

## Balanço, modos de uso e lições da arte moderna



Por LUIZ RENATO MARTINS\*

*Paradigma tradicional de excelência artesanal, como a pintura respondeu à abstração do trabalho inerente à modernização capitalista?*

## Pintura como modo de fabricação

Paradigma tradicional de excelência artesanal, como a pintura respondeu à abstração do trabalho inerente à modernização capitalista? Como sistematizar nesse sentido as respostas estratégicas elaboradas no curso da expansão crítica e produtiva da arte moderna, como modo específico de negatividade ante a dinâmica histórico-social?

Ademais, que respostas específicas emergiram nas artes visuais no curso do período histórico decisivo para a arte moderna, a saber, o ciclo que conecta os trabalhos de Manet (1832-1883) – estes, desenvolvidos em larga medida sob o impacto de dois grandes genocídios: primeiro, o de junho de 1848, e, depois, aquele da Semana Sangrenta, que selou o fim da Comuna, em maio de 1871 – à reflexão terminal de Rothko (1903-1970) (cuja obra deu-se, à sua vez, em larga medida, no curso da expansão capitalista deflagrada pela II Guerra Mundial)?

Ou, ainda, para trazer outra ordem de referências, quais eram – da perspectiva das lutas em nome do trabalho – as respostas possíveis no arco de tempo situado entre duas derrotas decisivas do ângulo dos trabalhadores, aquelas de 1848 e 1968? (Derrotas de dimensão internacional e com impacto extenso em seu confronto histórico com o capital.)

Em suma, como a pintura moderna (em suas distintas tendências e variantes) se dispôs, no ciclo em questão, ante as duas classes fundamentais, ou seja, em relação aos vencidos, de um lado, e da vasta hegemonia do capital, de outro?

## Contra a mumificação

Noutro plano e noutros termos, o que se alcançou no curso de tal processo foi o fim do ciclo da autonomia estética como noção correlata àquela de liberdade do sujeito da experiência estética (outrora posta como instância transcendental e potencialmente desinteressada). Nesse novo quadro, para resistir à aceleração vertiginosa da barbárie engendrada pelo novo ciclo do capitalismo pós-1968, é indispensável examinar os fatores de heteronomia supraindividuais que, se não detêm controle sobre toda a produção, exercem de fato hegemonia quanto à circulação.

Obras artísticas contemporâneas de resistência e crítica trouxeram (após 1968) um novo conjunto de premissas e critérios. Dentre outros, a superação da ideia de obra e de autoria, bem como o objetivo geral de “des-estetização”. No capitalismo tardio, alguns trabalhos – como os de Hans Haacke (1936), K. P. Brehmer (1938-1997), Harun Farocki (1944-2014), Martha Rosler (1943), Allan Sekula (1951-2013) e outros, para referir exclusivamente aqueles gerados nas economias centrais – estabeleceram os critérios do realismo crítico que desafiam hoje a mumificação neoliberal da arte, decorrente da sua anexação pelo sistema internacional de produção de mercadorias.

## Esquema e questões de uma formação

Voltemos ao limiar do processo formativo da arte moderna. Houve uma arte moderna restauradora e conservadora como a modernização em cujo bojo ela foi produzida? Sem dúvida, ocorreram casos desse tipo, mas, para uma investigação sintética acerca da formação geral do modernismo, o mais razoável é tomar a hipótese, à vista das obras decisivas que geraram paradigmas críticos para o curso ulterior da arte moderna, de que estas se constituíram como formas de luta e resistência simbólica.

Nesse sentido, o teor antitético e de negatividade da arte moderna, ante a modernização, prevaleceu historicamente tanto na sua formação quanto na produção de suas obras paradigmáticas. Tomemos assim a discussão do lado crítico e consoante a premissa da negatividade essencial da arte moderna, logo, considerando os aspectos “cortesãos” e “turbulários” como de exceção e especialmente emblemáticos da arte barroca, do período absolutista – contra a qual se delineou a origem da arte moderna. Com efeito, foi assim que Diderot (1713-1784) concebeu a separação histórica no momento dos seus *Essais sur la Peinture* (Ensaio sobre a Pintura, 1765),<sup>[i]</sup> isto é, muito antes que Delacroix (1798-1863) e Baudelaire (1821-1867) lançassem o termo arte moderna.

Para tanto, a determinação da arte moderna – como processo de resistência e reflexão crítica – requer a referência antitética ao processo geral da modernização. A arte moderna desenvolveu-se dialeticamente através e contra tal modo de reprodução do capital. Logo, se não se adotar um ângulo de aproximação amplo – para abranger as condições de base e os limites históricos da arte moderna relativos ao processo econômico e histórico-social da modernização –, as investigações e achados resultarão sempre imprecisos e arbitrários. Foi exatamente o problema que se verificou nas tentativas formalistas de estabelecer um sistema geral da arte moderna em função de uma pretensa evolução das formas, derivada de supostas leis internas às artes.

Na França, capital reconhecida, pode-se dizer, da arte moderna, a modernização como processo e discurso teve por pedra angular o célebre “2 de dezembro” – o autogolpe de estado armado em 1851 pelo presidente Luís-Napoleão (1808-1873). O terreno para tanto tinha sido preparado pelo massacre de junho de 1848, perpetrado pelas forças armadas burguesas contra as classes trabalhadoras parisienses.<sup>[ii]</sup>

A partir das execuções em massa de junho de 1848 nas Tulherias, desdobrou-se, nos dois decênios a seguir, a violência de classe traduzida no desapossamento de casas e oficinas de trabalhadores. Ou, para dizer com maior exatidão quanto às implicações: tratou-se de uma megaoperação imobiliária armada mediante práticas de acumulação primitiva, similares àquelas dos processos coloniais em vigor no ciclo imperialista dos anos a seguir, de 1871 a 1914, sob a denominação difundida (nos círculos burgueses) de *belle époque*.

De fato, a origem sangrenta da modernização como revolução “conservadora-restauradora” (ou “revolução passiva”, na acepção de Gramsci [1891-1937])<sup>[iii]</sup> foi ratificada com a maquinação do II Império, materializada pela coroação do mesmo mandatário como Napoleão III em 2 de dezembro de 1852, exatamente no primeiro aniversário do autogolpe – e, não por coincidência, data comemorativa também da coroação de Napoleão I (1769-1821) em 1804.

Com efeito, antes disso, o regime orleanista – a dita Monarquia de Julho (1830-48), de Luís-Felipe de Orleans (1773-1850) – consistira numa aliança da burguesia financeira com as forças do Ancien Régime. A França encontrava-se então

tecnologicamente atrasada diante da Inglaterra e inclusive da Alemanha – esta, desde os anos 1840, teatro de esforços de industrialização acelerada e de unificação política (consumados em 1871, com a fundação do II Reich, sob a hegemonia da Prússia). Nesse quadro, foi apenas sob a égide do saint-simonismo e do neobonapartismo – entenda-se, de uma modernização burguesa do Estado – que a França pôde entrar efetivamente em processo de industrialização e modernização econômica acelerada.

Desse modo, a resposta pictórica de Édouard Manet como expressão realista – combinada a traços do romantismo e ligada à oposição radical republicana – constituiu-se em oposição à modernização tardia de Paris, conduzida pelo programa de reformas urbanas (1852-70) do barão Haussmann (1809-1891),<sup>[iv]</sup> que operou – para desalojar as classes populares do centro da capital – mediante técnicas de blitzkrieg e de remanejamento étnico, de feitio colonial, coroadas pelo genocídio dos communards, em maio de 1871.

Foi então que a arte moderna, enquanto antítese dialética da modernização, expandiu-se como processo estético, prático e crítico. Além de Édouard Manet, tal processo abrangeu seus predecessores na pintura: David (1748-1825), Géricault (1791-1824) e outros, sem esquecer os aportes dos pensadores do século anterior, dentre eles Rousseau (1712-1778) e Diderot, que prepararam a Revolução Francesa e a transição estética para o ciclo da arte republicana revolucionária, que Charles Baudelaire distinguiu como sendo a origem da arte moderna.<sup>[v]</sup>

Em resumo, a arte moderna nasceu nas fileiras da pequena burguesia radicalizada da I República francesa revolucionária e amadureceu, na perspectiva de Baudelaire, como projeto e resposta crítica aos triunfos das contrarrevoluções desfechadas ao longo do século XIX. Robustecidas pela consciência política, mas também pelo progresso técnico, as frações republicanas e resolutamente antimonarquistas da pequena burguesia forjaram a arte moderna como uma arma crítica, afiada no cotidiano das sátiras, em jornais, de Daumier (1808-1879), contra a ordem dos privilégios estamentais, restaurados e atualizados noutros termos no regime republicano censitário, pelos novos senhores do dinheiro.

Desse modo a arte moderna tornou-se uma estratégia de resistência e uma expressão anticapitalista, buscando incorporar, de um modo ou de outro, as esperanças semeadas pelo movimento revolucionário dos sans-culottes em 1792-94, movimento que foi sucedido por várias insurreições de trabalhadores, desencadeando uma longa guerra civil, que durou cerca de 80 anos até a Comuna. Ao todo, esse processo começou com a primeira revolução, em 1789, e se desdobrou em sucessivos confrontos, sangrentos e malsucedidos, no século seguinte, com as forças burguesas, em 1830, 1831-34, 1848, 1871 etc., para ficar só nos episódios maiores e no caso emblemático da França – onde a arte moderna surgiu e se constituiu como novo paradigma, que implicou a redefinição dos termos da experiência estética e da função histórica e social da arte, doravante reestruturada, não mais como discurso palaciano, mas como forma de negatividade.

## Produção, circulação e realismo de transição (Manet)

A reinvenção do realismo por Manet produziu-se com o deslocamento do foco da representação estereométrica, ou seja, da disposição dos volumes na profundidade, para aquele da temporalidade inerente ao ponto de vista do sujeito.<sup>[vi]</sup> Nesse sentido, a pintura de Manet definiu-se como discurso de base sensorial (independente do desenho e da composição) e como expressão do caráter transitório e fugaz da “vida moderna”, manifestando o primado da “sensação”, consoante propunha Charles Baudelaire.

A representação do flagrante, que se converteu num dos motivos prioritários da pintura de Manet e na razão de ser de muitas das suas inovações estilísticas, o fez atribuir à sensação, como foco operatório e mediação entre o corpo e o gesto, uma função fundamental e decisiva na produção plástica. Em razão disso, a consideração reflexiva da atividade subjetiva espontânea, combinada à prospecção realista do seu horizonte social, levou-o a estabelecer a exposição do modo de fabricação da pintura como forma efetiva de verdade, o que implicou a crítica radical da contemplação (vale dizer, do fetichismo) numa ordem social estruturada a partir da forma-mercadoria.

Nesse sentido, a exposição do processo pictórico e a consideração da instantaneidade do seu trabalho (uma espécie de antecipação do “*work in progress*” e, portanto, do inacabamento que logo se tornará, enquanto conquista crítica, uma das marcas da pintura a seguir), embora já realizadas na tradição maneirista e barroca, assumiram um sentido inédito na nova situação histórica. Assim e no mesmo sentido crítico (em relação à contemplação), a explicitação do processo pictórico à custa de toda harmonia, verossimilhança e simetria converteu-se em programa central e parâmetro da prática pictórica. Foi precisamente o que se verificou nas obras de Cézanne, Van Gogh (1853-90) e de outros da geração imediatamente seguinte à de Édouard Manet e ao extermínio da Comuna.

Tais desenvolvimentos consolidaram um modo realista novo, intensificado reflexivamente pela crítica à forma-mercadoria e à cidade-vitrine. Ao explicitar a verdade do seu próprio processo, tal realismo objetivou abrir visualmente o acesso crítico da consciência ao mundo em acelerada transformação. Desse modo, a nova pintura buscou expor em termos concretos (e à revelia dos valores mercantis) os traços de trabalho dados pela intervenção corpórea e pela materialidade das práticas pictóricas, como fundamentos da reflexão fenomênica posta em determinação recíproca com os meios e processos de representação (na tela ou no papel).

## Contra-abstração (Cézanne e Van Gogh): vestígios da Comuna

Nesses termos, o juízo histórico e o vetor da crítica à forma-mercadoria propostos pela pintura de Manet, de Van Gogh e de Cézanne respondiam à despersonalização e à abstração do trabalho, inerentes à liquidação do modo de trabalho e da força social dos artesãos, após a Comuna. Suas obras, revelando traços da inventividade do trabalho – e de modo correlato, afirmando a autenticidade da fatura pictórica –, buscaram sintetizar a resistência e a dimensão irredutível do trabalho vivo, traduzindo seus efeitos de verdade em termos eminentemente artesanais.

Em suma, Van Gogh e Cézanne, por vias distintas, visaram constituir uma antítese à uniformização e à abstração do trabalho. Nesse sentido, o que Manet havia forjado nos passos de Baudelaire, no bojo de tal processo, foi a capacidade de descrever em termos novos – trágicos, mas simultaneamente esfriados pela ironia – a inexorabilidade da nova ordem social regida por relações de mercado, que já moldavam o seu tempo.

Confrontado à liquidação do trabalho artesanal, Van Gogh optou por reinvestir a sua prática de ambição totalizadora ao configurá-la como exemplo prático da proposição filosófica, do ato de trabalho, como força comum e soberana de transformação universal. Paralelamente, Cézanne valorizou a integridade e a autonomia do ato estético como paradigma do trabalho vivo emancipado, afirmando o curso autônomo da construção pictórica, independentemente da composição, ou seja, de toda simetria e proporcionalidade.

Não obstante a radicalidade e a inventividade de tais esforços, uma crise histórica do poder narrativo da pintura se cristalizou ao longo de tal processo. Para abreviar, a crise se aguçou na redução do alcance semântico do signo pictórico – de extração artesanal –, ou ainda na sua neutralização e inatualidade ante outras formas discursivas, de base industrial e dotadas de elevada reproduzibilidade (a litografia, a foto, o jornal, o cinema).

Em suma, o que assim se consumou objetivamente, a despeito da magnitude dos esforços dos pintores referidos, foi o processo de dissolução e esvaziamento do poder semântico da pintura, trazendo como contrafação a reificação e a fetichização das suas bases artesanais.

Desse modo, no fim das contas – e apesar de tudo o que se viu, em termos de resistência e invenção, quanto ao regime de pinceladas e de distribuição da tinta –, o esvaziamento das práticas artesanais de arte não foi senão provisório e temporariamente detido ou retardado, a despeito de toda a radicalidade empregada ao longo da reflexão crítica das obras dos autores em questão (Manet e os seguintes).

Radicalidade, decerto, inerente à situação poética, transitória e singular; e reflexão crítica, neste caso, fundada na prática produtiva tomada como expressão direta do trabalho vivo autonomizado. Enfim, tal como os *communards*, que selançaram ao “assalto aos céus”, a estratégia de resistência titânica assumida pelos trabalhos dos autores em questão não pode mudar o fundo objetivo e histórico das coisas. Pôs-se então a pergunta: como sustentar a prática manual da pintura e a validade de sua significação diante de experiências sociais e subjetivas em curso de transformação acelerada pela industrialização?

Dotada de tradição histórica e reflexividade, a pintura esforçou-se por permanecer na linha de frente, ao lado de outros dispositivos simbólico-narrativos dados por mediações técnicas (litografia, foto etc.). No entanto, o recuo estratégico de Cézanne, Van Gogh, Gauguin e outros – deixando sítios e motivos de trabalho de grande densidade por redutos não urbanos ou de baixa densidade populacional e econômica (à diferença de Manet e Degas, formados na geração anterior) – era também, já por si, indicativo das dificuldades crescentes da pintura sitiada e acuada enquanto prática artesanal, ante o avanço implacável da modernização.

## O cubismo diante do despedaçamento humano

Os desafios da crise enfrentada pela prática da pintura após o massacre da Comuna exigiam respostas urgentes. Já às portas do grande conflito bélico interimperialista e ciente do anacronismo histórico do trabalho artesanal enquanto experiência metabólica orgânica e concreta, o cubismo, por sua vez, respondeu à abstração do ato produtivo enquanto novo princípio de realidade; e assim, em tais circunstâncias, desarticulou o ato produtivo pictórico e o dividiu em partes, para recombiná-las.

Desapareceram, por isso, do horizonte dos cubistas a liberdade e a verdade do processo artesanal, que haviam sido objetivadas antes pelas novas técnicas poéticas pós-impressionistas. Em troca, os cubistas observaram, como sintoma geral, a segmentação dos corpos e a evidência inapelável de sua coisificação segundo a lógica serial que reorganizou o trabalho como mercadoria segmentada e serializada na nova ordem produtiva.

Segundo as evidências, o corpo não era mais reunificável ou pensável, no âmbito do capitalismo, como organismo ou unidade integrada. (Com efeito, o impacto da divisão capitalista do corpo, bem como do fim da unidade imaginária do ser humano, acompanhou, para muito além do cubismo, o trabalho de Picasso [1881-1973]; tal certeza constituiu, inclusive, o nó vital, pode-se dizer, da épica trágica que perpassou toda sua obra, independentemente da sucessão de fases e estilos.)

Em resumo, como Giulio Carlo Argan (1909-1992) e Pierre Francastel (1900-1970) notaram com precisão, [\[vii\]](#) à atualidade histórica do trabalho abstrato, os cubistas responderam com a refundação do realismo, em termos novos. Fizeram-no mediante uma reflexão sobre as práticas produtivas que delineava em chave crítica a possibilidade da produção em série, ou seja, livre, no caso, de toda determinação heterônoma.

Tratou-se decerto, do ponto de vista dos artistas, de uma revelação das novas forças produtivas da pintura e da escultura, renovadas à luz de certos métodos do trabalho abstrato e em série. Nesse sentido – e além de uma nova inflexão objetivamente materialista segundo os parâmetros do realismo –, a proliferação das obras cubistas, impondo-se para além dos limites reconhecidos do juízo de gosto, revelou o poder de expansão da nova condição e da concepção poética correspondente. Pode-se dizer que a própria declaração de Baudelaire acerca da mudança de natureza do prazer estético [\[viii\]](#) encontrou a sua materialização nesses termos.

Em resumo, ante as evidências, o reconhecimento da fragmentação histórica do corpo se estabeleceu. E a resposta crítica sintética ao fato, como à estratificação correlata do presente histórico, foi então a reinvenção e autonomização das partes. O processo crítico revigorou as capacidades específicas dessas partes e levou à redenção estética de materiais antes sem valor reconhecido.

Sobre tais bases, constituiu-se a exemplaridade da colagem e da escultura-construção.<sup>[ix]</sup> Enquanto práticas novas, improvisadas nas circunstâncias, ambas se converteram, na altura, em armas e modos de luta crítica. No período que antecedeu a I Guerra Mundial, tais obras também ecoaram o projeto da revolução operária nascida de mulheres e homens rasgados e despedaçados pela miséria, pelas guerras imperialistas e por condições excruciantes de exploração. Desse modo, enquanto fragmentos, legiões e multidões se fundiram numa colagem humana – de certo modo, numa espécie de torrente ou erupção de frações de distintos materiais –, fazendo aflorar uma nova humanidade, revigorada através da Revolução como fator multiplicativo.

## Dialética cubista

O cubismo rematou assim a liquidação da dualidade entre exercícios estéticos ditos contemplativos e outras atividades produtivas tidas por interessadas, tal como o trabalho humano. Ao superar os limites do paradigma contemplativo, fundado no juízo desinteressado, o cubismo engendrou diretamente linguagens racionais utilitaristas voltadas para a produção capitalista (o racionalismo arquitetônico de Le Corbusier [1887-1965], o da Bauhaus [1919-33] etc.).

Não devemos esquecer, porém, do desdobramento crítico mais radicalizado da analítica cubista, que se deu no bojo da Revolução de Outubro: o construtivismo analítico, dito também, pelos próprios artistas, “construtivismo de laboratório”. De todo modo, esse foi um fenômeno exterior à tendência dominante nos países ocidentais, e que requer exame à parte e mediante outros critérios.<sup>[x]</sup>

## Relações de troca: outra natureza, outra morfologia

Antes, porém, de influenciar a arte russa e gerar paradigmas para a arquitetura, o laboratório cubista havia previamente engendrado outras formas de trabalho, com critérios, ante a tradição artística europeia, inéditos e decisivos. O escrutínio dos desenhos preparatórios de Picasso – investigados no doutorado notavelmente agudo de Pepe Karmel<sup>[xi]</sup> – deixou patente o teor crítico e realista (na acepção não naturalista) do cubismo como reinvenção do modo de trabalho nas artes. Nesses termos, o cubismo constituiu uma disposição fundamentalmente antitética e crítica, pode-se dizer, própria a um realismo atualizado ante a nova ordem econômica instaurada pela produção em série, pelo mercado mundializado pelo imperialismo e pela modernização correlata dos modos de vida.

Implicou nesse sentido uma valorização do trabalho e uma inteligência do modo de produção, em oposição ao valor-fetice da unidade e autenticidade da imagem. De fato, no entorno histórico surgia então (tal como por ocasião das reformas urbanas de Paris no II Império) uma nova fisionomia urbana, moldada pela exaltação da imagem inerente ao *marketing* – convertido em mola propulsora do imaginário individual e coletivo e, de modo correlato, também em representação geral da experiência social. Dessa forma, mas noutros termos, os parâmetros da percepção social (indistintos, para muitos) decorriam fundamentalmente da abstração da produção, traduzida em naturalização das relações monetizadas ou de troca.

Em resumo e para concluir esse tópico, ante tal situação, o cubismo respondeu estrategicamente à institucionalização da ordem da troca como segunda natureza e, ao fazê-lo, revisitou o corpo humano, porém não mais como organismo. Tampouco o fez (como o haviam feito Manet, Van Gogh e Cézanne) sob a forma de atos de originalidade e autenticidade no trabalho. Ao contrário, optou por tomar o trabalho como articulação impessoal de descontinuidades e reconstruiu de modo crítico a morfologia dos processos mediante operações de troca das partes (descritas em minúcias na investigação citada de Karmel).

**\*Luiz Renato Martins** é professor-orientador do PPG em Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Conspiracy of Modern Art* (Haymarket/ HMBS).



\* Primeira parte do cap. 14, “Economia política da arte moderna II: balanço, modos de uso, lições”, da versão original (em português) do livro *La Conspiration de l’Art Moderne et Autres Essais*, édition et introduction par François Albera, traduction par Baptiste Grasset, Paris, éditions Amsterdam (2024, prim. semestre, proc. FAPESP 18/ 26469-9). Agradeço o trabalho de preparação do original por Gustavo Motta, Maitê Fanchini e Rodrigo de Almeida, e de revisão por Regina Araki.

## Notas

[i] Denis Diderot, *Essais sur la Peinture pour Faire Suite au Salon de 1765. Œuvres*, tome IV *Esthétique – théâtre* (éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, pp. 467-516). Ver também a respeito Giulio Carlo Argan, “Manet e la pittura italiana”, em *Da Hogarth a Picasso. L’Arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 341; ver ainda L.R. MARTINS, “A conspiração da arte moderna”, in idem, *Revoluções: Poesia do Inacabado, 1789-1848*, vol. 1, São Paulo, Ideias Baratas/ Sundermann, 2014, pp. 27-44.

[ii] Para o massacre como divisor de águas e marco fundador de um novo estado de relações à época, ver Jean-Paul SARTRE, *L’Idiot de la Famille*, Paris, Gallimard, 1971, vol. III, p. 32, *apud* Dolf OEHLER, “Art-Névrose”, in *Terrenos Vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr. et al., São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 37; “Art-Névrose/ Soziopsychoanalyse einer gescheiterten Revolution bei Flaubert und Baudelaire”, em *Akzente*, n. 27, Munique, Carl Hanser Verlag, 1980, pp. 113-130 (não consultado). Ver também, do mesmo autor, *Le Spleen Contre l’Oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, Paris, Éditions Payot, 1996. *O Velho Mundo Desce aos Infernos*, trad. José Marcos Macedo, São Paulo, Cia. das Letras, 1999.

[iii] Ver Peter THOMAS, “Modernity as ‘passive revolution’: Gramsci and the Fundamental Concepts of Historical Materialism”, in *Journal of the Canadian Historical Association/ Revue de la Société Historique du Canada*, vol. 17, n° 2, 2006, pp. 61-78, disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/016590ar>; DOI: 10.7202/016590ar.

[iv] Ver Walter Benjamin, “Paris, capitale du XIX siècle/ Exposé (1939)”, in idem, *Écrits Français*, introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard/ Folio Essais, 2003, pp. 373-400; ver também T. J. CLARK, “The view from Notre Dame”, in idem, *The Painting of Modern Life/ Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984), New Jersey, Princeton, University Press, 1989, pp. 23-78; *A Pintura da Vida Moderna/ Paris na Arte de Manet e de seus Seguidores* (1984), trad. José Geraldo Couto, São Paulo, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, 2004, pp. 59-127; ver ainda Michael Löwy, “La ville, lieu stratégique de l’affrontement des classes: insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le *Passagenwerk* de Walter Benjamin”, dans Philippe SIMAY (éd.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris, Éditions de l’Éclat, 2005, pp. 19-36. “A cidade, lugar estratégico do enfrentamento das classes: insurreições, barricadas e haussmannização de Paris nas *Passagens* de Walter Benjamin”, in revista *Margem Esquerda/ Ensaios Marxistas*, São Paulo, n° 8, pp. 59-75, nov. 2006.

[v] Ver Charles BAUDELAIRE, “Le Musée classique du Bazar Bonne Nouvelle”, in idem, *Oeuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Pléiade/ Gallimard, 2002, vol. II, pp. 408-10. Publicado em *Le Corsaire-Satan*, em 21.01.1846 – data dos 53 anos da execução de Luís XVI. Ver também capítulo 1, “A conspiração da arte moderna”, e capítulo 3, “Marat, por David: fotojornalismo”, em L.R. MARTINS, *Revoluções: Poesia do Inacabado, 1789-1848*, vol. 1, São Paulo, Ideias Baratas/ Sundermann, 2014, respectivamente, pp. 27-44 e 65-82.

[vi] Ver o capítulo 7, “Cenas parisienses”, neste volume; publicado em *A Terra é Redonda*, sob o mesmo título, em 08.05.2022 (disponível em <https://aterraeredonda.com.br/cenas-parisienses/>); ver também L.R. MARTINS, “A reinvenção do realismo como arte do instante”, in *Arte & Ensaio/ Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*, ano VIII, n° 8, 2001, pp. 102-11; ver idem, *Manet: Uma Mulher de Negócios, um Almoço no Parque e um Bar*, Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

[vii] Ver capítulo 11, “De um almoço na relva às pontes de Petrogrado (notas de um seminário em Madrid): regicídio e história dialética da arte moderna”, neste volume; publicado in *A Terra É Redonda*, sob o título “O regicídio e a arte moderna”, em quatro partes, respectivamente em 19.03.2023 (disponível in <https://aterraeredonda.com.br/o-regicidio-e-a-arte-moderna/>), 18.05.2023, 25.06.2023, 24.07.2023 (disponível in <https://aterraeredonda.com.br/o-regicidio-e-a-arte-moderna-parte-final/>). Ver também L.R. MARTINS, “Cubismo: o realismo como verdade da produção (capítulo 3)”, in idem, *A Fabricação...*, op. cit., pp. 160-223.

[viii] “O prazer que extraímos da representação do presente vem não apenas da beleza da qual ele pode estar revestido, mas também da sua qualidade essencial de presente (*Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent*)”. Cf. Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la Vie Moderne*, in idem, *Oeuvres ...*, op. cit., vol. II, p. 684.

[ix] Ver Pepe KARMEI, “Beyond the ‘Guitar’: Painting, Drawing and Construction, 1912-14”, in Elizabeth COWLING and John GOLDING, *Picasso: Sculptor/ Painter*, exh. cat. (London, Tate Gallery, 16.02 – 08.05.1994), London, Tate Gallery, 1994, pp. 188-97.

[x] Ver o capítulo 11, “De um almoço na relva...”, op. cit., neste volume; publicado in *A Terra É Redonda*, sob o título “O regicídio e a arte moderna”, em quatro partes, respectivamente em 19.03.2023 (disponível in <https://aterraeredonda.com.br/o-regicidio-e-a-arte-moderna/>), 18.05.2023, 25.06.2023, 24.07.2023 (disponível in <https://aterraeredonda.com.br/o-regicidio-e-a-arte-moderna-parte-final/>).

[xi] Ver Pepe KARMEI, *Picasso’s Laboratory: The Role of his Drawings in the Development of Cubism, 1910-14*, Ph.D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, New York, May 1993; ver também, idem, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003.

---

**A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.**

**Ajude-nos a manter esta ideia.**

**CONTRIBUA**