI apud SCHLOMBS, 2009, p. 7)

Para o estudioso Teruji Yoshida o “mundo flutuante” é apresentado de uma forma bastante particular, ele “não é de ‘conhecimento’, não é de ‘coração que pensa’, mas sim de vida, de ‘sentimento’”. (YOSHIDA, apud CORDARO, 2008, p. 8) A *ukiyo-e* segundo Yoshida é a pintura do *nasake* (sentimento) que engloba paixão, clemência, benevolência, simpatia, gentileza, afeição, amor. O

estudioso segue dizendo que o caráter da *ukiyo-e* enquanto estampa xilográfica é o de “ser social, um meio utilizado para difundir informação e educação.” (idem)

As tópicas abordadas pelos artistas eram bastante variadas, da mesma maneira eram os modos pictóricos. Porém aqui trataremos apenas das estampas em bloco xilográfico, pois foram elas que possuíram um alcance maior para os artistas parisienses. Atualmente existe uma concordância entre os estudiosos japoneses em dividir o período Edo, segundo a produção de estampas xilográficas em duas fases: A primeira, *Shoki* (período inicial), de 1600 a 1750, e a segunda *Kôki* (segundo período), de 1750 a 1868. As estampas do período *Kôki* são as mais conhecidas e destacam-se os artistas Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige e Kitagawa Utamaro.



Figura 4: Katsushika Hokusai, Vista do Fuji pelo monte Goten-Yama em Shinagawa pela estrada Tokaido. 1832, estampa a cores, 25,6x37.1 cm. The British Museum, Londres.

A gravura *Vista do Fuji pelo monte Goten-Yama em Shinagawa pela estrada Tokaido* (1832) de Katsushika Hokusai (1760-1849) faz parte da renomada série *36 vistas do monte Fuji* (1831-1833) conhecida até hoje como a obra-prima do artista e nos apresenta a primeira parada da estrada *Tokaidô*⁶. Na gravura, vemos em primeiro plano três homens fazendo piquenique, tomando chá com suas caixas de refeição, à sombra das cerejeiras em flor no topo do monte Goten-yama e, ao longo da estrada que corta a montanha pessoas caminham com suas crianças e outras protegem-se do sol com leques em clima de festividade, provavelmente um *hanami matsuri* (festival de contemplação da cerejeira em flor) com barracas armadas temporariamente ao longo da estrada. Segundo Cordaro,

Mais do que locais sagrados de peregrinação a templos, [...] as montanhas [no período Edo] são palcos de diversão para os cidadãos. Por isso, *yûsan kôraku* 'buscar o prazer e brincar na montanha', toma várias formas, a de *hanami* na primavera, a de *nôryô* (buscar o frescor) no verão, a de *kanbû* ou *momiji-gari* (caça às rubras árvores de bordo) no outono. [...] Nesses divertimentos no campo, os entretenimentos consistiam principalmente dos *geinô*, artes do corpo, como danças e canções, e proporcionam ao seus participantes experiências fora da vida diária. (CORDARO, 2002, p. 41)

Em segundo plano vemos a baía de Sagami, uma camada bastante plana com um degradê de azul-da-Prússia⁷ e logo acima a forma triangular do monte Fuji é vista por inteiro, com uma base também em azul-da-Prússia e recortado ao meio com linha em zigue-zague do cume nevado.

⁶ A *Tokaidô* ligava Edo, a capital do líder militar *xogum*, à capital da família imperial, Quioto. Para evitar revoltas ou coligações regionais nos feudos, o *xogum* instaurou a lei *sankin-kotai* sistema que obrigava os *daimyôs* (senhores de terras) a residir em Edo, ano sim, ano não ou a cada seis meses dependendo de qual era a distância do feudo. Com tal medida, inúmeras vias de acesso a Edo começaram a ser bastante percorridas por todo o país; dentre elas destaca-se *Tokaidô* como sendo a mais importante. As procissões ao longo das vias tornaram-se algo cotidiano. Segundo Franchetti (1991), cerca de 159 cortejos circulavam pela *Tokaidô*, o que torna possível uma ideia da constância anual das passagens. Nesse sentido, no final do século XVIII e início do XIX, a arte da estampa xilográfica *ukiyo-e* fixou esse tema. (FRANCHETTI, 1991)

⁷ O azul-da-Prússia chegou ao Japão por volta de 1820, trazido pelos holandeses, e era usado com frequência para o sombreado do céu (*bokashi*) por conta de sua cor vibrante e ao mesmo tempo transparente. (SCHLOMBS, 2009, p. 35)

Nas gravuras da série *36 vistas do monte Fuji*, Hokusai demonstra sempre buscar a dualidade entre o eterno e o transitório, tópica bastante abordada de diferentes maneiras na arte pictórica e na literatura. Desde o período Heian, o culto ao transitório e efêmero permeava a cultura japonesa. Essa ideia é traduzida em várias expressões entre elas o *mono no aware*, que está relacionada com sentimento de evanescência (*mujôkan*, comentado anteriormente). Significando “tristeza das coisas” ou “coisas próprias para comover” (LOUIS-FREDERIC, 2008) a expressão parte da consciência e da aceitação de que a vida mundana é passageira, nos colocando diante da natureza e aceitando nossa brevidade diante dela. Uma mescla de tristeza e beleza resgatada pelo simbolismo da natureza por Hokusai ao retratar a fragilidade das cerejeiras em contraste ao imponente monte Fuji, símbolo baluarte da eternidade, que aparece de maneira reduzida. A contemplação da cerejeira em flor, retratada pelo artista, é um dos grandes símbolos do *mono no aware* por conta da delicadeza e beleza das flores que após seu florescimento murcham depois de uma semana. (CORDARO, 2002, p.26)

Além das gravuras paisagísticas em estilo *ukiyo-e*, Hokusai se dedicou a diversas técnicas e estilos. Segundo A. Hyatt Mayor⁸ o artista viajou muito e absorveu “cada estilo que via, mantendo consistentemente apenas a convenção japonesa que ignora as sombras”⁹(MAYOR, 1985, p. 5).

Da mesma maneira opera Utagawa Hiroshige (1797-1858), em sua gravura *Fûkeiga* (1900)¹⁰. A figura humana no canto esquerdo da gravura é delineada com linhas escura, limpas e bem definidas e a gama reduzida de cores contribui para a formação de uma composição planejada e simples. O corte na madeira, gestual e extenso, dá a figura humana uma leveza como a de uma pincelada contínua. Os detalhes da roupa e do rosto são totalmente abstraídos pois os artistas japoneses não viam sentido em detalhar demais os músculos e ossos em suas figuras humanas, para eles as sombras apenas obstruem o caminho de seu traço fluido e contínuo:

⁸ A. Hyatt Mayor (1901-1980) Historiador da arte e curador do Metropolitan Museum of Art.

⁹ Tradução nossa: “He absorbed every style that he saw, keeping consistently only the Japanese convention that ignores shadows.”

¹⁰ Reimpressão de uma matriz antiga.

“[Os artistas] eram capazes de traçar linhas que se contorcem como fios no vento por que eles não movem os pincéis com os pequenos músculos de seus dedos como fazemos, mas com os grandes músculos de seus braços e ombros. Nada toca o papel além da ponta do pincel, movido pelo medo de uma pausa que poderia respingar a tinta no papel. Tal maneira de desenhar coloca seu esforço no contorno e resume os pequenos detalhes.”¹¹ (MAYOR, 1985, p. 6)



Figura 5: Utagawa Hiroshige , *Fûkeiga*. 1900, Reimpressão de uma matriz antiga, estampa a cores, dimensões não informadas. Library of Congress. Washington, DC.

A mulher com o corpo virado para a direita, direciona seu rosto para a esquerda, diante da grande área em azul que cobre o resto da gravura. Com pequenos traços em preto, que sugerem o ondular das águas na margem da

¹¹ Tradução nossa: “Artists are able to fling out lines writhing like strings in the wind because they do not move their brushes with the little muscle of their fingers, as we might do, but with the large muscles of their arm and shoulder. Nothing touches the paper but the brush tip that goes and goes, driven by the dread of a pause that might drop a blot. Such a way of drawing puts its effort in outline and summarizes inner detail.”

plataforma, a grande área é um rio ou uma lagoa. O uso de extensas zonas “vazias” é recorrente nas gravuras, conforme comenta Cordaro (2008) “a área vazia (*Ma*) é também área cheia, relacionada às noções búdicas de vazio (*kû*)”. (p.19) Desta maneira de acordo com Louis-Frédéric (2008) *ma* é um espaço vazio que deixa lugar à imaginação.

Assim como as áreas vazias, é recorrente nas gravuras de Hiroshige uma falta de preocupação com a perspectiva central que ressalta o gosto pela planaridade e pelo bidimensional que vemos em *Fûkeiga*. Mesmo tendo consciência da técnica de representação da perspectiva central, pelo contato com gravuras holandesas, são poucas as gravuras em que o artista a utiliza. Assim vemos que em *Vista de Kasumigaseki ao Final do Dia* (1835-1840) as linhas das fachadas das casas não obedecem a uma noção de perspectiva linear, e a leve sensação de profundidade e o sentido de distância, se dão apenas pelo tamanho do grupo com roupas escuras em relação ao grupo que caminha à frente.

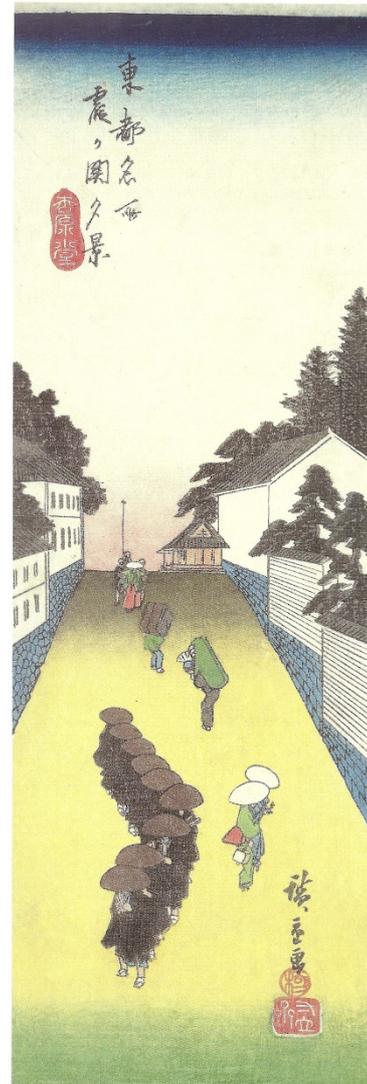


Figura 6: Utagawa Hiroshige, Vista de Kasumigaseki ao Final do Dia, 37,8 x 12,5 cm, 1835-1840. Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison.

Além das tópicas acerca da relação humana com a natureza (concebidas de maneira mais melancólica e tranquila com a efemeridade e transitoriedade do *mono no aware*) o entretenimento e as estampas voltadas para as áreas-de-prazeres foram dois temas centrais das estampas *ukiyo-e*. Na gravura *Observando a cerejeira em flor na rua Nakanochô no Bairro Yoshiwara*

(1840-58) da série vistas famosas de Edo, vemos a cultura urbana na capital do Xogum em seu ápice com belas gueixas vestindo seus elegantes e luxuosos quimonos enquanto homens e mulheres observam as cerejeiras nas varandas dos bordéis e teatros que se estendem ao longo da rua. O mundo flutuante na estampa é hedonista, e procura os prazeres terrenos, assim as cerejeiras em flor destacadas no centro da imagem simbolizam a efemeridade da vida que deve ser gozada e não sofrida.



Figura 7: Utagawa Hiroshige Observando a cerejeira em flor na rua Nakanochô no Bairro Yoshiwara. estampa a cores, *ôban*, 1839–42, 24.5 x 38 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Na chamada era de ouro das estampas *ukiyo-e* (entre 1780 a 1800) Kitagawa Utamaro (1754-1806), consagrou-se como um dos grandes cronistas da cultura urbana de Edo, juntamente com Hiroshige e Kunisada. Famoso por retratar “estampas de figuras-bonitas, divertimentos, usos-e-costumes das áreas-de-prazeres” (CORDARO, 2008, p. 18) suas gravuras são altamente difundidas e colecionadas pelos pintores parisienses.

Dentre os temas, Utamaro destaca-se pelas suas *bijinga*, as figuras bonitas. As modelos para as gravuras *bijinga* eram as *yûjo*, cortesãs das áreas-

de-prazeres. Na impressão *Subindo uma cortina para a vista de uma ameixeira em flor* (c.1790) vemos duas moças em destaque na varanda de uma casa, uma delas sentada diante de um koto (cítara japonesa com treze cordas) enquanto no centro da gravura a moça que está de pé tem seu busto escondido pela cortina de bambu que está levantando. Aqui vemos uma maneira de tratar a figura humana que impressionou profundamente os pintores parisienses. Utamaro não dá ao rosto da personagem o possível foco da composição. Manet opera da mesma maneira no retrato de *Berthe Morisot com um leque* (1872) escondendo por completo o rosto da modelo com o leque que a mesma segura.



Figura 8: Kitagawa Utamaro, *Subindo uma cortina para a vista de uma ameixeira em flor*, 1790. Victoria & Albert Museum, Londres.

EDO E PARIS: PARALELOS E DIÁLOGOS

Sabemos que as gravuras *Ukiyo-e* foram produzidas e comercializadas no Japão durante o período Edo. Porém com a invasão ocidental em 1853 seguida pela abdicação do então líder militar Tokugawa Yoshinobu e a restauração do império em 1868, inicia-se o período Meiji (1868 - 1912). Marcado pelo desejo de modernização e a busca pelo progresso, a reforma

proposta pelo governo imperial tinha como base o modelo ocidental. Tal medida ajudaria o Japão a tornar-se mais forte, com a intenção de equiparar-se às grandes potências estrangeiras ou até mesmo ultrapassá-las. Assim como aponta Henshall, “um dos muitos lemas desta época era ‘*oitsuke, oikose*’ ou seja, alcança, ultrapassa” e também, com a integração de instituições e práticas estrangeiras, criou-se o lema “*wakon yosai*” que significa “Espírito Japonês, Ensino Ocidental”. (HENSHALL, 2004, p. 109 e 114).

Segundo Okano, nesse contexto de intercâmbio entre ocidente e Japão, o interesse europeu pelas gravuras *Ukiyo-e*, foi bastante proveitoso para um novo olhar para a arte que antes era vista como menor, por ser popular e citadina, agora sendo vista como um modelo, um produto de exportação essencialmente japonês. Dessa maneira reinventa-se o *ukiyo-e* “tanto para ir de encontro à expectativa estrangeira como também para satisfazer a dignidade nacional.” (OKANO, s/d, p.6)

Porém, aqui traçaremos um paralelo entre os aspectos e transformações da cultura na cidade de Edo, ao final do período de mesmo nome, já no século XIX, e em Paris na mesma época.

Edo (atual Tóquio) ao final do século XVIII e início do XIX era uma das cidades mais populosa do mundo, com cerca de 1,5 milhões de habitantes. Sendo a capital política e sede do Xogum na época, atraiu a classe mais pobre que procurava oportunidades para crescer economicamente. Dentre as medidas impostas pelo regime militar do Xogum, no início do século XVII, o neoconfucionismo, sistema filosófico importado da China, foi a ideologia utilizada para o controle da população como justificativa para a adoção das medidas morais convenientes para o governo e como “justificativa do monopólio das funções políticas por parte do xogunato” (CORDARO, 1998 , p.82). Tal variante do confucionismo introduzida no Japão adapta vários elementos-chave originais da filosofia política confucionista num processo de “indigenização” (idem, p. 86) das ideias propostas para afirmar uma hegemonia militar.

No Caminho confucionista, são estabelecidas cinco relações de conduta humana que os indivíduos devem seguir ao longo da vida: “entre pais e filhos,

senhores e servidores, marido e mulher, irmão mais velho e mais novo, entre amigos.” (idem, p. 82) No confucionismo chinês, a piedade filial, chamada *kô*, era a primeira e mais importante virtude a ser seguida, nela era celebrada a obediência e reverência do filhos para com os pais. Porém na adaptação neoconfucionista japonesa, de forma bastante oportunista, o regime militar deu ênfase à segunda virtude, a da lealdade entre senhores e servidores, chamada *chû*, que celebra a obediência, reverência e total devoção dos empregados para com seus chefes.

Dessa maneira, com o neoconfucionismo, o regime militar japonês adota uma estratégia de governo bastante ortodoxa e autoritarista. Logo, não é difícil concluir que em tal contexto os samurais, que eram a classe dominante, consumiam e custeavam uma cultura aristocrática, “tais como o teatro *nô*, as pinturas da família Kanô, a composição de versos e prosas em língua chinesa” (CORDARO, 1998, p. 80).

A pintura Kanô era a arte oficial da corte do Xogum; com uma organização bastante hierárquica e centralizada, dominou a produção visual a serviço dos militares e foi muito influente durante o período Edo. Com forte presença de elementos que vinham da pintura chinesa, a escola foi fundada por Kano Masanobu (1434-1530) e trabalhava com pinturas de paisagens em grande escala, pintadas em portas de correr ou nas paredes como decoração dos castelos, muitas delas revestidas com folhas de ouro para compor os planos de fundo. Esta escola chegou a constituir muitas oficinas, sendo quatro principais e doze secundárias. Segundo Cordaro “ Hishikawa Moronobu, o primeiro pintor conhecido do *ukiyo-e*, foi a um tempo aprendiz numa oficina Kanô.” (CORDARO, 1998, p.83) Hokusai, dentre as suas diversas fases artísticas, também teve um período em que estudou secretamente o estilo Kanô. Porém, mesmo sendo considerada a arte oficial do período Edo, a escola Kanô não conseguiu atingir um monopólio geral e não alcançou o interesse geral da população. (CORDARO, 1998, p.83)

Em contrapartida, foi na classe comerciante dos cidadãos *chônin*, dita como a mais baixa segundo o governo Tokugawa e que estavam à margem da

sociedade, que floresceu um pensamento contrário ao preestabelecido pelo xogunato, mais nacionalista e democrático. Segundo Schlombs,

“No topo da hierarquia social estava a nobreza da espada (samurai), seguida pelos agricultores, artesãos, e finalmente os comerciantes. Abaixo da hierarquia de castas estavam os mendigos e as prostitutas, os atores e os artistas itinerantes.” (SCHLOMBS, 2009, p. 28)

Assim, os *chônin* “rejeitavam o racionalismo secular do confucionismo e buscavam o espírito japonês.” (CORDARO, 1998, p.91)

Havia essa procura pela essência japonesa contemporânea (*ima-yô*), já que o governo vigente importava ideais chineses antigos e conservadores. Os comerciantes começaram a denominarem-se enquanto categoria distinta no início do século XVII, mesmo período do início da era Edo. Não houve uma revolta ativa contra a instauração das ideias e classificações do governo militar pois eram “desengajados, desatrelados” às questões militares, entretanto “sentiram a pressão de rearticularem a posição que passaram a ocupar dentro da nova ordem.” (CORDARO, 1998, p.88) Nas ruas de maior concentração mercantil, as *muenjô* (“cidade-mercado”), como eram denominadas, consistiam em locais de separação onde as relações sociais e políticas de hierarquia das classes podiam ser cortadas e suavizadas por um momento. Cordaro afirma que o motivo dessa neutralidade nas cidade-mercado era devido ao fato de serem *kugai* “locais públicos” ou “locais de sofrimento”¹²(CORDARO, 1998, p.88) pois os locais eram divididos e vivenciados “por todos das diferentes classes, numa aproximação búdica”(idem p.88). Tal fato explica, juntamente com a ideia de um essência japonesa, a reintegração de estéticas japonesas antigas como a *mono no aware*, a tristeza das coisas, vinda do período Heian que comentamos anteriormente “onde a empatia e intuição substituem o racionalismo confucionista”(idem, p.94). Os locais públicos eram áreas de diversão, de criação livre: foram onde surgiram as áreas-de-prazeres e o teatro kabuki.

¹² A palavra *kugai* pode ser escrita com os ideogramas público-mundo ou com os ideogramas sofrimento-mundo.

A cidade de Edo cresceu em círculos concêntricos em volta do palácio do Xogum e era cortada por dois rios o Kanda e o Sumida. As cidades-mercado e as áreas-de-prazeres situavam-se ao longo do rio Sumida onde a população geral vivia “na chamada cidade baixa (*Shitamachi*) à volta da ponte Nihonbashi e para lá do rio Sumida.” (SCHLOMBS, 2009, p. 23)

Nesse âmbito, Cordaro chama a cidade baixa, habitada pelos comerciantes de “cidade das águas” onde os próprios residentes são como o elemento líquido, pois vivem no “mundo do fluxo” desapegado às questões das classes acima dele na hierarquia do governo. Dessa forma,

“A água, e seu fluxo, que comparece já na nomeação do tipo de narrativas citadinas (*ukiyo*, ‘mundo flutuante’) será mais uma vez a metáfora recorrente do momento cultural japonês em Edo.” (CORDARO, 1998, p. 89)

Nesse contexto, os gravuristas rejeitaram os “temas obsoletos e cânones rígidos”¹³ (IVES 1974, p. 15) da escola Kanô e encontraram no mundo flutuante, uma forma mais democrática de arte, mais barata e contemporânea aos temas da cidade altamente urbanizada. E “vendidas nas ruas da cidade, elas eram os pôsteres, os outdoors e os cartões postais da época.”¹⁴ (idem)

Paralelamente, Paris foi palco de importantes acontecimentos políticos e de transformações sociais e culturais de grande repercussão ao longo da primeira metade do século XIX. A cidade, que emergiu dos tumultos resultantes da Revolução do final do século XVIII e das conseqüentes Guerras Napoleônicas, passaria por profundas mudanças, moldadas por forças tais como a ascensão social burguesa, a restauração política conservadora, a economia industrial nascente e a cultura de massas incipiente. Na capital francesa, o ano de 1830 marca o início da Monarquia de Julho, que levou ao trono Luís Filipe I após a abdicação de Carlos X. O reinado de Luís Filipe durou até 1848 e, nesse período, a capital encontrava-se desolada pela fome, desemprego e descontentamento. Segundo Harvey “havia republicanos e socialistas determinados a enfrentar a monarquia e pelo menos reformá-la para

¹³ Tradução nossa: “rejected stale subjects and rigid canons.”

¹⁴ Tradução nossa: “Sold on city streets, they were the posters, billboards, and the picture post-cards of their day.”

que ficasse à altura de sua promessa democrática” (HARVEY, 2015, p. 15). Nesse contexto, em fevereiro de 1848 uma pequena manifestação saiu de controle e as tropas executaram aproximadamente cinquenta pessoas. Tal situação foi o estopim para o início de uma revolução que almejava reerguer a situação política de Paris em vias socialistas mais utópicas. Em meio à revolução, o rei abdicou e fugiu para a Inglaterra, deixando a capital, que já se encontrava em mãos revolucionárias. A Assembleia Nacional rejeitou a tentativa de regência do novo rei – o que era o neto de Luis Filipe I, de apenas oito anos – e paralelamente,

“Na cidade, um governo provisório foi declarado no Hôtel de Ville. Um grupo de onze, incluindo Lamartine, poeta romântico com simpatias republicanas e socialistas, e Louis Blanc (socialista de longa data), foi aclamado para comandar um governo provisório.” (HARVEY, 2015, p. 18)

Nos meses que se seguiram, várias tentativas de instauração da República em vias socialistas foram feitas pelo governo provisório, porém sem êxito. E assim, a Assembleia Nacional dispensa o governo provisório e coloca Luis Cavaignac no poder em vias ditatoriais, pondo um fim definitivo na revolução e destruindo de vez as barricadas. Em seguida Luís Napoleão Bonaparte, que ainda estava em seu exílio na Inglaterra, é eleito para um cargo na Assembleia, mas não assumiu. Porém em setembro de 1848, este foi reeleito, assumindo o posto como o primeiro presidente da Segunda República Francesa. Em 2 de dezembro, de 1851 com um golpe de estado Luis Bonaparte instaura o Segundo Império pouco antes do fim de seu mandato. Como imperador passou a se chamar Napoleão III.

Nessa época, entre 1831 e 1848, a população de Paris passou por um crescimento significativo, de 786 mil pessoas para mais de 1 milhão. Porém sua infraestrutura física ainda era bastante medieval, com ruas estreitas e inabitáveis, com o esgoto escoando a céu aberto e abarrotada de prédios antigos e condenados. Nessas circunstâncias, uma das medidas mais significativas tomadas por Napoleão III foi a renovação urbana. Em junho de 1853, Georges-Eugène Haussman foi nomeado prefeito de Paris pelo imperador e ficou responsável pela reforma urbana, dando a si mesmo o título

de “artista demolidor”. (BENJAMIN, 2009, p. 64) Com o projeto de modernização das ruas de Paris, inúmeras construções foram demolidas e deram lugar a largos e extensos Boulevares, transformando a escala da cidade – em parte para evitar as barricadas, que agora seriam impossíveis já que as avenidas tinham em média 135 metros de largura.

Nos Boulevares foram construídas grandes lojas de departamento e cafés, criando assim novas e singulares formas de lazer. Com a agitação de transeuntes, carruagens e transportes públicos, desenvolveu-se um comércio intenso e, conforme aponta Harvey, “a proliferação de cabarés, circos, concertos, teatros e das populares casas de ópera produziu um frenesi de entretenimento popular” (HARVEY, 2015, p.369). A industrialização, mecanização crescente nas fábricas e o início dessa cultura em massa baratearam o custo das mercadorias, aumentando o círculo de consumidores, que passou a integrar além das classes média e baixa, os trabalhadores que recebiam um pouco melhor.

Assim, os Boulevares eram locais em que pessoas de todas as classes transitavam. A segregação ainda era algo presente, mas era impossível conter a mistura em áreas públicas. Tal mistura e/ou encontro das diferentes classes é ilustrado no poema em prosa de Charles Baudelaire intitulado *Os olhos dos pobres*. No poema um casal encontra-se em um café frequentado apenas pelas classes mais abastadas quando o homem avista, na rua movimentada, duas crianças maltrapilhas, acompanhadas de seu pai. O pequeno grupo de pessoas fitava o café admirados com a beleza do local e ao mesmo tempo conscientes de que aquele era um espaço que os excluía. Em seguida o eu lírico de Baudelaire pondera: “Eu me sentia não só comovido com aquela família de olhos, como envergonhado com nossos copos e jarras maiores que nossa sede” por outro lado, a mulher que o acompanhava declara: “Não suporto essa gente, esses olhos arregalados! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?” (BAUDELAIRE *apud*. HARVEY, 2015, p. 377)

O poema questiona a disparidade do direito à propriedade, da estética e das relações sociais em Paris. Para Baudelaire o espetáculo da modernidade

de Paris tem como uma de suas partes essas “milhares de existências flutuantes” que constituem a cidade (idem).

Sendo assim, neste “mundo flutuante” de Paris, como o anonimato dos transeuntes, Baudelaire nos apresenta a figura do flâneur que encontra na multidão o seu espetáculo, o seu prazer, ou mais adiante:

“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente.” (BAUDELAIRE, 2007, p 21)

O flâneur é então, um homem do mundo e de sua época que, perambulando entre as passagens e os bulevares, abraça a modernização vigente. A modernidade para Baudelaire “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. (idem p. 26) Algo próximo da caracterização do mundo flutuante em *Ukiyo Monogatari*, de Asai Ryoi, que vê a beleza no efêmero.

À ideia japonesa de *ima-yô*, ‘à maneira de hoje’, ‘ao modo de hoje’, ou até mesmo à ideia de *ukiyo* como representação da transitoriedade da sociedade contemporânea em Edo, correspondem, como análogos ocidentais, as concepções acerca da modernidade e da efemeridade da vida moderna que estão presentes no pensamento parisiense ao final do século XIX. A busca pela modernidade e por uma arte que representasse o contemporâneo em face à arte oficial canônica são fenômenos que constatamos nas duas sociedades.

Não é surpresa que encontramos similaridades entre o tema apresentado por Manet na pintura *Música nas Tulherias* de 1862 e a gravura de Hiroshige *Observando a cerejeira em flor na rua Nakanochô no Bairro Yoshiwara* (figura 7). Na pintura de Manet, uma multidão de pessoas que

apreciam a música é amontoada ao longo do quadro. O jardim do Palácio das Tulherias, residência do imperador Napoleão I, era aberto ao público e recebia uma enorme quantidade de pessoas. Festas e bailes eram organizados nos jardins das Tulherias e havia apresentações de fogos de artifício regularmente (HARVEY, 2015, p. 368). Manet apresenta na tela um desses eventos, retratando a plateia de um concerto. Ao longo da pintura “certas figuras destacam-se da multidão, mas rapidamente dissolvem-se nela” mostrando assim um “olhar passageiro” (FER, 1998, p. 30) desse momento de apreciação cidadina numa área-de-prazer parisiense e ao mesmo tempo trazendo à luz o anonimato dos indivíduos nas multidões da grande capital. A gravura, como mencionamos anteriormente, retrata o bairro Yoshiwara - que nada mais era que uma grande via urbana, como um grande Boulevard repleto de lojas, casas de chá, bordéis e teatros - em uma tarde movimentada onde homens e mulheres apreciam a cerejeira em flor. Em ambas as obras conseguimos sentir o ar agitado e o burburinho de conversas inaudíveis em meio à euforia das cidades grandes.



Figura 9: Édouard Manet, Música nas Tulherias, 1862, óleo sobre tela, 76 x 118 cm. National Gallery. Londres.

Sendo assim, as duas capitais celebram ideias como a impermanência, incompletude e a imperfeição, assim como o trivial, o vulgar e o comum e os utilizam enquanto matéria prima. Com isso, Manet pode não ter tido um contato direto com o texto de Asai Ryoi, mas encontrou nas gravuras *ukiyo-e* um pensamento análogo ao pensamento de Baudelaire, além de “uma confrontação com as formas de representação europeias: uma nova forma de ver o mundo e novos métodos de interpretação da realidade” (SCHLOMBS, 2009, p. 86), acendendo assim a chama de um novo pensamento, uma nova dinâmica para a linguagem pictórica.

O MÚSICO E O LUTADOR

Acabamos de analisar uma das possíveis relações existentes entre as obras de Manet e as gravuras japonesas. Porém, não é apenas no plano temático que residem os diálogos entre ambas, pois, as aproximações entre as *ukiyo-e* e as pinturas de Manet também se dão no plano formal. Isso porque, para além da pintura de cavalete, Manet também empregou referências japonesas em outras técnicas, como alternativas ao cânone ocidental.

Como foi visto anteriormente, durante a década de 1860, devido ao seu “gosto pelo pitorescamente exótico”¹⁵ (IVES, 1974, p. 24) o artista usou ornamentos japoneses, como sombrinhas, gravuras *ukiyo-e* e biombos como pano de fundo de suas pinturas. Entretanto, como aponta Ives “Manet foi muito além da mera cópia de curiosidades e ornamentos exóticos e aprofundou-se na essência dessa arte estrangeira.”¹⁶ (idem)

¹⁵ Tradução nossa: “Fondness for the picturesquely exotic.”

¹⁶ Tradução nossa: Manet went far beyond the mere copying of curios to penetrate the essence of a foreign art.”



Figura 10: Édouard Manet, *Pepino com Folhas*, 1880, aquarela e gray wash sobre papel vergé, 26 x 33.7 cm. The National Gallery of Art, Washington, DC.

Encontramos na natureza morta de Manet, *Pepino com Folhas*, de 1880, uma relação bastante direta com as técnicas de aguadas de Katsushika Hokusai¹⁷ em *Pardais*, de 1825. Na pintura de Manet, feita em papel, vemos traços fluidos e precisos, as formas do pepino e das folhas se dão com manchas únicas e precisas. O desenho do pepino se constrói com apenas uma pincelada de tinta preta e duas de tinta verde. Na maioria das folhas, o pincel toca o papel apenas uma vez, com algumas exceções, onde são demarcadas os detalhes do caule. Em toda pintura são dispensados os ornamentos e camadas desnecessárias resumindo cada pequeno detalhe em linhas limpas e definidas.

Na pintura de Hokusai, um rascunho para uma xilogravura, o artista usa apenas duas cores, preto e marrom, para compor a paisagem. Os pequenos

¹⁷ As aguadas de Hokusai são exemplos de *Sumi-e* que significa literalmente pintura com tinta. A tinta sumi segundo Okano é “produzida com fuligem de material vegetal ou mineral, que perfaz as tonalidades de preto e cinza”. (OKANO, 2014, p. 153)

pardais se banham em uma poça de água, que é representada pelos inúmeros traços arredondados que reverberam ao toque dos pássaros. Assim como na pintura de Manet, os traços são fluidos e firmes, dando dinamismo, e exprimem a ação das pequenas aves. Desse modo, Hokusai e, anos depois, Manet, capturam “as características vitais das figuras sem nenhum excesso de linhas” (IVES, 1974, p. 27).¹⁸



Figura 11: Katsushika Hokusai, *Pardais*, 1825, ink and color on paper, 17.9 x 30.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Nos seus estudos em gravura, Manet possivelmente adaptou uma xilogravura do primeiro volume do *Manga* de Hokusai na calcogravura, em água-forte, *Fila em frente ao açougue* de 1870. Para representar a fila na água-forte, Manet compõe uma massa semi-abstrata com a sobreposição de pessoas e sombrinhas. Segundo Ives, embora a composição de Manet seja mais realista do que a do mestre japonês, “o compacto agrupamento das figuras ainda é esquemático e relativamente plano como a imagem de Hokusai,

¹⁸ Tradução nossa: “The vital characteristics of his subjects without an unnecessary line.”

o espaço é quase tão incompletamente definido”¹⁹ (IVES, 1974, p. 28). Também não seria arriscado aproximar a disposição das figuras enfileiradas na gravura de Manet com a procissão na gravura *Vista de Kasumigaseki ao Final do Dia* (figura 6) de Utagawa Hiroshige, onde as figuras dos monges são reduzidas a pequenas formas abstratas de tons escuros escondidos embaixo de seus grandes chapéus.



Figura 12: Édouard Manet, Fila em frente ao açougue, 1870, água-forte sobre papel vergé, placa 23.5 x15.6cm, folha 36.8 x 24.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

¹⁹ Tradução nossa: “Manet’s compact figural grouping is still schematic and relatively flat like Hokusai’s imagem, the space almost as incompletely defined”

Prosseguindo com as comparações, vemos que o interesse do pintor pela economia de traços e espontaneidade presente nas gravuras japonesas também reverberou-se em suas pinturas de cavalete. Pois, vemos no *Tocador de Pífaros*, pintado em 1866, uma meditação e uma tradução da maneira dos gravuristas japoneses; como aponta Ives, “a planaridade particular e qualidade estática nas obras [de Manet] podem ser atribuídas às cores puras e formas não modeladas típicas das gravuras japonesas”²⁰ (IVES, 1974, p. 17)



Figura 13: Édouard Manet, *O Tocador de Pífaros*, 1866, óleo sobre tela, 161 x 97 cm. Museu d'Orsay, Paris.

²⁰ Tradução nossa: “The peculiar flatness and static quality in his work can be attributed to the pure colors and unmodeled shapes that typify Japanese prints.”

Manet já havia abordado o tema do músico em 1861 em seu quadro d'*O Guitarrista Espanhol*. Por mais inovadora que fosse, a pintura seguia as regras de modelado e *chiaroscuro*. No *Tocador de Pífaro* vemos um menino, uma criança de uma banda de músicos, soprando seu instrumento musical com ar de tranquilidade. O músico está em pé numa pose simples e relaxada, o artista trata o tema com uma simplicidade desinteressada. O azul-escuro da túnica, assim como no *Retrato de Émile Zola*, é uma grande camada sólida, plana e sem muita gradação de matiz da cor. A planaridade torna-se mais evidente no vermelho das calças. Vemos aqui e ali notas de vermelho mais escuro que delineiam os vincos do tecido, mas, em geral, a cor é sólida e se destaca, como uma grande mancha única afirmando a maneira de Manet pintar justapondo as camadas. O detalhe, das duas faixas pretas nas laterais da calça, também contribui para a sensação de planaridade pois as linhas grossas contornam a pintura de uma maneira quase gráfica. Também vemos a presença destes contornos mais escuros nas mãos e no rosto do menino. Nos detalhes do rosto do músico poucos traços esboçam sua expressão: dois traços acima dos olhos são o suficiente para exprimir seriedade, a cor da pele é pálida, duas manchas cor-de-rosa delineiam as maçãs do rosto e o lábio é apenas uma fina linha avermelhada. A luz que circunda o quadro é difusa, deixando a pintura toda lisa e plana e ao mesmo tempo bastante clara e iluminada. Assim como afirma Zola em um trecho de seu artigo dedicado ao artista:

A luz derrama-se branca e clara, clareando de modo suave os objetos. Não há aí o menor efeito forçado: os personagens e paisagens estão banhados numa espécie de claridade alegre, que preenche toda a tela. (...) [A pintura é feita] em amplos matizes, dominando-se uns aos outros. Uma cabeça posta diante de uma parede não é nada mais do que uma mancha mais ou menos branca sobre um fundo mais ou menos cinza; e a vestimenta justaposta à figura torna-se, por exemplo, uma mancha mais ou menos azul, colocada ao lado de uma mancha mais ou menos branca. (ZOLA, 1989, p. 68)

Émile Zola foi um dos primeiros críticos a aproximar a produção de Manet com as gravuras ukiyo-e. Ele compara “essa pintura simplificada com as gravuras japonesas, às quais se assemelha por sua elegância estranha e suas manchas magníficas” (ZOLA, 1989, p. 69). Assim, Manet opera em sua pintura

de cavalete de maneira muito parecida com os artistas japoneses em suas gravuras *ukiyo-e*. Tomaremos como exemplo a gravura do *Lutador de Sumô Ônaruto Nadaemon*, presente no retrato de Zola. Nela vemos um exemplo de gravura *sumô-e* (culto ao lutador de sumô). O preto do quimono aberto do lutador é homogêneo e achatado, algumas linhas delimitam os vincos do seu quimono estampado e todos os campos de cor são bem divididos e definidos. Cabe aqui lembrarmos o processo de impressão das xilogravuras: para cada cor presente na gravura foi feita uma matriz em madeira diferente e elas foram justapostas, camada por camada, para completar a imagem. Manet trabalha de uma forma muito semelhante em sua pintura. As placas, ou matizes, de cores chapadas são sobrepostas e ao final linhas gráficas contornam toda a imagem.

Outro elemento de destaque para comparação entre as duas imagens é o fundo. Em ambos os retratos não há paisagem como plano de fundo, apenas uma camada plana e quase homogênea. Na cultura japonesa, os espaços vazios são muito valorizados. Como comentado anteriormente, as áreas vazias são também áreas cheias, espaços intermediários de inúmeras possibilidades. A palavra espaço na língua japonesa é composta por dois ideogramas 空間²¹, onde o primeiro significa vazio e o segundo é o ideograma *Ma*. Segundo Okano, tal ideograma, como quase todos na língua japonesa, possui várias leituras: “*Ma, Aida* ou *Kan*” e tem semânticas variadas como “‘entre-espaço’, ‘espaço intermediário’, ‘intervalo’, entre outros.” (OKANO, 2014, p. 150) Tal expressão está presente em inúmeras instâncias da cultura japonesa na dança, na música, na arquitetura, etc. Sendo assim, o *Ma*, associando-se ao “vazio” tem a ideia de possibilidade. Diferente da visão ocidental em que o vazio representa o nada, para os japoneses ele

“é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte” (OKANO, 2014, p.151)

Assim, quando tal expressão toma forma no mundo, abarca concretamente a ideia do “‘simultaneamente um e outro’ ou ‘nem um, nem

²¹ Lê-se *kûkan*.

outro” (OKANO, 2014, p.151), ou seja, tal ambivalência aparece, por exemplo, na valorização do espaço deixado em branco no papel das gravuras. Tal espaço deixado em branco chama-se *yohaku* (余白 sobrar + branco) que, “é o branco que sobra do material utilizado como suporte, seja ele papel, seda ou tela, isto é, a parte não desenhada ou escrita” (OKANO, 2014, p.151), por exemplo, no fundo da gravura do lutador de sumô de Utagawa Kinuaki II.

O retrato de Ônaruto Nadaemon faz parte das gravuras conhecidas como *hitori-tachi* (figura em pé), que representavam em sua maioria atores do teatro Kabuki, cortesãs e lutadores de sumô. Em tais gravuras não há paisagem em segundo plano, e muitas vezes apenas a figura humana é colorida e o fundo permanece apenas com o papel exposto. Em tais gravuras, o espaço vazio valoriza a figura “justamente pela existência dessa espacialidade” (OKANO, 2014, p.153). E este plano de fundo não precisa ser necessariamente branco, mas precisa ser algo que remete a um espaço vazio assim como na gravura de Utagawa Kinuaki II onde o fundo é azul.

Segundo Okano, o conceito de *Ma* era desconhecido no ocidente até 1978. Em tal ano, uma exposição intitulada *Ma: Espace Temps du Japon* foi organizada pelo arquiteto japonês Arata Isozaki no Museu de Artes Decorativas do Louvre em Paris. (OKANO, 2014, p.152) Sendo assim, é evidente que Manet em 1866 não havia tido contato direto com nenhuma demonstração conceitual explícita de tal ideia. Porém conseguimos traçar algumas aproximações entre sua obra e características relacionadas ao *Ma*, por exemplo na maneira como o artista concebeu a relação entre figura e fundo no retrato do Tocador de Pífaro, pois podemos afirmar que o artista teve contato direto com imagens que expressam visualmente o conceito, como as gravuras *ukiyo-e*.

Assim, o *Ma* que reconhecemos no Tocador de Pífaro pode ser entendido como uma ideia de possibilidade e potencialidade. A ambivalência - o “simultaneamente um e outro” - presente no fundo plano da tela aparece quando percebemos que o músico está com uma postura firme no chão, porém nenhum desenho indica um possível solo - apenas uma pequena sombra na diagonal partindo do seu pé esquerdo. Dessa maneira, o fundo atrás do

personagem possibilita várias interpretações, o vazio pode ser infinito, pode ser um espaço concreto e, ao mesmo tempo, pode ser apenas uma afirmação da planaridade do suporte da pintura. Tal vazio, assim como indica Okano “é a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida.” (OKANO, 2014, p. 153) Desta maneira, a planaridade potencializa, destaca, a imagem do menino que exerce uma ação simples ao tocar seu instrumento. Assim, o espaço vazio fomenta a ação desinteressada do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente.” (BAKHTIN *apud*. OKANO, s/d, p. 13)

O momento de diálogo entre Japão e França que apontamos nos capítulos anteriores é pertinente por constituir o fundo contextual a partir do qual concebemos o japonismo de Manet. Podemos entender que o japonismo do artista ultrapassa o sentido de um colecionismo pautado na utilização de adornos exóticos da cultura nipônica, recurso muito empregado até mesmo pelos pintores acadêmicos no final do século XIX. O que constatamos como japonismo em Manet evidencia diálogo mais profundo com as artes visuais japonesas, ao absorver de forma mais intensa a maneira econômica e a interpretação visual da realidade, mais descontraída, que os artistas japoneses reproduziam em suas gravuras.

O choque expresso pela recepção da crítica, dos artistas acadêmicos e da população geral com relação à pintura de Manet pode ser entendido pelo *horror vacui*, que ainda pairava nas paredes do *Salon*. As telas de Manet, assim como aponta Zola, desestabilizaram o que era comum nos Salões. A necessidade de preencher todos os espaços vazios era algo corriqueiro não apenas nas pinturas, mas no modo em que estas eram expostas nos salões: com molduras grossas e sem nenhum espaço entre os quadros, as obras eram dispostas em toda a superfície das paredes, do chão até o teto. Sendo assim, nesse amontoado de imagens, as telas simplificadas de Manet eram quase um ponto de fuga, de certa forma, um vazio literal. Assim como apontou Zola, as pinturas do artista arrebetavam as paredes, pois sua rudeza e simplicidade ao compor suas imagens contrastavam com as pinturas com modelados mais definidos e efeitos de *chiaroscuro*.

A busca, ou melhor, o interesse de Édouard Manet por uma pintura com figuras humanas um pouco mais abstratas, simplificadas e com fundos planos, ou seja, sua maneira econômica, pode ser entendida como uma das possíveis

aberturas para o desenvolvimento de uma pintura moderna mais subjetiva e menos naturalista (distanciando-se paulatinamente de como era concebida a figuração nos modelos do ensino acadêmico de belas artes oitocentista). Uma porta de entrada para o início de uma abstração pictórica que atinge Claude Monet, em 1891, com sua série de montes de feno pintados, Henry Matisse com o fundo e a mobília que se mesclam em sua *Harmonia em Vermelho*, e posteriormente, com os artistas do movimento concretista brasileiro que pintavam formas geométricas puras.

Assim, o encontro entre a cultura francesa e a japonesa, compreendido de modo dialógico, conforme o conceito de dialogismo proposto por Mikail Bakhtin, que transparece na pintura de Manet, pode ser entendido como um dos impulsos para essa desconstrução, ou melhor, a reconstrução do modelo de pintura ocidental. Segundo Bakhtin,

Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. (BAKHTIN, 1997, p. 368)

Dessa forma, o deslocamento de elementos visuais japoneses para o contexto parisiense gerou novos sentidos na visualidade ocidental, que acarretaram possíveis aberturas para novas vias de experimentações plásticas e pictóricas, nas quais reconhecemos, atualmente, como as reverberações inaugurais da arte moderna, como a entendemos hoje.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CORDARO, Madalena Hashimoto. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa moronobu e uriyo-e saikaku ihara e ukiyo-zoshi*. São Paulo: Editora Hedra, 2002.
- CORDARO, Madalena Hashimoto. *O Pensamento no Período Edo*. In *Estudos Japoneses*, n.18 pp.77-100, 1998.
- CORDARO, Madalena Hashimoto (Coord.). *Ukiyo-e: pinturas do mundo flutuante*. SESI, Instituto Moreira Salles, 2008. 2 v.
- FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1991.
- FER, Briony, Introdução. In: FRASCINA, Francis (org.). *Modernidade e Modernismo: pintura francesa do século XIX*. Tradução de Tomás R. Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HENSHALL, Kenneth G. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- IVES, Colta Feller. *The Great Wave - The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*. Nova Iorque: New York Graphic Society, 1974.
- LOUIS-FRÉDÉRIC. *O Japão: dicionário e civilização*. São Paulo: Globo, 2008.
- MAYOR, A. Hyatt. *Hokusai*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1985.

OKANO, Michiko. *Colecionismos: Entre o Japão e Ocidente*. In História da Arte: coleções, arquivos e narrativas. Bragança Paulista-SP: Editora Urutau, 2015.

OKANO, Michiko. *Fronteira e diálogo na arte japonesa*. s/d Disponível em: < <http://unifesp.academia.edu/MichikoOkano> >. Acessado em: 13/06/2018.

OKANO, Michiko. Ma - a estética do “entre”. In: Revista USP, São Paulo, Nº100, dezembro/janeiro/fevereiro, 2013-2014. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/76178/79922> >. Acessado em: 13/06/2018.

REWALD, John. *História do Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SCHLOMBS, Adele. *Hiroshige*. Lisboa: Taschen, 2009.

ZOLA, Emile. *A Batalha do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ANEXOS



Figura 14: Édouard Manet, O Almoço na Relva, 1863, 208 x 264 cm. Museu d'Orsay, Paris.



Figura 15: Marcantonio Raimondi, O Julgamento de Páris, ca. 1510-20, 29.1 x 43.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.