

Rompimento do modelo epistemológico mimético /

The rupture of the mimetic epistemological model

*Jack Brandão**

Doutor, Professor universitário aposentado em São Paulo, Brasil; pesquisador da questão imagética; teórico da questão iconofotológica; diretor e pesquisador do Centro de Estudos Imagéticos CONDES-FOTÓS Imago.

 <https://orcid.org/0000-0002-2616-0040>

Recebido em 09 out. 2020. **Aprovado** em: 17 jan. 2021.

Como citar este artigo:

BRANDÃO, Jack. The rupture of the mimetic epistemological model. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 10, n.1, p. 188-209, jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10261835>

RESUMO

A mimese como modelo epistemológico teve sua origem na Grécia antiga, quando os artistas imitavam seus mestres e seguiam os modelos preestabelecidos; o Humanismo, por sua vez, resgata esse modelo e o aperfeiçoa: da mesma maneira que Virgílio imitou Homero, Dante imitou Virgílio. Petrarca, por exemplo, buscou nos clássicos a fonte de inspiração para seus sonetos; Camões, por sua vez, faz dele seu modelo, só para citar alguns exemplos. Tal procedimento, contudo, não representava plágio, já que era uma maneira de homenagear os mestres. Tal modelo teve seu apogeu no século XVII, entrando em declínio nos séculos seguintes, de modo especial no século XIX. Com seu rompimento, porém, perderam-se os modelos de representação que permearam a cultura ocidental por séculos, levando a subjetividade a assumir o papel preponderante na arte. Mais do que uma mudança na percepção da arte, verificou-se uma mudança na percepção do mundo que cerca o homem, cuja grande influência deveu-se à fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Mimese; Iconologia; Representação; Seiscentismo; Iconofotologia.

*

 jackbran@gmail.com

1 ESPAÇO SIMPLES

ABSTRACT

Mimesis as an epistemological model originated in ancient Greece when artists imitated their masters and followed pre-established models. Humanism, in turn, rescues this model and improves it: just as Vergil imitated Homer, Dante imitated Vergil; if Petrarch sought in the classics the source of inspiration for his poetry, Camões, in turn, makes the sonnets from the Italian as his model, to mention a few examples. However, such a procedure did not represent plagiarism, as it was a way to honor the masters. This model reached its peak in the 17th century, declining in the following centuries, especially in the 19th century. However, with its rupture, the representation models permeated Western culture for centuries were lost, leading subjectivity to assume the preponderant role in art. More than a change in the perception of art, there was a change in the world's perception that surrounds humanity, whose significant influence was due to photography.

KEYWORDS: Mimesis; Iconology; Representation; Baroque; Iconophotology.

1 De Lessing aos românticos alemães

Romper barreiras: uma característica marcante da humanidade ao longo de sua existência, seja transportando pedras gigantescas – para construir pirâmides –, seja superando a velocidade do som – numa aeronave. Exemplos não faltam, o próprio ser humano pode ser considerado uma barreira superada dentro da natureza: possuidor de uma compleição frágil, reunia condições que dificultariam sua sobrevivência, num ambiente hostil, cercado por seres muito mais fortes e, aparentemente, mais capacitados, para vencer os percalços da evolução. No entanto, o *λόγος* (lógos) aliado à *τέχνη* (téchne) fizeram a diferença, fazendo com que a fragilidade se convertesse em solidez.

Porém, a barreira transposta que importa destacar neste artigo não está nem num passado remoto, tampouco num tão próximo, mas refere-se ao rompimento da *μίμησις* (mimese) como valor epistemológico, cujo declínio começou a esboçar-se de forma incipiente no século XVIII, aprimorou-se no século XIX, e efetivou-se no século XX.

A partir dessa ruptura, caberia somente ao artista demonstrar seu gênio criador, já que sua obra artística – seja pictórica seja poética – não estaria mais atrelada à tradição, mas à expressão. Além disso, rompeu-se a relação estabelecida por essas duas artes, cujo princípio norteador foi o *Ut pictura poesis*. Este foi posto em xeque, já no século XVIII, por Lessing em sua obra *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, quando, ao demarcar as fronteiras entre poesia e pintura, antecipa o rompimento entre as duas expressões artísticas, cuja interrelação havia sido harmônica desde o Renascimento, como demonstram as iconologias e os emblemas (BRANDÃO, 2010a).

Lessing delimita o campo de atuação tanto da imagem quanto da escrita a dois aspectos não intercambiáveis: o tempo e o espaço. O primeiro ficaria a cargo da poesia, e o segundo, da pintura. Esta, por exemplo, tem de utilizar um único momento da ação em suas composições. “Deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual se torna mais compreensível o que já se passou e

o que se seguirá” (LESSING, 1998, p. 194). Dessa forma, a pintura deve renunciar totalmente ao tempo. Assim, ações progressivas não podem fazer parte de seu objeto; ela deve, portanto, contentar-se com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação por meio de suas posições. (LESSING, 1998).

À escrita, caberia desenvolver as ações que vão sendo *pintadas* à medida que o leitor vai lendo (LESSING, 1998), em um ato contínuo de protensão e retenção, afinal “não somos capazes de apreender um texto num só momento” (ISER, 1999, p. 11), como fazemos com um objeto qualquer. Isso porque este, enquanto objeto de percepção, se evidencia como um todo, já que nos encontramos diante dele; o texto, por sua vez, apenas pode ser apreendido como “objeto” em fases consecutivas da leitura, afinal estamos dentro dele, por meio da leitura. (ISER, 1999, p. 12)

Desde fins do século XVIII, o conceito de *μίμησις* estava sendo abolido e recusado pelos jovens românticos alemães que visavam não só à plena liberdade na criação artística como também a uma nova afirmação da arte, não mais voltada, especificamente, à mera imitação da natureza, mas à produção e à reprodução do espírito. Friedrich Wilhelm Schelling, por exemplo, propõe não a negação total do princípio mimético, mas sua transformação (GONÇALVES, 2001); Friedrich Schlegel, por sua vez, via no Romantismo uma transformação estética definitiva, cujo sentido principal seria o de libertar a arte não só de sua função mimética em relação à natureza, mas também de sua forma inferior de apreensão da verdade a partir da consolidação da ideia de que a arte é produzida por uma subjetividade livre e naturalmente criativa, ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, consciente e inconsciente de e em sua criação artística (GONÇALVES, 2001).

Hegel (2009) também faz uma intransigente crítica à mimese em sua obra *Curso de estética: o belo na arte*, ao abordar suas diferentes correntes. Para o filósofo alemão, o modelo epistemológico mimético atribui à arte uma finalidade puramente formal: refazer, com os meios à disposição do artista, o que existe no mundo natural, logo, essa correspondência natureza-arte “seria uma origem de prazer” (HEGEL, 2009, p. 26).

No entanto, tais esforços são supérfluos e “inúteis [e] se reduzem a uma presunção cujos resultados são sempre inferiores aos que a natureza nos oferece” (HEGEL, 2009, p. 26), porque a arte “só pode produzir ilusões unilaterais, oferecer a aparência da realidade a um só dos sentidos; com efeito, quando não vai além de simples imitação, é incapaz de nos provocar a impressão de uma realidade viva ou de uma vida real: tudo [...] não passa de caricatura da vida” (HEGEL, 2009, p. 26). Mais significativo do que o mero prazer de imitar a natureza, um “prazer relativo”, o ser humano deve sentir o que vem de si mesmo, do seu espírito (HEGEL, 2009, p. 27). Assim, o filósofo diz:

[...] o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos [...] e à arte [...]. Ora, a diferença entre o belo artístico e o belo natural não é uma simples diferença quantitativa. A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito e, portanto, na verdade, se bem que aquilo que exista pelo que lhe é superior, e só graças a esse superior é o que é e possui o que possui. Só o espírito é verdade. Só enquanto espiritualidade existe o que existe. O belo será, assim, um reflexo do espírito, pois só é belo enquanto participante do espírito, e dever-se-á conceber como um modo imperfeito do espírito, como um modo contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito (HEGEL, 2009, p. 3-4).

Assim, quanto mais as artes pictográfica e poética distanciavam-se, aumentava, naturalmente, a independência uma da outra. Já no século XIX, é possível verificar que, na pintura, se inicia um verdadeiro exorcismo de elementos literários em seu processo criativo, cujo encetamento dá-se com o Impressionismo e que culmina na pintura abstrata e/ou conceitual. Por meio da ruptura com a tradição convencional de linguagem e textualidade (iconografia), os pintores das diferentes tendências modernistas se concentraram no desenvolvimento do puramente visual (SCHØLLHAMMER, 2001).

Figura 1 - *Maria Madalena*, de Pedro de Mena, 1664



Simultaneamente à quebra do domínio mimético na arte, verifica-se o distanciamento da obra artística dos modelos preestabelecidos pelos tratados iconológicos e emblemáticos. Estes foram simplesmente esquecidos, resultando daí o fato de a obra artística seiscentista, por exemplo, ter sido considerada obscura e repleta de detalhes *poluidores* e *desnecessários*. Aquilo, porém, que se considerava *supérfluo* nesse fazer artístico, corresponderia ao desconhecimento de sua codificação, ou seja, ao óbvio vácuo cultural diacrônico.

Para ilustrar esse ostracismo a que se relegaram esses fazeres artísticos, tomemos como exemplo a obra *Maria Madalena*, do espanhol Pedro de Mena (fig. 1). Tendo-a como paradigma, será possível compará-la a outras cujo objeto temático é a representação de Maria Madalena – e visualizar suas diferentes abordagens ao longo da história. Assim será possível vislumbrar, mesmo que de forma superficial, seu esmaecimento iconológico.

2 O esmaecimento iconológico

Diante da obra de Pedro de Mena, pode-se ter a impressão de se estar diante de uma representação única e original, no entanto se a cotejarmos com outras do mesmo período, é possível verificar similitudes entre suas contemporâneas, devido a certas regularidades com que os artistas do período abordavam temas afins. Dessa maneira, verifica-se que essas obras não eram nem singulares, nem originais, afinal seguiam-se regras específicas de representação, definidas por manuais e tratados preestabelecidos, o que resultava em obras artísticas *análogas*: modificavam-se as feições do representado, não o modo de representação. (BRANDÃO, 2010a)

Com o esmaecimento e desaparecimento das preceptivas retóricas que regiam os séculos XVI, XVII e XVIII, desaparecem também o emprego de certos elementos icônicos largamente empregados naquele período que passariam aos séculos posteriores sendo ignorados ou empregados como mero “adorno” pictórico, como se vê com o emprego do crânio na figura 3.

Na obra escultórica renascentista do italiano Donatello (fig. 2), Maria Madalena é apresentada como uma mulher velha, “de rosto abatido, vestida com roupas muito tristes e pobres [...], olhando fixamente para o céu” (RIPA, 2007, p. 190, tradução nossa)¹; o que, numa leitura iconológica, representaria, na *Iconologia* de Cesare Ripa, um sinal de “Penitência”.

¹ “[...] de rostro macilento, revestida com ropas tristísimas y pobres (...), mirando atentamente a los Cielos”.

No entanto, suas mãos, à diferença da obra de Mena, estão juntas, por isso podem indicar, segundo a iconologia vigente:

a) a “Terceira Bem-aventurança” (RIPA, 2007, p. 150): *Felizes de vocês que agora choram, porque não vão de rir.* (Lc 6, 21b), e

b) “Meditação espiritual”, pois “com as mãos juntas, uma junto a outra, simboliza-se o efeito da devoção e da humildade encontrada nas pessoas, continuando e exercitando, dessa forma, a medida e o alcance da Meditação Espiritual” (RIPA, 2007, p. 64, tradução nossa).²

Figura 2 - Maria Madalena, de Donatello, 1453-55



c) Por outro lado, o aspecto desolador da imagem também poderia levar o leitor seiscentista a lê-la, inclusive, como indicação de *Melancolia*:

Velha, muito triste e com dores, vestida de panos grossos e sem enfeites. [...] Retrata-se retrata velha, porque os jovens costumam ser mais felizes; os velhos, pelo contrário, melancólicos, como diz Virgílio [...].

² “ [...] con las manos juntas, una contra otra, simbolizándose con ello el efecto de la devoción y la humildad que se encuentra en las personas, continuando y ejerciendo de este modo la medida y alcance de la Meditación Espiritual”

Ela está mal vestida e sem adornos, como as árvores, quando se veem sem folhas e sem frutos, porque nunca eleva o ânimo ao melancólico a ponto de buscar os confortos necessários, a fim de proporcionar ou evitar os males que imagina que o assombram (RIPA, 2007, p. 65, tradução nossa).³

Figura 3 - Maria Madalena, de Antonio Canova, 1809



O mesmo não se pode dizer da Madalena (fig. 3) do também italiano Antonio Canova, retratada como uma mulher jovem, bonita e sensual que, sentada sobre as pernas posta-se numa atitude, segundo nosso ponto de vista, de adoração, de entrega, de oração. No entanto, a disposição de seu corpo e de seus gestos não corresponderiam a nenhuma das ações listadas anteriormente, pelo menos segundo os modelos iconológicos dos séculos XVI ao XVIII.

Ao se representar *Oração*, pintava-se uma mulher “ajoelhada e de braços abertos para mostrar a reverência que se deve ter para com Deus, e de uma forma particular como se estivesse rezando” (Ripa, 2007, p. 160, tradução nossa).⁴ A atitude de manter os braços abertos, demonstrando oração é muito antiga e há vários exemplos no mundo protocristão como na igreja de Santos Giovanni e Paolo,

³ “*Mujer vieja, muy triste y dolorida, vestida con paño basto y sin ningún ornamento. [...] Se pinta anciana por ser los jóvenes de ordinario más alegres, y los viejos por el contrario melancólicos, como dice Virgilio [...].*”

Va mal vestida y careciendo de adornos, a semejanza de los árboles cuando se ven sin hojas y sin frutos; pues nunca levanta su ánimo al melancólico hasta el punto de procurarse las necesarias comodidades, a fin de proveer o rehuir los males que imagine le acechan.”

⁴ “[...] de rodillas y con los brazos abiertos para mostrar la reverencia que se debe tener para con Dios, y de modo particular si se estuviese rezando”.

em Roma (séc. IV); a imagem de Próculo na catacumba de S. Gennaro, em Nápoles (séc. V); o mosaico da entrada da igreja de São Demétrio, em Tessalônica (séc. VI); a pintura mural no Monastério de São Jeremias, em Saqqara, Egito (séc. VII), entre outros (BELTING, 2009, p. 109 a 119).

Figura 4 - *Maria Madalena*, de Francesco Hayez, 1825



Além dos braços abertos, a cabeça deveria estar voltada para o céu, o que difere da obra de Canova:

Levar a cabeça levantada, olhando para a luz que dissemos antes, nos mostra claramente [...], que a Oração não passa a consistir senão em certa elevação ou sublimidade da mente e excitação do nosso afeto, para que o homem [...] torna-se sincero com Deus [...] (RIPA, 2007, p. 160, tradução nossa).⁵

Os leitores do século XVII, por exemplo, até poderiam ler os olhos baixos de Madalena como sendo sinal de humildade: “Mulher com roupa branca e cujos olhos estão voltados para baixo, enquanto segura um tenro cordeirinho em seu braço. [...] Ela deve estar vestida de saco, enquanto pisoteia algumas roupas que parecem muito valiosas” (RIPA, 2007, p. 499, tradução nossa).⁶

É até possível verificar que a Madalena de Canova possui um *vestido* cingido por uma corda à semelhança da de Pedro Mena, e que esteja sobre *algumas roupas*: mas esse sentar-se sobre as

⁵ “El llevar levantada la cabeza, mirando hacia la luz que antes dijimos, claramente nos muestra (...), que la Oración no viene a consistir sino en cierta elevación o sublimidad de la mente y excitación de nuestro afecto, de manera que el hombre [...] se sincera con Dios [...]”

⁶ “Mujer con traje blanco; lleva los ojos bajos, mientras sostiene en brazo un tierno Corderillo. [...] Ha de ir vestida de saco, mientras que pisotea a algunas ropas de aspecto valiosísimo.”

pernas não demonstraria a devida “reverência que se deve ter a Deus” (RIPA, 2007, p. 160, tradução nossa).⁷

O único sinal visível que remeteria à *Penitência* seria o crânio ao lado da jovem, conforme os modelos provenientes da emblemática, empregados, provavelmente, como mero adorno, pois os outros elementos *essenciais* – o cilício, o crucifixo e o estar de joelhos – foram ignorados.

Vê-se que os leitores, a partir do século XIX, querem vislumbrar a plasticidade da obra, interessam-se por sua beleza estética, sua criatividade, sua subjetividade, enfim como o tema foi abordado. Os tempos já são outros e mesmo que os elementos iconológicos apareçam na obra sempre serão meros adornos como na figura 4. É provável que grande parte dos contemporâneos de Francesco Hayez restringirá sua leitura imagética aos campos pré e iconográfico (PANOFSKY, 2004), mas dificilmente adentrarão no iconológico. Isso porque este referencial ao ser esquecido, foi coberto por um velame que encobre grande parte de seu caráter sógnico, logo não será mais possível visualizar a ideia original, nem imaginar como teria sido a concepção original da obra, como na imagem de Lefevre.

De sacra – a representação de uma santa da Igreja católica –, torna-se pagã, pois poderia ser a representação de qualquer divindade greco-romana: eis o fruto da liberdade estética e da criatividade, cuja escolha fica a cargo do artista, demonstrando que o poder de criação está, agora, em suas mãos.

Figura 5 - Maria Madalena na gruta, de Jules Josef Lefevre, 1876.



Essa liberdade criadora e a possibilidade de experimentação no campo das artes, seria impensável para o homem dos Seiscentos, o qual se encontrava atado à *μίμησις* e sob a influência das iconologias que circulavam no período. É evidente que esse *status quo* representava um

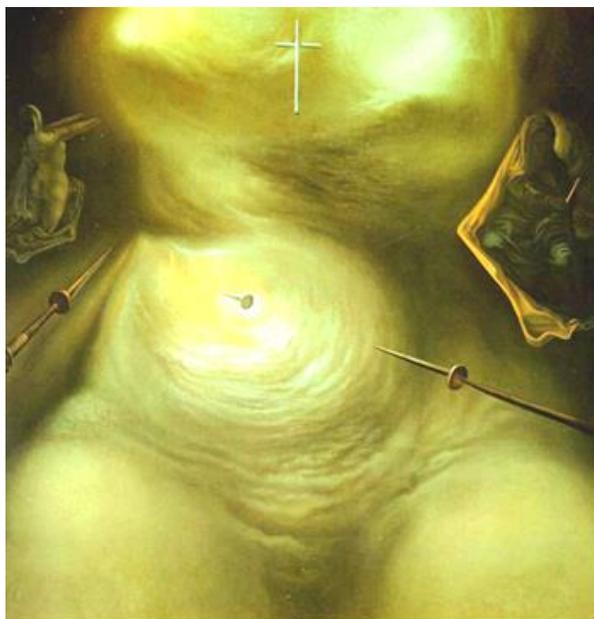
⁷ “[...] reverência que se debe tener para con Dios.”

empecilho à criatividade, pelo menos nos moldes propagados pelo Romantismo, já que se cerceava a liberdade criadora. Não é de se estranhar, portanto, a obstinação de Schlegel e dos românticos alemães, para quem a arte tinha de ser produzida por *uma subjetividade* livre e criadora, ou seja, por um *eu* que fugisse de modelos preestabelecidos, da mera imitação, e que se voltasse ao individual, ao emotivo, em detrimento do *racionalismo* coletivo a que a arte estava submetida.

O século XIX libertou-se da *μίμησις*, não das imagens. Estas expandiram seu campo de ação para além das fronteiras da emblemática e das iconologias – e de toda a tradição da Antiguidade que a acompanhava –, como modelos epistemológicos e paradigmáticos, permeando-se de outros elementos inimagináveis, afinal adentraram no reino da criação pura (da *ποίησις*), quando o real é criar o não-real, como se verá na arte contemporânea com o *rompimento total* da relação imagem-texto que havia sido proposta desde a Renascença. Apesar desse rompimento mantiveram-se alguns resquícios, não mais como um preceito a ser obedecido, mas sob a direção e o domínio do artista.

Em *A vida de Maria Madalena* (fig. 6), Salvador Dalí mescla elementos surreais com os da Renascença – os mesmos das iconologias e da emblemática –, revelados pela figuração dessa tela, utilizadas ao bel-prazer do pintor, não por imposição.

Figura 6 - *A vida de Maria Madalena*, de Salvador Dalí, 1960



Por isso, quando se afirma que houve um rompimento na interrelação imagem-texto, princípio motor da arte seiscentista, não se quer dizer que a mesma tenha deixado de existir ou mesmo que inexistia em nossos dias; pelo contrário, essa relação se expandiu de forma tão explosiva nas ciências

humanas, a ponto de a imagem, para alguns teóricos como o estadunidense W. J. Thomas Mitchell, emergir como paradigma no seio dessas mesmas ciências:

a relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual. (MITCHELL, *apud* SCHØLLHAMMER, p. 31)

3 A questão do estilo

Dessa forma, poderíamos inferir, por mais paradoxal que possa parecer, que a *libertação* da pintura em relação à poesia (e vice-versa) foi momentânea; quer dizer, houve, efetivamente, um rompimento da antiga *επιστήμη* (epistémē): não se busca mais a representação fidedigna da natureza, da realidade ou, como diz o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht: “os textos literários escritos atualmente voltaram a apresentar “mundos” a seus leitores” (GUMBRECHT, *apud* FARINACCIO, 2004, p. 11)⁸, ou seja, autores como Gabriel García Márquez (*Cem Anos de Solidão*) ou Umberto Eco (*O Nome da Rosa*) não descrevem em suas obras nem a *realidade* típica caribenha em um, nem o mundo medieval *real* em outro, *sequer propõem ou reivindicam para si fidelidade a quaisquer referentes preexistentes* (GUMBRECHT, *apud* FARINACCIO, 2004, p.12), situação totalmente oposta à dos modelos clássicos que serviram de modelos para os autores dos Seiscentos, para quem a obra deveria ser *realista*, ou seja, basear-se no *real* sem, contudo, se preocupar com a história⁹, afinal aqueles autores desconheciam a ideia de *forças históricas* (AUERBACH, 2004, p. 28), talvez por isso os textos clássicos, como os de Homero, pareçam-nos sempre lendários, desconexos, *irreais* apesar de não os serem totalmente:

Enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo “mentira”. (...) Homero (...) não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta. Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto (AUERBACH, 2004, p. 10).

⁸ Em relação ao Realismo do século XIX, por exemplo, citado adiante: *Mas diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de dignificar estes mundos literários pela insistência sobre o seu status de representações.* (Gumbrecht, *apud* Farinaccio, p. 11)

⁹ Enquanto ciência que estuda a ação do homem ao longo de um tempo determinado.

Auerbach demonstra-nos, por exemplo, a diferença de enfoque entre o texto homérico e o bíblico: aquele visava à *realidade* – por meio da imediatez, fluidez e simplicidade narrativa – enquanto este, exclusivamente, à “verdade”, devido a seu caráter religioso e a sua “pretensão à universalidade histórica” (AUERBACH, 2004, p. 13). Um texto pretende “agradar” e “encantar” – como o homérico –, enquanto um outro “doutrinar” e “prometer” – como no bíblico, em especial o Antigo Testamento –, daí seu caráter obscuro e metafórico (AUERBACH, 2004) que perpassará a Antiguidade e será reaproveitado na Idade Média, no Renascimento e no Barroco, como atesta o gênero emblemático com seus preceitos moralizantes.

Como herdamos, no Ocidente, tanto a cultura helênica quanto a hebraica, podemos ser tentados a inverter o fim a que cada gênero se propõe, ou seja, queremos ler “seriedade” e “realidade” num texto bíblico; ou, “doutrina” e “fantasia” num texto clássico; ou ainda, acreditar encontrar a “verdade” em ambos. Evidentemente, não conseguiremos nenhuma das proposições apresentadas. Ainda citando Auerbach (2004), este nos mostra que:

Na literatura moderna, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na Antiguidade isto é totalmente impossível (AUERBACH, 2004, p. 27).

Essa impossibilidade é devida à separação dos estilos, ou seja, para nós qualquer questão representada via literatura ou via pintura, independente de a personagem concebida pertencer a uma classe social alta ou baixa, pode-nos levar à comoção, à meditação. Isso nunca ocorreria com os antigos, para quem a representação de:

qualquer ofício, posição social cotidiana – comerciantes, artesãos, camponeses, escravos –, qualquer cenário cotidiano – casa, oficina, loja, campo –, qualquer costume cotidiano – casamento, filhos, trabalho, alimentação – numa palavra, o povo e sua vida (AUERBACH, 2004, p. 27).

jamais poderiam ser, literalmente, levados a sério, pois nunca abandonam o campo do cômico. Um indivíduo assim representado nunca teria vez numa sociedade em que havia uma separação clara entre o que poderia ser representado pela classe elevada e por aquelas consideradas inferiores, além disso, por não existir o conceito da ação de forças históricas, as pessoas eram vistas a partir de outros valores: os antigos interessavam-se, sobretudo, pela problemática moral – que só residiria na aristocracia –, por isso o individual prevalecia sobre o coletivo:

A crítica dos vícios e dos excessos, por mais que sejam muitas as pessoas retratadas como viciosas ou ridículas, coloca o problema de forma individual, de modo que a crítica da sociedade nunca leva ao desvendamento das forças que o movem (AUERBACH, 2004, p. 28).

Essa mesma separação estendia-se para aquilo que consideravam *belo* e *feio*. Restringiam-se, às classes inferiores, o feio e o grotesco (baixo estilo); à classe elevada, o belo e o virtuoso (estilo elevado). A esse respeito, diz-nos um teólogo do século XVII:

toda a intenção de um poeta, toda a finalidade do seu trabalho, é que sejamos, como o seu herói, apaixonados pelas belas pessoas, que as sirvamos como divindades; em uma palavra, que lhes sacrifiquemos tudo, afora, talvez a glória, cujo amor é mais perigoso que aquele que temos pela própria beleza (AUERBACH, 2004, p. 351).

Nós, pelo contrário, hoje podemos encontrar *verdades* e *beleza* nas palavras de um cozinheiro, de um balconista, de um garçom: essas independem de quem esteja sendo representado ou protagonizado, podemos ser atingidos do mesmo modo: eis que o Corcunda de Notre Dame, apesar de seu aspecto, parece-nos amável, torna-se *belo*, passível de nos produzir *πάθος* (*pathos*). Para os clássicos, tal representação seria impossível, ou seja, a personagem de Victor Hugo nunca os levaria à comoção, mas ao riso: já se faz sentir, no século XIX, uma grande transformação do modelo anterior que não se restringiria apenas ao campo temático (rompimento total dos estilos, por exemplo), nem mesmo à formação e representação imagéticas, mas ao próprio olhar e observação humanas.

4 A subjetividade e o reconhecimento do mundo

Esses não seriam mais os mesmos e o papel de destaque se deve à concretização da fotografia, *termo/partida* de uma onda de transformações verificadas ao longo daquele século e, quando dizemos um *termo*, queremos falar que ela foi o limiar de transformações processadas não só no século de seu aparecimento como também nos subsequentes, cujo resultado foi, inclusive, a mudança na forma de o ser humano ver a si mesmo e o mundo por que está rodeado. Essas transformações levariam, segundo Jonathan Crary (1992), inclusive, ao rompimento do predomínio da visão renascentista, cujo vértice estava, segundo esse autor, no ponto de vista da câmara escura.

Por intermédio desta, parâmetro mimético por excelência, desconsiderava-se a interferência humana na produção imagética que se submetia, dessa forma, às rígidas leis físicas da refração e da

reflexão, em cujo poder não competiria ao homem interferir, mas apenas aceitá-lo. Havia, portanto, uma relação de exterioridade entre o sujeito e seu objeto de observação, ou seja, o ato de ver é alijado do corpo físico do observador:

Ao mesmo tempo, outra função relacionada e igualmente decisiva da câmera era separar o ato de ver do corpo físico do observador, descorporear a visão. O ponto de vista monádico do indivíduo é autenticado e legitimado pela câmera obscura, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo dado anteriormente de verdade objetiva¹⁰ (CRARY, 1992, p. 39-40, tradução nossa).

Anteriormente, a própria *autoridade* da câmara escura não permitia ao homem interferir no processo físico da criação imagética devido às leis físicas da propagação da luz, afinal as imagens que se projetavam no fundo escuro da câmara eram decorrentes do efeito de leis naturais que independiam do corpo contingente e cambiante do homem (FERRAZ, 2005).

Não obstante, a rigidez imputada, desde o Renascimento, à arte e o conseqüente emprego da matemática e das ciências exatas para explicar a formação imagética (conceitos de luz, refração, reflexão), novas ideias filosóficas começaram a modificar essa *Weltanschauung* racionalista já no fim do século XVIII; temos, como exemplo, a importância da subjetividade para o reconhecimento do mundo em que os homens estão inseridos. Essa busca pela subjetividade que *vê, sente e interfere* na visão como algo não meramente externo ao homem, pôde ser vista, inclusive, em Kant, em sua obra *Crítica da razão pura* (1787), quando afirma que “[...] nossa representação das coisas como nos são dadas [devem ser guiadas] [...] não por estas como coisas em si mesmas, mas que estes objetos, como fenômenos, muito antes se guiam pelo nosso modo de representação” (KANT, 1999, p. 40).

¹⁰ “At the same time, another related and equally decisive function of the camera was to sunder the act of seeing from the physical body of the observer, to decorporealize vision. The monadic viewpoint of the individual is authenticated and legitimized by the camera obscura, but the observer’s physical and sensory experience is supplanted by the relations between a mechanical apparatus and a pre-given world of objective truth.”

Figura 7 - O geógrafo, de Jan van Vermeer, 1668



Ainda segundo o filósofo alemão, conhecemos o que é possível passar pelo crivo de nossa sensibilidade, logo pelo nosso olhar, sem o qual é, simplesmente, ignorado:

[...] nossa intuição não é senão a representação de fenômeno: que as coisas intuímos não são em si mesmas tal qual as que intuímos nem que suas relações são em si mesmas constituídas do modo como nos aparecem e que, se suprimíssemos o nosso sujeito ou também apenas a constituição subjetiva dos sentidos em geral, desapareceriam toda a constituição, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo, e mesmo espaço e tempo. Todas essas coisas enquanto fenômenos não podem existir em si mesmas, mas somente em nós. [...] os objetos em si e separados de toda esta receptividade da nossa sensibilidade, permanece-nos inteiramente desconhecidos. Não conhecemos senão o nosso modo de percebê-los, o qual nos é peculiar e não tem que concernir necessariamente a todo ente, mas sim a todo homem (KANT, 1999, p. 83).

Crary demonstra-nos, metaforicamente, a importância da câmara escura no período anterior ao século XIX, como no Seiscentismo, utilizando-se de duas obras de um pintor muito conhecido do período, o holandês Jan van Vermeer, cujas telas *O astrônomo* (1668) e *O geógrafo* (1668/69 – fig. 6) representam cada uma os estudiosos que as nomeiam. Vê-se cada um deles, absorto em seus afazeres, encerrados em seus ambientes de estudo, onde se veem objetos que traduzem seus ofícios: em um há um globo celeste; noutro cartas náuticas:

Cada um tem os olhos desviados da abertura que se abre para o exterior. O mundo exterior é conhecido não por exame sensorial direto, mas por meio de uma pesquisa mental de sua representação "clara e distinta" dentro da sala, o isolamento sombrio desses estudiosos meditativos dentro de seus interiores murados não é, no mínimo, um obstáculo para apreender o mundo exterior, pois a divisão entre sujeito interiorizado e mundo exterior é uma condição predeterminada de conhecimento sobre este último¹¹ (CRARY, 1992, p. 46, tradução nossa).

À continuação, Crary demonstra-nos a relação entre o *mundo* interno – o ambiente de estudo/trabalho – com o *mundo* externo – representado pelo globo, pelos mapas, pelas cartas náuticas –; como se as pinturas pretendessem evidenciar a reconciliação da função da câmara escura, cujo interior seria a interface entre aquilo que Descartes considerava como termos dissimilares: *res cogitans* e *res extensa*; a segunda seria o domínio da matéria; a primeira, da mente, do espírito. Uma a visibilidade do mundo exterior, a outra como essa mesma é visualizada a partir da individualidade de cada um. Por meio da luz que entra no ambiente interno – à semelhança do orifício por onde a luz penetra no interior da câmara escura – o estudioso pode conhecer o mundo externo, representado por mapas, cartas, imagens, pelo globo, sem ter a necessidade de ter de sair de sua *clausura*: tem-se acesso, portanto, a uma projeção do mundo, interage-se com ele sem, contudo, poder interferir nele, sem poder modificá-lo, numa atitude passiva diante do deslumbramento do mundo formado internamente. Sua atitude é de mera contemplação, apesar de palpável, de real: está-se diante do mundo exterior representado pelo globo estelar, pelas cartas náuticas, pelos mapas; enfim, da *res extensa*, porém essa contemplação só é possível, porque sua mente interfere no processo, a *res cogitans*, daí a não reconciliação entre os dois termos cartesianos que, aparentemente, a câmara escura rompe:

A produção da câmera é sempre uma projeção em uma superfície bidimensional – aqui mapas, globos, gráficos e imagens. Cada um dos pensadores, em uma imobilidade extasiada, pondera sobre essa característica crucial do mundo, sua extensão, tão misteriosamente diferente da imediatez não estendida de seus próprios pensamentos, mas tornada inteligível à mente pela clareza dessas representações, por relações magnitudinais¹² (CRARY, 1992, p. 46, tradução nossa).

¹¹ "Each has his eyes averted from the aperture that opens onto the outside. The exterior world is known not by direct sensory examination but through a mental survey of its "clear and distinct" representation within the room, the somber isolation of these meditative scholars within their walled interiors is not in the least an obstacle to apprehending the world outside, for the division between interiorized subject and exterior world is a pre-given condition of knowledge about the latter."

¹² "The production of the camera is always a projection onto a two-dimensional surface – here maps, globes, charts, and images. Each of the thinkers, in a rapt stillness, ponders that crucial feature of the world, its extension, so mysteriously unlike the unextended immediacy of their own thoughts yet rendered intelligible to mind by clarity of these representations, by magnitudinal relations."

Goethe, por sua vez, também põe em xeque – a partir da obra *Zur Farbenlehre* (1810) – essa relação de distanciamento entre o homem e o mundo proporcionada pela câmara escura, propondo uma experiência simples, a partir da qual se verá o esvaziamento do sistema e da *επιστήμη* (epistémē) clássicas que alijavam a imagem do corpo:

Deixe um cômodo o mais escuro possível; deixe uma abertura circular na janela de cerca de três polegadas de diâmetro, que pode ser fechada ou não. Supondo que o sol brilhe através dela sobre uma superfície branca, deixe o espectador a uma pequena distância fixar seus olhos no círculo brilhante assim admitido. O buraco sendo então fechado, deixe-o olhar para a parte mais escura da sala; uma imagem circular será vista flutuando diante dele. O meio deste círculo aparecerá brilhante, incolor ou um tanto amarelo, mas a borda aparecerá no mesmo momento vermelha¹³ (GOETHE, 1840, p.16, tradução nossa).

Goethe mostra-nos que ao se fechar o orifício da câmara, os olhos *veem* na escuridão, pois divisarão várias imagens de cores diversas, provenientes não mais dos raios luminosos externos ao corpo, mas a partir do próprio corpo:

Depois de um tempo, esse vermelho, aumentando em direção ao centro, cobre todo o círculo e, por fim, o ponto central brilhante. Assim que todo o círculo é vermelho, a borda começa a ser azul, e o azul gradualmente invade o vermelho para dentro. Quando o todo é azul, a borda se torna escura e incolor. Essa borda mais escura novamente invade lentamente o azul até que todo o círculo pareça incolor. A imagem então se torna gradualmente mais fraca e ao mesmo tempo diminui de tamanho. Aqui, novamente, vemos como a retina se recupera por uma sucessão de vibrações após a poderosa impressão externa que recebeu (GOETHE, 1840, p. 16-17, tradução nossa).¹⁴

Observações demonstram que não é mais a física, nem a lógica matemática e externa ao homem que presidem a visão, mas o próprio olho com sua fisiologia inerente que percebe o mundo ele mesmo, não mais como uma realidade externa imposta, sem sua efetiva participação:

Quando a própria produção de imagens pode ser desvinculada de um “mundo” exterior, fixado, estável, seguro, desestabilizaram-se, simultaneamente, as certezas

¹³ “Let a room be made as dark as possible; let there be a circular opening in the windowshutter about three inches in diameter, which may be closed or not at pleasure. The sun being suffered to shine through this on a white surface, let the spectator from some little distance fix his eyes on the bright circle thus admitted. The hole being then closed, let him look towards the darkest part of the room; a circular image will now be seen to float before him. The middle of this circle will appear bright, colourless, or somewhat yellow, but the border will at the same moment appear red.”

¹⁴ “After a time this red, increasing towards the centre, covers the whole circle, and at last the bright central point. No sooner, however, is the whole circle red than the edge begins to be blue, and the blue gradually encroaches inwards on the red. When the whole is blue the edge becomes dark and colourless. This darker edge again slowly encroaches on the blue till the whole circle appears colourless. The image then becomes gradually fainter, and at the same time diminishes in size. Here again we see how the retina recovers itself by a succession of vibrations after the powerful external impression it received.”

concernentes tanto ao sujeito quanto ao objeto; no mesmo gesto, os processos de percepção e conhecimento passam, necessariamente, a ser alvo de experimentação, observação, descrição e ciência (FERRAZ, 2005, p. 50).

Para isso, faz-se necessária a participação do eu-observador que participará, efetivamente, na construção imagética, não mais de forma passiva, mas ativamente, por isso Crary afirma, a partir dos conceitos abordados por Goethe, que:

A subjetividade corporal do observador, a priori excluída do conceito de câmara obscura, torna-se subitamente o lugar em que um observador é possível. O corpo humano, em toda a sua contingência e especificidade, gera “o espectro de outra cor”, tornando-se assim o produtor ativo da experiência ótica¹⁵ (CRARY, 1992, p. 69, tradução nossa).

Vê-se, portanto, um conhecimento/desenvolvimento significativo da fisiologia óptica, pois, a partir do estereoscópio¹⁶, por exemplo, o corpo passa a ser um componente intrínseco da própria máquina, quando por meio do instrumento óptico a pessoa não só tem uma visão binocular como também tridimensional da imagem. Diante dessa participação do homem, seu ato de olhar deixa de ser apenas passivo, a de mero espectador da cena/imagem vinculada “à passividade e à mera assistência, conforme se pode constatar no modo como se concebe o espectador do teatro clássico” (MACHADO, 2002, p. 228); passando a ser ativo, a de observador, ou seja, “alguém que vê no âmbito de um conjunto de possibilidades, alguém que está constrangido por um sistema de convenções e limitações” (MACHADO, 2002, p. 229). A imagem estereoscópica, portanto, rompe com a perspectiva renascentista a partir de um único ponto de fuga,

Por consequência, ela modifica o conceito tradicional de “ponto de vista”, ou seja, aquela particular relação de um observador com o objeto de sua visão, em torno da qual a significação foi estabelecida durante séculos. Não havendo ponto de fuga ou ponto de vista únicos, não há também hegemonia de um código

¹⁵ “*The corporeal subjectivity of the observer, which was a priori excluded from the concept of camera obscura, suddenly becomes the site on which an observer is possible. The human body, in all its contingency and specificity generates “the spectrum of another colour”, and thus becomes the active producer of optical experience*”.

¹⁶ Instrumento óptico que permite ver efeitos de relevo em imagens planas, a partir de fotografias (ou de desenhos) obtidas do mesmo objeto, tiradas de posições ligeiramente diferentes, cuja separação pode ser semelhante à que existe entre os olhos, possibilitando, portanto, uma visão binocular e a percepção da tridimensionalidade dos objetos. A imagem que se forma na retina de cada olho é plana, mas como há uma pequena diferença entre elas e os olhos estão separados uns 5 a 8 centímetros. O cérebro se encarrega de “fundir” essas duas imagens em uma só, resultando no efeito tridimensional. Esse efeito tridimensional pode ser simulado, mesmo sem o aparelho, usando-se duas figuras planas, ligeiramente diferentes, como as que seriam projetadas em cada retina, separadamente. Só que, nesse caso, os próprios olhos devem se encarregar de “misturar” as imagens, antes de enviá-las ao cérebro. Para isso, é necessário fazer convergir os olhos de modo a obter uma imagem nas retinas que combine as duas imagens planas das figuras. Algumas pessoas, no entanto, têm dificuldades para isso, já que não conseguem fazer esse movimento forçado de “trocar os olhos”. Nesses casos, o uso do estereoscópio resolve o problema, já que projeta uma imagem diferente em cada olho, dispensando a necessidade de fazê-los convergir à força.

perspectivo unilocular, como aquele que norteou toda a história ocidental a partir do século XV (MACHADO, 2002, p. 230-231).

5 O papel da fotografia na nova percepção

É mister, nesse momento, retornar àquilo que foi dito em relação à *paradoxalidade* do rompimento dos gêneros pictórico e poético para que possamos dar prosseguimento a este estudo, cujo vértice é, precisamente, a fotografia. Poderíamos inferir que essa ruptura não se deu totalmente, mas à semelhança de um *pré-vanguardismo*, já que foi, num primeiro momento, somente uma mudança de direção. Para a concretização vanguardista, por exemplo, faz-se necessário um período de encetamento¹⁷ (conforme visto nas figuras 3, 4 e 5), indispensável para haver o rompimento – de forma abrupta e revolucionária (fig. 6) – com o *status quo*; possibilitando, *a posteriori*, à pintura conhecer, de forma mais profunda, seu objeto de estudo ou emprego – as cores, a luz, as sombras –; e à literatura, uma nova relação com as palavras, a sintaxe e a métrica. Isso possibilitou a ambas que explorasse, em si mesmas todas as possibilidades estéticas possíveis, inclusive utilizar-se de elementos da própria iconologia como, provavelmente, faz Dalí, não de uma forma impositiva, mas como paradigmas a serem utilizados.

Evidentemente, no século XIX, esse movimento foi incipiente, ainda não seria esse o momento que veríamos o rompimento *total* com os modelos antigos, pois o que se vislumbrou, efetivamente, foi o pouco *tempo de liberdade* que ambas as estéticas – a escrita e a pictórica – tiveram uma em relação à outra, afinal assistimos, simplesmente, a uma troca de eixo com a entrada de um terceiro elemento que não só se imiscui em ambas como também as influencia: a fotografia. Dessa forma, não só o lugar da poesia em relação à pintura não ficou vago durante muito tempo, como também o inverso, a pintura enquanto *modelo* da poesia. (PRAZ, 1982, p. 4)¹⁸.

É possível verificar que, mesmo no século XIX, a fotografia foi *tomando* o papel que pertenceu à pintura em séculos anteriores, pois a nova técnica “longe de se opor a toda tradição pictórica, não faz senão apostar em sua perpetuação, na medida em que petrifica os arquétipos que a sustentam” (MACHADO, 2002, p. 150).

¹⁷ Que corresponde, exatamente, ao período em questão, o século XIX, em relação às inovações concretizadas no início do século XX.

¹⁸ Assim diz Praz (1982): “O grau de prestígio alcançado pela Pintura, graças aos grandes mestres italianos da Renascença, deu azo a que obtivesse uma vitória sobre sua arte irmã, a Poesia; testemunham-no os incansáveis esforços dos poetas de emular os pintores na sensualidade de suas descrições” (p. 4).

Mas, mesmo assim, seu espaço foi sendo conquistado e, à diferença do modelo anterior, não mais como um paradigma a ser seguido e emulado, mas como uma nova opção de retratar a natureza de forma, *aparentemente*, precisa e altamente mimética¹⁹, quando a *τέχνη* humana age sem a necessidade de *mãos humanas*, criando uma *pintura técnica* ou uma *arte técnica* por excelência²⁰.

Portanto, esse deslocamento *poesia/pintura* → *poesia/fotografia*, seria uma consequência *natural* do avanço humano e do emprego de sua *τέχνη*, por isso devemos observar que

a) na primeira relação (*poesia/pintura*), cujo princípio norteador era a *μίμησις*, empregavam-se iconologias, a imagem (pictórica e escultórica) estava submetida à tutela do *λόγος* que as direcionava. Havia, dessa forma, uma via de mão única: das iconologias (incluindo os livros de emblemas) para a obra artística (pintura, escultura, poesia), ao artista – mero *τεχνίτης* (technítes) – não cabia, portanto, criatividade, cujo conceito era-lhe desconhecido;

b) na outra relação (*poesia/fotografia*) o gérmen mimético desaparece, apesar de a fotografia ser, *a priori*, mimética por excelência; empregam-se iconofotologias, no entanto essas não existem de per si como compilações a serem observadas, estudadas e/ou empregadas, mas como um acervo individual construído ao longo dos anos por uma pessoa, bem como por uma determinada comunidade em que esteja inserida (BRANDÃO, 2010b, p. 94-97). Há, portanto, uma via de mão dupla: já que o artista pode partir tanto da natureza como de si mesmo, de seu próprio acervo iconofotológico, ou seja, das imagens fotográficas que permeiam sua memória. A escolha agora deixa de ser uma imposição, passando a depender de sua criatividade, de sua intenção e daqueles a quem pretende chegar.

Evidentemente que, nessas duas relações, tais princípios estendem-se também a seus respectivos leitores, ou seja, se tratarmos do modelo epistemológico em que o barroco estava inserido, os leitores do período tinham de ter acesso à chave cognitiva para que pudessem compreender as obras do período sem a qual seria impossível a apreensão do que seus autores pretendiam. Isso fica claro quando, em período ulteriores, tais obras – bem como seus autores – foram consideradas obscuras ou incompreensíveis: faltará, portanto, aos leitores de períodos históricos posteriores *manuals* para a sua compreensão.

¹⁹ Veremos que somente nos primórdios da fotografia isso aconteceu, pois se verificou depois a possibilidade de se retocar e modificar o “mimeticamente perfeito”.

²⁰ Vale salientar que a fotografia absorve aspectos da composição imagética pictural como a iluminação, a disposição da(s) pessoa(s) dentro da *moldura* ou mesmo o termo *enquadrar*, termos e conhecimentos que os primeiros fotógrafos já dominavam, afinal em sua grande maioria eram pintores, afinal “a câmara era (...) um mecanismo óptico complicado e só rendia imagens nítidas e significativas se fosse manobrada por um perito em representação visual; é por isso (...) que a produção fotográfica primitiva seguiu comodamente as determinações do gosto pictórico reinante” (Machado, *op. cit.*, p. 31).

Referências

- AUERBACH, E. *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BELTING, H. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- BRANDÃO, J. O gênero emblemático. *Travessias*, Cascavel, v. 7, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3440/2734>>]. Acesso em: 15 set. 2020.
- _____. A imagem nas imagens. *Lumen et Virtus*, v.2, São Paulo, 2010a. Disponível em: <https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/ajackson2.pdf>. Acesso em 15 set. 2020.
- _____. Da pintura à fotografia: o encetamento iconofotológico. *Lumen et Virtus*, São Paulo, v.3, 2010b. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero3/ajackson3.html>. Acesso em 15 set. 2020
- CANOVA, A. *Madalena penitente*. Palazzo Bianco no Palazzo Doria-Tursi, Gênova, 1809.
- CRARY, J. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge & London: MIT Press, 1992.
- DALÍ, S. *The Life of Mary Magdalene*. 1960.
- DONATELLO. *Saint Mary Magdalene*. Museo dell'Opera del Duomo, Florence, 1453-55
- FARINACCIO, P. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*, 2004. 305 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária), IEL, Unicamp, Campinas.
- FERRAZ, M.C.F. Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade. *FAMECOS*, Porto Alegre, 49-57, 2005.
- GOETHE, J.W. *Theory of Colours*. London: John Murray, 1840.
- GONÇALVES, M.C.F. A recusa da teoria da mimesis pelas teorias estéticas na virada dos séculos XVII e XIX e suas consequências”. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) *Mimese e expressão*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001, p. 289-297.
- HAYEZ, F. *Mary Magdalene as a Hermit*. Galleria d'Arte Moderna di Milano, Milano, 1825.
- HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o belo na arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- KANT, I. *Os pensadores: Kant*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- LEFEBVRE, J.J. *Mary Magdalene in the Cave*. Hermitage Museum, São Petersburgo, 1876.
- LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MENA, P. *Mary Magdalene*. Museu do Prado, Madrid, 1664.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

RIPA, C. *Iconología*. v. 1. Madrid: Akal, 2007

_____. *Iconología*. v.2 . Madrid,:Akal, 2007.

SCHØLLHAMMER, K.E. Regimes representativos da modernidade. *Alceu*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 28-41, 2001. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n2_Schollhammer.pdf]. Acesso em 15 set. 2020.

VAN VERMEER, J. *The geographer*. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, 1668.