



ANAIS DO XXXVIII
COLÓQUIO DO CBHA

arte & erotismo

PRAZER E TRANSGRESSÃO
NA HISTÓRIA DA ARTE

Comitê Brasileiro de História da Arte

ANAIS DO XXXVIII
COLÓQUIO DO CBHA

arte & erotismo

PRAZER E TRANSGRESSÃO
NA HISTÓRIA DA ARTE

Comitê Brasileiro de História da Arte

Realização



Co-realização



Apoio



Diretoria do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte

Presidente Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Vice-presidente Tamara Quírico (UERJ)

Secretário Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)

Tesoureiro Arthur Gomes Vale (UFRRJ)

Comitê Científico do XXXVIII Colóquio do CBHA

Alexandre Santos (UFRGS)

Luciene Lehmkul (UFPB)

Maria Amélia Bulhões (UFRGS)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)

Comissão de Organização do XXXVIII Colóquio do CBHA

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP) (presidente)

Sandra Makowiecki (UDESC)

Beatriz Goudard (UDESC)

Francine Regis Goudel (UDESC)

Arthur Gomes Valle (UFRRJ)

Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)

Tamara Quírico (UERJ)

Imagem da Capa

Detalhe da obra Divina comédia - Paraíso, 2003-2007, de Paulo Gaiad . Fotografia e intervenção sobre placa de gesso. 40 x 40 cm. . Imagem gentilmente cedida por Eneléo Alcides

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (38: 2018: Florianópolis-SC)

Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte e Erotismo > prazer e transgressão na história da arte, Florianópolis-SC 16-20 de outubro de 2018 /Organização: Luiz Freire, Tamara Quirico, Arthur Valle e Marco Pasqualini de Andrade - Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2019 [2018]. 1130 p.: 21 x 27 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXVIII Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Anotações sobre o “gesto suspenso” em algumas pinturas de Pedro Weingärtner (1853-1929)

Paulo César Ribeiro Gomes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Pedro Weingärtner (1853-1929), autor de extensa e variada produção pictórica, tem parte considerável da sua obra, do período entre 1880 e 1920, enquadrada como “pintura de gênero”. Resultado de sua familiaridade com os recursos narrativos da pintura naturalista alemã do período, nelas ele desenvolve o chamado modo “segundo por segundo”, ou *Sekundenstill*, um sistema de representação que pulveriza a ação em micro-gestos. Nessas pinturas a dimensão temporal (em suspensão) permite ao observador compreender a ação imediatamente anterior àquela representada e, ao mesmo tempo, prever aquela subsequente.

Palavras-chave: Pedro Weingärtner. Estilo “segundo por segundo”. *Sekundenstill*. Pintura de gênero.

*

Pedro Weingärtner (1853-1929), auteur d’une importante production picturale, a réalisé une partie considérable de son travail, de la période allant de 1880 à 1920, dans la “peinture de genre”. Résultant de sa connaissance des ressources narratives de la peinture naturaliste allemande, il y développe le style dit “seconde par seconde”, ou *Sekundenstill*, un système de représentation qui pulvérise l’action en micro-gestes. Dans ces peintures, la dimension temporelle (en suspension) permet à l’observateur de comprendre l’action immédiatement antérieure à celle représentée et, en même temps, de prédire l’action ultérieure.

Mots-clés: Pedro Weingärtner. Style “seconde par seconde”. *Sekundenstill*. Peinture de genre.

Pedro Weingärtner (1853-1929) é autor de uma extensa e variada produção pictórica, dividida entre paisagens, retratos, cenas neopagãs e cenas de gênero. À parte da real dificuldade de enquadrar suas pinturas num ou noutro gênero pictórico (com exceção dos óbvios retratos), suas telas trazem – mormente aquelas produzidas entre 1880 e 1920 – uma marca teatral visível na composição e na gestualidade das personagens.

Característica indelével da sua obra no período, é sua filiação ao naturalismo pictórico, fortemente influenciado pelo pensamento realista alemão, fundado no princípio de uma arte baseada na rejeição a toda imitação de modelos, seja grego ou francês, na ênfase no preciso conhecimento do fazer artístico, no interesse pelo específico e pelo particular. Mesmo tendo sido aluno de um pintor como Karl Von Piloty (1826-1886), cuja obra é marcada pela obediência aos cânones da pintura de história, desse absorveu a importância do colorismo e a harmonia da composição. Mas na maturidade da sua obra será fortemente influenciada pelos artistas alemães contemporâneos, como Adolf Menzel (1815-1905), Wilhelm Leibl (1844-1900) e Max Liebermann (1847-1935), artistas com cujas obras ele conviveu durante sua longa permanência naquele país. Sem avançar numa definição, informamos que o Naturalismo

é um Realismo ao qual se acrescentam certos elementos, que o distinguem e tornam inconfundível sua fisionomia [...]. Não é apenas um exagero ou uma simples forma reforçada do Realismo [...]. É o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade.¹

À definição de Coutinho, estabelecida para a literatura, poderíamos sobrepor uma aproximação ao naturalismo pictórico enquanto um movimento que descreve o real sem filtros, sem julgamento ou crítica por parte de seu autor.

Nas pinturas produzidas por Weingärtner, nesse estendido recorte temporal, as personagens são surpreendidas pelo espectador ao serem “colhidas ao vivo entre duas posições de equilíbrio”². Efeitos de sua familiaridade com os recursos narrativos da pintura naturalista alemã, da segunda metade do século XIX. Essa abundância do uso de recursos, que poderíamos chamar de teatrais – a suspensão do tempo, a exclamação, a interrogação – permitem acompanhar de perto o desenrolar dos acontecimentos que elas relatam.

Trata-se do estilo “segundo por segundo”, ou *Sekundenstill*, praticado com precisão principalmente pelos artistas alemães – pintores, teatrólogos e escritores – que pulverizam a ação em micro gestos. O naturalismo alemão foi o mais extremista da Europa. Os jovens escritores (e aqui estamos no campo da teoria da literatura), influenciados por autores estrangeiros (principalmente Zola, Darwin, escandinavos e russos), contrários ao temperamento burguês do

¹ COUTINHO, 1969. p.8.

² CELEBONOVIC, 1974, p.80.

realismo vão criar a escritura conhecida por *Sekundenstill* no qual a distância entre as coisas e o discurso é abolido e onde o tempo do discurso coincide com o tempo da narrativa³. Ainda sobre essa estratégia de escritura, trata-se do uso abundante de onomatopeias e de signos tipográficos que não surgem ao acaso (pontos de suspensão, travessões, pontos de exclamação, de interrogação, etc.) que os escritores utilizam para criar uma forma que permite seguir, o mais perto possível, o desenrolar dos acontecimentos que eles relatam, de acordo com Yves Chevreul.⁴

A colocação em evidência do movimento e a notação escrupulosa de atitudes instantâneas aparecem em grau maior na escala de objetividade e exatidão, resultando no desejo de obter a participação do espectador (CELEBONOVIC, 1974). É esse espírito teatral que Weingärtner aporta para suas obras naturalistas a partir da década de 1880, nas quais a dimensão temporal é fundamental para a concretização de seus intentos. Ao contrário de outros contemporâneos brasileiros, que somente congelam a cena, Weingärtner dá-lhe uma dimensão temporal (em suspensão, é óbvio) que permite ao observador compreender a ação imediatamente anterior àquela representada e, ao mesmo tempo, prever a subsequente. Isso pode ser observado de modo evidente em pinturas como “*Tropo tardi*” (1890), em “A cigarra e a formiga” (1909), antecessora da célebre “*La faiseuse d’anges*” ou ainda na irônica “Casamento de conveniência” (1909), bem próxima em temperamento da nossa “O Importuno”.



Imagem 1. Pedro Weingärtner (1853-1929). *Tropo tardi* (Chegou tarde), 1890. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

³Ver « style seconde-par-seconde »

In.: <http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=391827&lp=frde&lang=fr>

Acesso : 21/10/2018.

⁴CHEVREUL, 1978, p. 55.



Imagem 2. Pedro Weingärtner (1853-1929). A cigarra e a formiga, 1909. Óleo sobre tela, 25 x 37 cm. Coleção particular, São Paulo (SP)



Imagem 3. Pedro Weingärtner (1853-1929). Casamento de conveniência, 1909. Óleo sobre tela, 51 x 38 cm. Coleção particular, São Paulo (SP)

É essa ideia, aproximada àquela de “anedota” (que geralmente é utilizada para denegrir a pintura de gênero), que destacamos na ampla produção do artista. Na tela intitulada “O Importuno” (1913), por exemplo, a suspensão do gesto das personagens distende de tal modo o intervalo espaço/temporal da cena que podemos inferir uma possível tensão erótica, percepção de difícil representação, mas conseguida de modo intenso pelo artista.



Imagem 4. Pedro Weingärtner (1853-1929). O Importuno, 1913. Óleo sobre tela, 26 x 20 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.

Assim, em “O Importuno”, pequena pintura de 1913, Pedro Weingärtner nos oferece ao olhar uma cena aparentemente simples. Poderíamos, num primeiro momento, imaginá-la como um colóquio amoroso ou, no mínimo, uma cena de cortejamento. Mas a observação atenta nos apresenta um conjunto complexo de elementos que desmente essa primeira impressão. Longe de ser uma cena amorosa, pois ela se dá distante dos lugares tradicionais do amor romântico – desertos, lagos, cascatas, montanhas, Veneza, Tirol – e dos sentimentos exacerbados a ele associados – duelos, raptos, suicídios⁵, o amor aqui nada tem de romântico, pois se acomoda ao conforto de um suntuoso interior da alta burguesia, marcado pelas instituições e pelos bons modos. A pulsão erótica, se ela efetivamente existe, está nos pequenos gestos, indicativos das contrariedades e das satisfações. Nesses pequenos gestos, mais do que uma expressão corporal, temos uma linguagem corporal, “uma espécie de psicodrama, destinado a exprimir, isto é, exteriorizar as pulsões interiores”.⁶ Poderíamos mesmo falar de erotismo, o “Relativo ao amor, não no sentido de um sentimento de atração, mais como sensualidade e desejos, atos ou sensações físicas.”⁷ A cena está marcada pela profusão de elementos cenográficos impositivos, com o acréscimo da referida suspensão temporal dos gestos. Os diversos outros elementos, generosamente dispostos na imagem, contribuem para uma leitura rica em significados.

Dentre esses elementos podemos destacar o suntuoso ambiente no qual se desenrola a cena: uma sala luxuosamente mobiliada e revestida, iluminada por uma luz que não faz sombras violentas, ao contrário, inunda toda a cena com uma luminosidade homogênea, generosa e cálida. Ocupando praticamente todo o primeiro plano visual temos um sofá, revestido de espesso tecido, com amplas almofadas, que tem no alto de seu encosto uma espécie de prateleira. Sobre essa vemos uma infinidade de objetos decorativos, como vasos, espelhos, pratos decorativos, livros, etc. e também um imenso pavão. A porta que ocupa o canto direito da cena, está parcialmente coberta por uma cortina arrepanhada e presa num suporte sinuoso, que entreabre para a sala seguinte, da qual emerge o nosso *importuno* e dentro da qual podemos entrever duas gentis senhoras sentadas em franco colóquio. Além do mobiliário no piso da sala, vemos um tapete de tigre e mais uma almofada displicentemente abandonada ao pé do sofá.

Temos nessa sala dois animais ou seus simulacros: um pavão e uma pele de tigre. O pavão (uma escultura ou empalhado?) se impõe soberano, funcionando como uma espécie de resplendor para a nossa heroína. Conforme Cesare Ripa⁸ este animal é consagrado a Juno e indica, dentre outros significados a imortalidade, a ressurreição, a arrogância e a soberba. Conforme Lucia Impelusso (2003) este também é o

⁵SOURIAU, 1990, p. 100.

⁶SOURIAU, 1990, p. 499.

⁷SOURIAU, 1990, p. 683.

⁸RIPA, 1971, p. 126.

símbolo de orgulho e arrogância. No entanto, quando se vê as patas um tanto feias, fica triste, porque elas diminuem sua aparência maravilhosa. Da mesma forma, o homem deve se orgulhar dos seus próprios méritos, mas sem esquecer suas falhas e que ele corre o risco de construir sua vida em nada.⁹

Outro elemento de origem animal é o tapete de tigre, sobre o qual nossa personagem pousa os pés. Segundo ainda Impelluso, o tigre, ou no caso a sua pele, indica a ilusão e representa o homem lascivo. Informa a autora que o tigre, no Ocidente, tem em geral um valor negativo, ao contrário do Oriente, onde o felino é considerado o rei dos animais. Inevitável lembrar aqui tanto os “leões” de Honoré de Balzac, aqueles rapazes, por vezes talentosos, mas no geral, arrivistas e casadoiros, que pululam na *Comédia Humana*, em busca de boas situações afetivas ou mesmo de casamentos vantajosos ou, mais próximo de Weingärtner, o inescrupuloso Georges Duroy, o *Bel Ami*, de Guy de Maupassant, consumado alpinista social.

Através dos dois animais temos aqui indicativos dos caracteres dos dois personagens visíveis do quadro, referenciando as suas fortalezas e fraquezas, incorporadas na cena: o pavão, para nossa “heroína” e o tigre, para o nosso “inoportuno”.

Continuando nossa leitura vemos que a nossa heroína traz, tanto na sua postura quanto em seus gestos, outros elementos de grande importância para a decifração da cena: ela segura um leque, cobrindo parcialmente o rosto para aquele que está à porta observando-a e tem o pé direito cruzado sobre o esquerdo. A literatura sobre o leque não é muito frequente nos estudos da história da arte, talvez por ser um acessório considerado de menor importância ou, mesmo, um dado de frivolidade, ele participa de uma enormidade de obras, mesmo na *Modelo em traje japonês* (1892), do mesmo Weingärtner. Piero Camporesi, em seu ensaio sobre a arte de viver na época das Luzes, dá-lhe um curto, mas incisivo destaque, incluindo-o dentre os objetos fundamentais do tocador feminino, marcado pela frenética mobilidade

Leques, que nas mãos das damas, ao ritmo variado em que elas os agitavam, tornavam-se por sua vez espelhos das mutáveis e variadas ‘paixões’ dessas mesmas damas: ‘Só de ver um leque na mão de uma dama bem-disciplinada, gabo-me [...] de saber imediatamente, sem olhá-la no rosto, se está rindo, se enrubesce, se faz beicinho. Tenho visto leques tão venenosos que tremo à ideia do que possa acontecer aos enamorados que caírem sob seu feitiço. Mas também por vezes observo abanações tão lânguidas, tão espasmódicas, que de amor à dama brilha-me o coração por estar seu amante suficientemente longe para não desmaiar. Basta para prova que o leque é juízo ou estouvamento, conforme o caráter da dona’.¹⁰

⁹ IMPELLUSO, 2003, p. 309.

¹⁰ CAMPORESI, 1996, p. 28.

Se a referência de Camporesi é relativa ao século XVIII, período de luxos e sutilezas inalcançáveis para nossa percepção hoje, a potência evocadora e imagética do leque não abandonou os escritores e seus múltiplos adeptos ao longo do século seguinte, ao contrário, mesmo em autores bem mais contidos e rigorosos ele, o leque, permanece como um objeto de grande atração, como podemos ler no “Outro leque de Mademoiselle Mallarmé”

Ó sonhadora, por quem plano
Num puro gozo sem timão,
Sabe, por sutil engano,
Guardar minha asa em tua mão.¹¹

Se, “[...] no passado eram usados na moda, religião, batalhas ou cerimônia, representantes da arte, cultura, geografia e história, atualmente continua sendo um sinônimo de elegância em alguns países e em ocasiões especiais.”¹² Durante muitos séculos esses objetos para fazer vento dominaram de tal modo os costumes, que poderíamos mesmo falar de uma “Era dos leques”. Eles eram utilizados no dia a dia, nas óperas, nos bailes e nas recepções.

Muitos eram os usos adequados e precisos, os formatos, os modelos, os tipos (leques portáteis, de festa, de propaganda, de celebração...), as destinações por eles determinadas, etc. Sobre a imensa riqueza de materiais com quais eram feitos, podemos enumerar os produzidos com materiais nobres, como penas de aves raras, como de colibri ou avestruzes negras, com pedras preciosas, pergaminho; de tecidos variados como tafetá, seda, cetim, rendas, tule, organdi; amarrados com fitas preciosas e com varetas de materiais como patchouli, sândalo, madrepérola, ossos, ou ainda de casco de tartarugas negras ou brancas; pintados em aquarela ou bordados com lantejoulas, fios dourados ou prateados.

Nossa heroína usa um leque negro, ou melhor, mais do que usar, ela exhibe ostensivamente seu leque para nós. Sobre seu uso e a distinção dele advinda, escreveu Madame de Staël que “Há tantos modos de se servir de um leque que se pode distinguir, logo à primeira vista, uma princesa de uma condessa, uma marquesa de uma *routuriere*”¹³. Aliás, uma dama sem leque é como um nobre sem espada.”¹⁴

Para além do seu costumeiro uso para aliviar o calor, os leques são possuidores de uma misteriosa linguagem, um amplo e generoso mundo de possibilidades

¹¹CAMPOS et alii, 1974, p. 49.

¹² FONTE: <https://artsandculture.google.com/partner/museu-da-moda-brasileira>
<https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/OAISfHjYbKKqLw?hl=pt-B> Acesso: 29/10/2018.

¹³ *Routuriere* é um termo que designa uma pessoa que não tendo nascida nobre ou que, devido a sua atividade laboral, não pode, ou deve, ser nobilitada. Refere-se aquelas pessoas oriundas do *Tiers État*, que no *Ancien Régime* não pertenciam nem ao clero nem a nobreza, mas as comunidades urbanas e rurais, independente de suas posses.

¹⁴O site do Museu da Moda, origem da citação, não informa os créditos da autora ou da obra.
FONTE: <https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/OAISfHjYbKKqLw?h=pt-BR> Acesso: 28/10/2018.

comunicativas – leques abertos, leques fechados, toques, batidas, viradas, etc. – que se descortina:

Entre as curiosidades sobre a linguagem dos leques e como as damas deveriam se portar com um leque: Eu amo-o: esconder os olhos com o leque aberto. Aproxime-se: andar com o leque, conduzindo-o aberto na mão esquerda. Amo outro: girar o leque na frente do rosto com a mão esquerda. Quando nos veremos? Leque aberto no colo. Não me esqueça: tocar o cabelo com o leque fechado. Adeus: abrir e fechar o leque. Sim: apoiar o leque no lado direito da face. Não: apoiar o leque no lado esquerdo da face. Preciso falar com você: tocar o leque com as pontas dos dedos.”¹⁵



Imagem 5. Pedro Weingärtner (1853-1929). O Importuno, 1913 (detalhe). Óleo sobre tela, 26 x 20 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.

Voltando a nossa heroína, observamos que ela traz o seu leque negro aberto e tocando a orelha esquerda. São muitos os significados que esse gesto, ou melhor, essa postura, pode indicar: o leque aberto cobrindo a orelha esquerda significa “não traia nosso segredo!”. Mas ainda pode significar, se colocado sobre

¹⁵ Fonte:
<https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/OAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR>
Acesso: 29/10/2018.

a orelha esquerda, que “quero me livrar de você”. E mais ainda, se imaginarmos um movimento imediatamente posterior a cena em suspenso, pois o leque, ao ser girado com a mesma mão esquerda, pode indicar uma mensagem clara de que “estamos sendo observados.”¹⁶

Outro dado significativo é o de que nossa personagem traz os pés displicentemente cruzados. Conforme Barbara Pasquinelli (2005) a posição é um índice de autoridade ou de prestígio social ou moral, mas

Na iconografia feminina, pernas cruzadas sugerem dança com mais frequência ou, no sentido negativo, tornam-se um sinal de luxúria e sedução. Como um sinônimo iconográfico das pernas separadas, manifestam a corrupção ou o vício do personagem, combinados com os movimentos desordenados das outras partes do corpo. No século XII, o mesmo esquema é usado para indicar autoridade, preeminência social [...].¹⁷

Como nossa personagem está vestida de preto, somos levados a inferir que ela, naturalmente, está de luto. Isso seria o mais habitual, confirmado pelo leque preto que ela porta e, considerando sua juventude, inferiríamos mesmo que se trata de uma jovem viúva sendo cortejada, pois, se “No século XVIII e XIX, os leques [...] podiam diferenciar-se sendo de luto, feitos primeiramente de penas negras de avestruz com cabos de casco de tartaruga e posteriormente de renda ou seda pretas e adornos escuros.”¹⁸. Mas tudo isso não significa, necessariamente, uma situação de luto para nossa personagem, pois nem sempre o preto nos trajes traz essa identificação tão precisa. Conforme John Harvey (2003), em seu ensaio¹⁹ ele informa que a cor está associada, principalmente aos homens a respeitabilidade e sobriedade, sendo que também o preto foi utilizado pelas mulheres, no século XIX, como indicativos de uma postura respeitável e decorosa (p.257), indicativo de um temperamento fortalecido por perdas e pesares (idem) e, principalmente, como “os mesmos valores de afirmação presentes na roupa masculina” (p. 256).

Mas o que mais chama a atenção é o fato da heroína olhar para nós, espectadores. Isso indica, quase com certeza, uma mudança considerável na leitura da imagem. Não se trata somente de uma jovem mulher sendo espreitada por um “importuno”, mas uma mulher que nos tem como terceiro personagem da cena, indicando sua indisponibilidade para o intruso e sua evidente cumplicidade conosco. Isso não só conforma com todos os dados acima expostos, cuidadosamente articulados entre si por Weingärtner numa deliciosa narrativa, como está explicitada no próprio título da obra: esse “importuno” que entreabre a cortina, de cigarro arrogante e grosseiramente seguro entre os dedos indicador

¹⁶<http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2013/06/o-charme-do-seculo-xix-linguagem-dos.html> Acesso: 01/11/2018.

¹⁷ PASQUINELLI, 2005, p. 117.

¹⁸<https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/OAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR> Acesso: 28/10/2018.

¹⁹HARVEY, 2003, p. 257-258.

e polegar, que invade – com que intuito? – o espaço privado desta luxuosa recepção burguesa que entrevemos ao fundo. Talvez tenha algo a ver aquela forma branca abandonada no chão, logo defronte a porta: um buquê oferecido pelo “Importuno” e desprezado por nossa heroína? Uma nova história começa aqui...



Imagem 6. Pedro Weingärtner (1853-1929).
O Importuno, 1913 (detalhe).
Óleo sobre tela, 26 x 20 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.

Ao observarmos a cena, detalhadamente composta por Weingärtner, ficamos tentados a vê-lo com um crítico, no mínimo sardônico, da sociedade de sua época. Se acrescentarmos a essa pintura outras de mesmo teor e conteúdo, como a acima citada “Casamento de conveniência”, isso se reafirma. Mas não é uma percepção recorrente na observação da obra do artista, pois é necessário pensar bem o pragmatismo alemão de Weingärtner para entender suas opções: uma pintura conteudística, mesmo que anedótica, formalmente perfeita e bem-acabada. Um certo pudor puritano de se expor em demasiado, daí a contenção e o controle que, por vezes, o emudece. Características afinadas com a pintura alemã do período, no dizer de Marcel Brion “Il existe un lyrisme pudique, une poésie qui se cache et chante à mi voix. Les définitions doivent donc être nuancées.”²⁰

Muito além de uma simples anedota, a minuciosa e detalhada narrativa visual de Pedro Weingärtner, obediente aos princípios do *Sekundenstill*, nos permite imergir de modo exemplar dentro do

universo da alta burguesia por ele retratada. Nesta cena de festividade mundana as virtudes, e as fraquezas, das personagens, e do grupo social à qual pertencem, se revelam de modo enfático, no jogo retórico dos falantes (os gestos suspensos) e dos mudos (as próprias personagens) no intervalo espaço/temporal da ação. Conforme Pascal Quignard, “La pensée em images [...] est plus hallucinante que

²⁰BRION, 1959, p. 115. “Existe um lirismo modesto, uma poesia que se esconde e canta a meia voz. As definições devem então ser matizadas.” (Versão em português do autor).

la délibération verbale. Elle est à la fois plus ancienne que la pensée en mots et plus saisissante que la conscience qui dérive de cette dernière.”²¹ Estamos no primado da imagem sobre a palavra, do pensamento visual sobre o verbal.

Referências

- BRION, Marcel (1959). *Peinture Allemande*. Paris: Éditions Pierre Tinsé.
- CAMPORESI, Piero (1996). *Hedonismo e Exotismo: a arte de viver na época das Luzes*. São Paulo: UNESP.
- CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo (1974). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CELEBONOVIC, Aleksa (1974). *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'Art pompier dans le monde*. Paris : Éditions Seghers.
- CHEVREUL, Yves (1978). *Naturalismes allemand et français: écarts et reencontres*. In COGNY, Pierre (direction), 1978. *Le naturalisme – Colloque de Cerisy*. Éditions UGE.
- COUTINHO, Afrânio (1969). *Literatura no Brasil (Vol.III – Realismo – Naturalismo – Parnasianismo)*. Rio de Janeiro: Editorial Sul América S.A.
- HARVEY, John (2003). *Homens de Preto*. São Paulo: Editora Unesp.
- IMPELLUSO, Lucia (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- PASQUINELLI, Barbara (2005). *Il gesto e l'espressione*. Milano: Mondadori/Electa.
- QUIGNARD, Pascal (2007). *La Nuit Sexuelle*. Paris : Flammarion/Éditions J'ai lu.
- RIPA, Cesare (1971). *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. New York: Dover Publications, Inc.
- SOURIAU, Etienne (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris, PUF.

Referências digitais

Sobre *Sekundenstill*:

<http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=391827&Ip=frde&lang=fr>

Museu da Moda Brasileira:

<https://artsandculture.google.com/partner/museu-da-moda-brasileira>

Sobre “A misteriosa linguagem dos leques”:

<https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR>

Sobre: “O charme do século XIX: a linguagem dos leques”:

<http://museubenjaminconstant.blogspot.com.br/2013/06/o-charme-do-seculo-xix-linguagem-dos.html>

²¹QUIGNARD, 2007, p. 74. “O pensamento em imagens [...] é mais alucinante que a deliberação verbal. Ele é, ao mesmo tempo, mais antigo do que o pensamento em palavras e mais marcante do que a consciência que deriva dele.” (Versão em português do autor).