

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

LARA BARBOSA FERREIRA

***RETRATO DE AUGUSTE GABRIEL GODEFROY:
EDUCAÇÃO E INFÂNCIA NA OBRA DE CHARDIN***

UBERLÂNDIA
2018

LARA BARBOSA FERREIRA

***RETRATO DE AUGUSTE GABRIEL GODEFROY:
EDUCAÇÃO E INFÂNCIA NA OBRA DE CHARDIN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Orientador: Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F383r
2018

Ferreira, Lara Barbosa, 1991-
Retrato de Auguste Gabriel Godefroy : educação e infância na obra
de Chardin / Lara Barbosa Ferreira. - 2018.
87 f. : il.

Orientador: Alexander Gaiotto Miyoshi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.183>
Inclui bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Pintura francesa - Teses. 3. Chardin, Jean Baptiste
Simeón, 1699-1779 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Educação e arte -
Teses. I. Miyoshi, Alexander Gaiotto. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

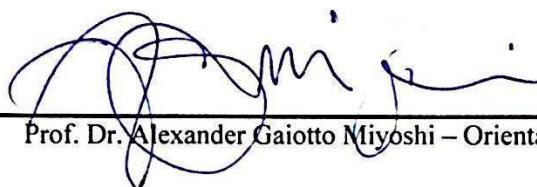
Rejâne Maria da Silva – CRB6/1925



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Retrato de Auguste Gabriel Godefroy: Educação e Infância na Obra de Chardin.

Dissertação defendida em 20 de fevereiro de 2018.



Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi – Orientador



Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – UFU



Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl – UFPB

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alex Miyoshi que se dispôs a me orientar e permitir com todo o cuidado e paciência que essa pesquisa fosse tão interessante e enriquecedora. Gratidão pela confiança em mim depositada nesse caminho tão valioso.

Às minhas queridas amigas Mel e Déa que foram amparo constante e essencial para que essa jornada acontecesse. Gratidão pelo amor de sempre.

À Camilla, Gustavo e Gabriel que propiciaram da melhor forma a minha permanência nos dias de estudos. Gratidão pelo carinho.

Às minhas colegas de turma que comigo partilharam suas experiências e deram todo o auxílio que precisei. Gratidão por nossos momentos.

À Ivani Di Grazia que tão bem me acolheu em minhas idas ao MASP, dando todo o apoio e assistência, imprescindíveis para o andamento desta pesquisa. Gratidão pela gentileza.

À Capes que estimulou este trabalho me dando juntamente à Universidade Federal de Uberlândia todo o suporte necessário. Gratidão pela colaboração.

Aos professores, amigos e demais pessoas que em algum momento contribuíram por meio de conselhos e recomendações com o caminho que trilhei nestes dois anos. Gratidão por tudo.

À Deus que me deu toda a força necessária, principalmente nos momentos mais difíceis. Gratidão pela luz.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a obra Retrato de Auguste Gabriel Godefroy (1741) do artista francês Jean-Siméon Chardin. O quadro pertence ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP – e nos interessa por se relacionar à discussão sobre a educação na infância no século XVIII, em particular à criança entre o dever escolar e a diversão. Propõe-se entender os sentidos múltiplos dessa pintura, as relações com a pintura francesa do século XVIII, a repercussão de tal imagem e suas apreensões. Também serão tratadas as questões que envolvem a aquisição do quadro pelo MASP, além da literatura crítica e de recepção. Objetiva-se ainda entender a abordagem ao tema por diferentes artistas do mesmo período, bem como a apropriação da imagem e do mote central, o menino e o pião, multiplicada em suportes como capas de livro, cartazes e produções cinematográficas.

Palavras-chave: Chardin, infância, educação, pintura francesa.

ABSTRACT

This research analyzes the work *Portrait of Auguste Gabriel Godefroy* (1741) by the French artist Jean-Siméon Chardin. The painting belongs to the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand - MASP - and we are interested in being related to the discussion about education in childhood in the eighteenth century, in particular the child between homework and fun. It is proposed to understand the multiple senses of this painting, the relations with French painting of the eighteenth century, the repercussion of such an image and its apprehensions. The issues surrounding the acquisition of the painting by the MASP, and the critical and reception literature will also be addressed. The aim is also to understand the approach to the theme by different artists of the same period, as well as the appropriation of the image and the central motto, the boy and the top, multiplied in supports like book covers, posters and cinematographic productions.

Keywords: Chardin, childhood, education, French painting.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Jean-Siméon Chardin. <i>Retrato de Auguste Gabriel Godefroy</i> , 1741, óleo sobre tela, 67x73 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.....	12
Figura 2 – Jean-Siméon Chardin. <i>Autorretrato com um cavalete</i> , 1779, pastel, 32,5 x 40,5 cm. Museu do Louvre, Paris, França. Fonte: wikiart.com (acesso em 20/12/2017).....	14
Figura 3 – Capa do livro <i>História da Pedagogia</i> de Franco Cambi. Fonte: Website Editora Unesp (2017).....	17
Figura 4 – Cena do filme <i>A origem</i> de 2010. Fonte: Warner Bros Website (2017)....	18
Figura 5 – Capa do Catálogo da Exposição do MASP na Tate Gallery em 1954. Fonte: Centro de Documentação do MASP. Fotografia de minha autoria.	22
Figura 6 – Recorte do Jornal <i>Diário de São Paulo</i> . Fonte: Pasta da Exposição MASP em Londres. Centro de Documentação do MASP-1954. Fotografia de minha autoria.....	23
Figura 7 – Jean-Siméon Chardin, <i>O jovem com violino</i> , 1734-5, óleo sobre tela, 67x74 cm, Musée du Louvre. Fonte: http://cartelfr.louvre.fr (acesso em 10/10/2016).....	26
Figura 8 – Jean-Baptiste Massé, <i>The Godefroy</i> , 1736, desenho a sanguínea, 56x42 cm, Musée Nissim de Camondo, Paris. Fonte: http://collections.lesartsdecoratifs.fr (acesso em 20/02/2017).	28
Figura 9 – Detalhe dos objetos no <i>Retrato de Auguste Gabriel Godefroy</i> (1741).	29
Figura 10 – Toton du Dauphin du Temple do século XVIII, Coleção Particular. Fonte: L'Agence Photo RMN Grand Palais Website (acesso em 23/04/2017).	30
Figura 11 – Atribuído a Escola Francesa, <i>Teetotum</i> , 1700-50, óleo sobre tela, 62,9x54 cm, Berwick Museum & Art Gallery. Fonte: https://artuk.org (acesso em 15/05/2017).....	31
Figura 12 – Philip Mercier, <i>Retrato de um garoto vestindo casaco azul com um pião</i> , 1740, óleo sobre tela, 125x100 cm. Fonte: Artnet http://www.artnet.com (acesso em 20/03/2017).....	32
Figura 13 – Joseph Francis Nollekens, <i>Crianças brincando</i> , 1745, óleo sobre tela,35,9x31,1 cm. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Fonte: http://collections.britishart.yale.edu (acesso em 20/03/2017).	32
Figura 14 – Jean-Siméon Chardin, <i>Castelo de Cartas</i> , 1736-7, óleo sobre tela, 60,3x71,8 cm, The National Gallery. Fonte: https://www.nationalgallery.org.uk (acesso em 11/11/2016).	33
Figura 15 – Jean-Siméon Chardin, <i>L'enfant au toton</i> , 1738, óleo sobre tela, 67x76 cm, Musée du Louvre. Fonte: http://cartelfr.louvre.fr (acesso em 10/07/2016)....	34
Figura 16 – <i>Auguste-Gabriel Godefroy</i> (Menino com pião), s/d, óleo sobre tela, 58 x 50 cm, The Ashmolean Museum of Art and Archaeology. Fonte: https://artuk.org (acesso em 02/12/2017).	35
Figura 17 – François-Bernard Lépicié, <i>Le toton</i> , 1742. Fonte: Chardin, Marianne Roland Michel.....	36

Figura 18 - Jean- Siméon Chardin, <i>Os divertimentos da vida privada</i> , 1746, óleo sobre tela, 42,5 x 35,5 cm, Estocolmo, Museu Nacional. Fonte: https://www.akg-images.de (acesso em 27/12/2017).....	38
Figura 19 – Jean-Antoine Watteau, <i>A escala do amor</i> , 1715-18, óleo sobre tela, 50,8 x 59,7 cm, The National Gallery. Fonte: http://www.nationalgallery.org.uk (acesso em 12/11/2017).....	42
Figura 20 – Jean-Honoré Fragonard, <i>O Concurso Musical</i> , 1754-55, óleo sobre tela, 62x74 cm,	43
Figura 21 – François Boucher, <i>Jupiter e Callisto</i> , 1744, óleo sobre tela, 98 x 72 cm, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin. Fonte: http://www.arts-museum.ru (acesso em 12/12/2017).	43
Figura 22 – Jean-Siméon Chardin, <i>Bolhas de Sabão</i> , 1733-4, óleo sobre tela, 61x63,2 cm,	45
Figura 23 – Jean-Siméon Chardin, <i>Menina com Peteca</i> , 1740, óleo sobre tela, 82x66 cm, Uffizi Gallery. Fonte: https://www.virtualuffizi.com (acesso em 19/11/2016).	46
Figura 24 – Jean-Siméon Chardin, <i>Boa Educação</i> , 1753, óleo sobre tela, 41,4x47,3 cm, The Museum of Fine Arts, Houston. Fonte: https://www.mfah.org (acesso em 19/11/2016).....	47
Figura 25 – Jean-Siméon Chardin, <i>A Jovem Professora</i> , 1735-6, óleo sobre tela 61,6x66,7 cm, The National Gallery Fonte: http://www.nationalgallery.org.uk (acesso em 30/11/2016).	48
Figura 26 – Jean-Siméon Chardin, <i>O Jovem Desenhista</i> , 1737, óleo sobre tela, 80x65 cm, Musée du Louvre. Fonte: http://cartelfr.louvre.fr (acesso em 30/11/2016).....	49
Figura 27 – Jean-Siméon Chardin, <i>A Governanta</i> , 1739, óleo sobre tela, 46,7x37,5 cm, National Gallery of Canada. Fonte: http://www.gallery.ca (acesso em 01/12/2016).....	50
Figura 28 – Jean-Baptiste Perronneau, <i>Retrato de um Garoto com um livro</i> , 1740, óleo sobre tela, 63x52 cm, The Met Museum, New York. Fonte: http://www.arthermitage.org (acesso em 23/02/2017).	52
Figura 29 – Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun. <i>Etienne Vigée</i> , 1773, Óleo sobre tela, 61,6x50,5cm State Hermitage Museum. Fonte: http://www.metmuseum.org (acesso em 23/02/2017).	53
Figura 30 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Garoto com uma lição</i> , s/d, óleo sobre tela 62,5x 49 cm, National Galleries of Scotland.Fonte: https://art.nationalgalleries.org (acesso em 20/03/2017).	54
Figura 31 – Jean-Baptiste Greuze, <i>O pequeno preguiçoso</i> , 1755, óleo sobre tela, 65x54,5 cm, Musée Fabre, Montpellier. Fonte: http://art.rmnlgp.fr (acesso em 20/03/2017).....	54
Figura 32 – Jean-Baptiste Greuze, <i>Retrato de Charles-Etienne de Bourgevin De Vialart</i> , 1780, óleo sobre tela, 65x54,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Nantes. Fonte: http://www.the-athenaeum.org (acesso em 02/04/2017).	55
Figura 33 – Jean-Baptiste Greuze, <i>O pequeno matemático</i> , 1780-1800, Óleo sobre tela, 46,5x37,5 cm, Musée Fabre, Montpellier. Fonte: http://art.rmnlgp.fr (acesso em 02/04/2017).....	56

Figura 34 – Jean-Honoré Fragonard, <i>A leitora</i> , 1770, óleo sobre tela, 81,1x64,8 cm, National Gallery of Art. Fonte: http://www.nga.gov (acesso em 25/04/2017).....	57
Figura 35 – Marie Victoire Lemoine, <i>Interior do ateliê de uma pintora</i> , 1789, óleo sobre tela, 116,5x88,9 cm, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: http://www.metmuseum.org (acesso em 05/05/2017).....	58
Figura 36 – Thomas Gainsborough, <i>Retrato das filhas do artista</i> , 1763-64, óleo sobre tela, Worcester Art Museum. Fonte: http://www.worcesterart.org (acesso em 07/05/2017).....	58
Figura 37 - William Beechey, <i>Retrato de um garoto</i> , 1790, óleo sobre tela, 76,4x64 cm, Art Yale Center for British. Fonte: http://www.the-athenaeum.org (acesso em 23/03/2017).....	59
Figura 38 - William Beechey, <i>William Crotch</i> , 1785, óleo sobre tela, 127,5x101,5 cm, Royal Academy of Music. Fonte: http://www.ram.ac.uk (acesso em 14/04/2017).	59
Figura 39 - George Romney, <i>Retrato de um Garoto</i> , 1767, óleo sobre tela, 50,8x43,2 cm. Walker Art Gallery. Fonte: http://artuk.org (acesso em 23/01/2017).	60
Figura 40 - George Romney, <i>Retrato do Mestre Tennant</i> , 1789, óleo sobre tela, 124x99,5 cm. Christie's London. Fonte: http://www.historicalportraits.com (acesso em 20/05/2017).	61
Figura 41 - Franco Cambi, <i>História da Pedagogia</i> , 1999. Fonte: Website Editora Unesp (2017).....	63
Figura 42 – Capa da edição italiana de <i>História da Pedagogia</i> de Franco Cambi , 1995. Fonte: Website Amazon (2018)	64
Figura 43 - Guillemette Bolens, <i>The Style of Gestures, Embodiment and Cognition in Literary Narrative</i> , 2012. Fonte: Google Books (2017)	66
Figura 44 -Simone Bernard-Griffiths, <i>Ecriture de la personne: mélanges offerts à Daniel Madelénat</i> , 2003. Fonte: Google Books (2017)	67
Figura 45 – John C. O’Neal, <i>The Authority of Experience</i> , 1996. Fonte: Google Books (2017)	68
Figura 46 - Cartaz de Divulgação do I Encontro de História da Arte IFCH Unicamp, 2004. Fonte: Acervo Documental do MASP (2017)	69
Figura 47 - Recorte de jornal de 1958. Fonte: Arquivo Histórico do MASP (2017). Fotografia de minha autoria.	
Figura 48 - Imagem cedida pelo professor Alex Miyoshi de xilogravura feita pelo professor Renato Palumbo, sem título, impressa em meados dos anos de 1990 e colorida à mão pelo autor.	71
Figura 49 - Michael Baxandall, <i>Padrões de Intenção</i> , 2006. Fonte: Website Companhia das Letras (2017)	72
Figura 50 - Pierre Saint-Amand, <i>The Pursuit of Laziness: An Idle Interpretation of the Enlightenment</i> , 2011. Fonte: Google Books (2017)	73
Figura 51 - Michael Fried, <i>Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot</i> , 1988. Fonte: Google Books (2017)	74
Figura 52 – Jean-Siméon Chardin, <i>Le dessinateur</i> , 1733-1735, óleo sobre madeira, 18 x 15,5 cm, Statens Konstmuseer, Stockholm. Fonte: http://www.nationalmuseum.se/ (acesso em 10/01/2018).....	75
Figura 53 - Vista da Instalação de Mark Lewis na Galeria Daniel Faria, 2016, de <i>Histórias da Arte</i> :	76

Figura 54 - Mark Lewis, <i>North Circular</i> , 2000. Momento em que o garoto joga o	77
sobre a mesa. Fonte: Youtube (2017)	
Figura 55 - Mark Lewis, <i>North Circular</i> , 2000. O garoto sai e deixa o pião colorido	77
girando. Fonte: Youtube (2017)	
Figura 56 - Mark Lewis, <i>North Circular</i> , 2000. O pião pára de girar e o filme se	78
encerra. Fonte: Youtube (2017)	
Figura 57 - Cena do Filme <i>A origem</i> de 2010. Fonte: Warner Bros Website (2017). 79	
Figura 58 – Cena final do filme <i>A Origem</i> de 2010 onde o pião lançado pelo	79
protagonista oscila deixando o espectador em dúvida se irá cair ou não.	
Figura 59 - Peter Greenaway, <i>The Belly of an Architect</i> , 1987. Fonte: Google	80
Imagens (2017).....	
Figura 60 – Cena final de <i>The Belly of an Architect</i> (1987) onde o giroscópio cai e	81
desmonta sobre o banco.	
Figura 61 - <i>Shotscreen</i> de site da internet sobre hiperatividade, dislexia, TDA e	
TDAH. Fonte: https://www.vittude.com/blog/hiperatividade-dislexia-tdah/ (julho de	
2016; acesso em janeiro de 2018).....	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CHEGADA DA OBRA AO MASP	21
3 O RETRATO DE AUGUSTE GABRIEL GODEFROY	26
4 FORTUNA ICONOGRÁFICA.....	39
4.1 Infância na obra de Chardin	39
4.2 Educação e infância na pintura do século XVIII	51
5 MATERIAL DERIVADO.....	63
5.1 Reproduções da imagem em capas de livros.....	63
5.2 Apropriação da imagem para promoção de evento/instituição.....	68
5.3 Relações com outras obras e imagens.....	70
5.4 Videoarte e cinema.....	75
6 CONCLUSÃO.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85



Figura 1 - Jean-Siméon Chardin. *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, 1741, óleo sobre tela, 67x73 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.



1 INTRODUÇÃO

O quadro *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP – e é uma versão bastante similar à que se encontra no Museu do Louvre em Paris sob o título *L'enfant au toton* (*Menino com Pião*) de 1738. Ambas, pinturas a óleo, são de autoria do pintor francês Jean-Siméon Chardin¹. A versão utilizada para esta pesquisa será a do MASP, realizada em 1741, cuja aquisição ocorreu em 19 de março de 1958².

O quadro retrata, da cintura para cima, o garoto Auguste-Gabriel Godefroy (1728-1813), filho do joalheiro e banqueiro francês Charles Godefroy. É ao mesmo tempo um retrato e uma cena de gênero. A criança observa atentamente, em um momento de deleite, o girar do pião sobre a superfície de uma mesa, com um leve sorriso no rosto e em pose mais natural do que as frequentemente ensaiadas para os retratos infantis. Na mesma mesa, encontram-se alguns objetos de estudo que o garoto ignora em um momento de lazer girando o pião: um tinteiro e uma pena, dois livros e um rolo de papel.

Recebido sobretudo como pintor de naturezas-mortas na Academia Real de Pintura e Escultura Francesa em 1728, Chardin pintou também cenas de gênero e retratos. Pintou cenas domésticas singelas, objetos comuns e situações cotidianas quase sempre envolvendo crianças e mulheres da pequena burguesia, à qual ele próprio pertencia. Ele não apresenta somente uma visão singular da infância e da educação, ele insiste no olhar que valorizava a criança enquanto indivíduo que adquire conhecimento e virtudes por meio da concentração, observação e reflexão. Representou, desse modo, o que aparentemente muitos de seus companheiros artistas não estavam interessados em descrever: os processos de educação. (JOHNSON, 1990).

¹ Grafia utilizada pelo Louvre e pelos franceses escolhida também para essa pesquisa

² Proveniência: Chevalier Antoine de La Roque, Paris (vendido em 1745); Marquês de Cypierre, Paris (vendido em 10/03/1845); Marquês de Montesquiou, Paris, desde 1860; Camille Groult, Paris, desde 1895; Wildenstein, Nova York. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte Francesa, Europa Setentrional, Europa Oriental.** Vol. 2. São Paulo: 2008, p.21.



Figura 2 – Jean-Siméon Chardin. *Autorretrato com um cavalete*, 1779, pastel, 32,5 x 40,5 cm. Museu do Louvre, Paris, França. Fonte: wikiart.com (acesso em 20/12/2017).

O pintor nasceu em Paris no dia 2 de novembro de 1699³. Morou 22 anos no Louvre, de 1757 até a sua morte,⁴ e teve cargos como tesoureiro e superintendente de instalação de pinturas dos Salões. Proveniente de uma família de artesãos, fazia parte da classe média baixa na França. Seu pai confeccionava mesas de bilhar. Foi esperado que mais tarde tivesse a mesma profissão, o que não se concretizou. Apesar da pouca educação recebida, diferente da tradicional instrução dada aos que seguiam carreira artística, Chardin desde pequeno apresentava notável habilidade para a pintura. Seu pai o enviou então para o estúdio do pintor histórico Pierre-Jacques Cazes. Nesse estúdio as atividades eram baseadas em cópias das obras de Cazes. Mais tarde, o pintor Nöel-Nicolas Coypel, empregou Chardin em seu ateliê, deu-lhe a liberdade de pintar acessórios em suas obras, e assim Chardin ampliou os interesses pela pintura. Também foi assistente do pintor Jean-Baptiste van Loo. Ingressou em 1724 na Academia de St. Luc – onde foi treinado de acordo com as tradições das confrarias e do artesanato (CABANNE, 1987). Em setembro de

³ WATTS, et al. **Masters in Art: A Series of Illustrated Monographs**. Boston: Bates & Guild Company, Vol. 6, 1905. p.191.

⁴ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte Francesa, Europa Setentrional, Europa Oriental**. São Paulo, Vol. 2, 2008. p.216.

1728 há o registro do que seria sua primeira exposição, na qual, graças a quatro naturezas-mortas, Chardin recebeu o convite para ingressar na Academia Real aos 29 anos de idade. Expôs a partir de então diversas vezes nos famosos Salões e seria conhecido como expoente máximo da natureza-morta do período (LEVEY, 1998). Receberia assim encomendas e patronos para sua arte.

Aos 32 anos casou-se com Marguerite Sainctar, que veio a falecer quatro anos depois. Com ela teve dois filhos, uma garota que também veio a falecer, aos quatro anos de idade, e um garoto. Ainda não recebia muito dinheiro por suas obras, e cobrava preços muito baixos, apesar do grande número de encomendas, o que não lhe permitiu conseguir muito dinheiro. Além disso era lento em executá-las, segundo críticos da época e cartas do período⁵. Quis que seu filho, Jean Pierre Chardin, se tornasse um pintor histórico, tendo ele conquistado alguns prêmios, porém vindo a falecer entre seus 36 e 38 anos de idade.

As primeiras obras de Chardin que a crítica denomina novo estilo são cenas de gênero: *Mulher tirando água da cisterna*, *Bolhas de Sabão* e *Senhora selando uma carta*, diferentes da produção de naturezas-mortas que até então o consagraram e então consideradas a categoria mais inferior da pintura. As cenas domésticas se tornaram repertório comum para o artista e alvo de críticas, como as do filósofo, escritor e crítico de arte Denis Diderot⁶. Retorna então à pintura de naturezas mortas. Sobre a definição da chamada pintura ou cena de gênero, Berger (1982, p. 107) assim a define:

Pintura sobre a vida dos pobres – era considerada o oposto do quadro mitológico. (...) O objetivo da pintura de gênero era mostrar, positiva ou negativamente, que, neste mundo, a virtude era recompensada com o êxito social e financeiro. (...) Esses quadros eram populares sobretudo junto da burguesia nova-rica, que se identificava não com os caracteres pintados, mas com a moral que a cena ilustrava. (...) dava verossimilhança a uma mentira sentimental, designadamente a de que as pessoas honestas e trabalhadoras prosperavam e que os que nada tinham eram inúteis e, portanto, nada mereciam.

A Academia Real de Pintura e Escultura definiu no século XVII uma hierarquia de gêneros onde a pintura histórica que representava fatos históricos, cenas bíblicas, literárias e mitológicas foi classificada como o grande gênero, considerado moralizante e enobrecedor. Já as outras temáticas em ordem decrescente em

⁵ ROYAL ACADEMY OF ARTS. **Chardin**. London, 2000. p.19.

⁶ WATTS, et al. **Masters in Art: A Series of Illustrated Monographs**. Boston: Bates & Guild Company, Vol. 6, 1905. p.194.

importância seriam: cenas de gênero, retratos, paisagens e naturezas-mortas. "Um quadro representando figuras gregas ou clássicas era automaticamente mais valorizado que uma natureza-morta, um retrato ou uma paisagem" (BERGER, 1982, p.104).

Influenciado pela pintura de gênero holandesa e flamenga do século XVII, o artista traz em sua obra uma oposição a tendências dominantes encontradas na pintura francesa do século XVIII. Trabalha com cores mais suaves e delicadas e principalmente temáticas mais simples e cotidianas da época. Sua precisão e sua dedicação ao compromisso em retratar a natureza e as coisas simples da vida o levam a ser considerado muitas vezes um pintor de tendência naturalista:

If naturalism is considered as a style, Chardin no longer seems so far removed from the center of eighteenth-century French painting. No more natural than those of Watteau or Coypel, his works are no less artified than those of Boucher (...) his works (...) keep the tension between art and nature ever present to the mind pleased by such interplay. (SHERIFF, Mary D., 1988, p. 40)

Em 1744 teve seu segundo casamento, aos 45 anos, com uma viúva oito anos mais nova chamada Françoise Marguerite Pouget. Com ela teve uma filha, Angélique-Françoise, que veio a falecer um ano depois. Ela possuía uma boa condição financeira, o que permitiu ao pintor uma vida mais confortável. Em 1757 recebe um apartamento no Louvre como gratificação e lá vive, assim como Oudry, Tocqué, Coypel⁷ e outros grandes pintores, até o fim da vida. Lá, mesmo idoso, fez retratos e autorretratos a pastel, abandonando a pintura a óleo por problemas de visão. Morreu aos 80 anos ao lado da esposa em 6 de dezembro de 1779. No final do século XIX, tem sua pintura redescoberta⁸ graças à tendência Rococó que é a retomada pela elegância da aristocracia europeia.⁹

Sobre o significado do que Chardin pintava, seus admiradores se preocupavam com o fato de que uma pintura poderia não ser facilmente interpretada. Seus gravadores lidavam com isso a sua maneira, acompanhando as gravuras com comentários estritamente descritivos. Ela não seria considerada uma pintura alegórica: "não há símbolos ou crânios: suas naturezas mortas certamente não são

⁷ FURST, Herbert E. A .. **Chardin**. Methuen & Co. Ltd: London, 1911.p. 49

⁸ MARQUES, Luiz. **Museu de Arte para a Pesquisa e Educação**. 2011. Disponível em: <http://mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3262> Acesso em 20 de janeiro de 2017.

⁹ SHERIFF, Mary D.. **Reflecting on Chardin**. The Eighteenth Century, Vol. 29, 1988. p.19.

pinturas de *Vanitas*¹⁰. Desafiando a análise iconográfica, suas pinturas obstinadamente desafiam qualquer tentativa de interpretação" (CLEVELAND, 1979).

O *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* pode incitar diversas questões, mas interessa-nos particularmente por contemplar a educação na infância do século XVIII. Pretende-se conhecer os desdobramentos da reprodução dessa obra de Chardin em diferentes ocasiões. Por isso esta pesquisa se concentrará no levantamento de outras imagens de mesmo tema, na análise das imagens em relação às teorias da educação e das que envolvem o lúdico em contraponto com o dever. Serão analisados os aspectos socioculturais, históricos e iconográficos ligados ao quadro. Propõe-se investigar a temática em questão, a representação visual da educação na infância. Objetiva-se entender os sentidos múltiplos dessa pintura, foco da pesquisa, inclusive explorada na capa da edição brasileira do livro de Franco Cambi, *História da Pedagogia* (Figura 3). Compreender a repercussão de tal imagem bem como suas apreensões é também um dos objetivos.

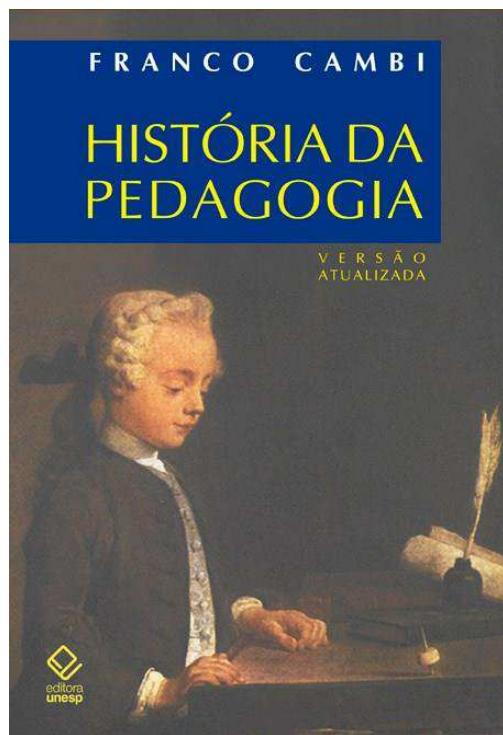


Figura 3 – Capa do livro *História da Pedagogia* de Franco Cambi. Fonte: Website Editora Unesp (2017).

¹⁰ Nas Artes Visuais, o termo *Vanitas* foi primeiro utilizado no século XVII. Descrevia um tipo de pintura de naturezas mortas que possuía a intenção de lembrar o observador da transitoriedade de objetos criados, do prazer, mesmo da vida própria. Definição de um artigo do site <https://jamanetwork.com/journals/jama/article-abstract/193126?redirect=true> (acesso em 23/08/2017).

Este trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro apresenta a trajetória do quadro com sua chegada ao MASP, museu ao qual pertence, e sua aquisição. O segundo capítulo concentra-se na análise do quadro e de seus elementos compositivos, como a cabeleira do menino, o objeto/pião à sua frente, os livros sobre a mesa, dentre outros. No terceiro capítulo abordaremos a obra em conjunto com outras pinturas de Chardin e também com as de outros artistas para compreender-se a representação da infância e da educação no século XVIII. No quarto e último capítulo serão feitas análises e comparações com materiais que derivam ou se relacionam com o quadro em questão, tais como capas de livros, ilustrações e artefatos diversos, além de imagens correlatas até mesmo no cinema como no filme *A origem (Inception)* de 2010, dirigido por Christopher Nolan e com Leonardo DiCaprio no papel principal (Figura 4).



Figura 4 – Cena do filme *A origem* de 2010. Fonte: Warner Bros Website (2017).

A abordagem metodológica desta pesquisa se pauta em análises comparativas de imagens em conjunto aos textos, na linha do que propõe pesquisadores como Carlo Ginzburg (2014) e Jorge Coli (2010), retomando a prática celebrada dos estudos de Aby Warburg. Também os métodos próprios da disciplina historiográfica, à maneira que Paul Veyne defende em *Como se escreve a história* (1992), são fundamentais no trabalho.

Aby Warburg (1866-1929) propôs importantes abordagens de interpretação das imagens que influenciaram a pesquisa de nomes conhecidos na história da arte, como Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, dentre muitos outros.

Carlo Ginzburg, ao investigar a história das representações artísticas da política, retoma como instrumento analítico em sua obra a noção de *Pathosformeln* (“fórmulas de emoções”), uma definição proposta por Warburg. Em estudos comparativos da representação de determinados gestos, Warburg, percebeu na arte do Renascimento uma gestualidade extraída da Antiguidade, cujo significado se inverteu. Ginzburg questiona então, até que ponto a ambivalência das expressões de emoções extremas depende do contexto histórico. Para ele “a noção de *Pathosformeln* ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas” (GINZBURG, 2014).

Para Jorge Coli, é preciso cuidado ao buscar em autores como Warburg métodos e teorias específicas para objetos de estudo. A obra de arte não seria um objeto de estudo, mas sim sujeito pensante, “sem conceitos, que emite sinais em sintonia com as culturas individuais, geracionais, coletivas”. É ressaltado que antes dos textos que tratam a respeito das obras serem lidos, é preciso, primeiramente olhá-las. E um dos meios para a compreensão destas obras são os procedimentos comparativos: “nada permite melhor entender uma obra do que outra obra” (COLI, 2010).

Seguindo esta noção acerca da imagem e sua importância, este trabalho cujo “sujeito de estudo” é o Retrato de Auguste Gabriel Godefroy, tem também como base a utilização de outras imagens para comparação: pinturas de mesmo tema e período foram analisadas, bem como outras obras de Chardin e materiais que envolvam e ou se relacionem com o quadro.

Outro historiador que ressalta a importância das comparações, porém frente aos textos, é Paul Veyne (1992). Destacando a importância do processo de escrita da história, o olhar do pesquisador, a relevância do contexto para a narrativa dos fatos e a busca para além dos documentos Veyne questiona o estatuto científico muitas vezes imputado à disciplina histórica, afirmando-a, ainda assim,

comprometida com a verdade (VEYNE,1992, p.169). Esses pressupostos são empregados na produção escrita e na busca pelas referências bibliográficas, que somados as imagens compõem a metodologia da pesquisa.

2 CHEGADA DA OBRA AO MASP

De acordo com a antiga catalogação do arquivo museológico, o quadro deu entrada fisicamente no MASP em 19 de março de 1958¹¹, comprado de Georges Wildenstein, proprietário da Galeria Wildenstein. Entretanto, este registro diz respeito somente ao momento em que o quadro chegou ao museu em São Paulo, e não a quando se deu sua aquisição formal.

Assis Chateaubriand¹² em 1953, dono dos Diários Associados¹³, encontrava-se em um cenário imerso em críticas e insinuações sobre a autenticidade das obras pertencentes ao MASP¹⁴. Como alternativa para impedir a circulação de mais notícias prejudiciais à reputação do museu que vinha ganhando visibilidade até mesmo internacionalmente, Pietro Maria Bardi¹⁵, então diretor da instituição, decide expor parte do acervo em uma turnê internacional. Inicialmente o faz no Musée de l'Orangerie, ao lado do Louvre em Paris, a convite do governo francês. Inaugurada em 10 de outubro de 1953, a exposição ficou em cartaz até janeiro de 1954. O resultado foi o sucesso e o reconhecimento pelos críticos de arte europeus de que o acervo não possuía obras falsificadas como afirmavam no Brasil os opositores ao Museu¹⁶.

Após a primeira exposição realizada na França, o museu continuou sua turnê por outros países da Europa, onde foi incorporando mais obras a seu acervo. É

¹¹ No documento de registro da obra constam como procedência da aquisição Wildenstein – New York (Galeria Wildenstein) no valor de Cr\$ 30.000.000, propriedade da Associação Museu de Arte, uma entidade privada cujo comando lhe foi outorgado quando Assis Chateaubriand teve de abrir mão do Museu numa estratégia encontrada por Juscelino Kubitschek de salvá-lo da dívida internacional em que ele se encontrava.

¹² Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello nasceu em Umbuzeiro, Paraíba em 1892 e faleceu em São Paulo no ano de 1968. Foi Jornalista, escritor, empresário, mecenás, advogado e político, sendo responsável pela fundação do Diários Associados, um conglomerado de veículos de comunicação e pela criação do MASP em 1947, junto com o arquiteto e marchand italiano Pietro Maria Bardi.

¹³ Grupo que reunia uma grande rede de televisões, editoras, jornais e outras empresas ligadas ao ramo das telecomunicações, e que revolucionou o desenvolvimento da Imprensa no Brasil. Seu projeto iniciou-se em 1924 com a compra de O Jornal no Rio de Janeiro e deu continuidade com a compra de diversos jornais, revistas, rádios e inauguração de diversas TVs. Passou a se chamar *Associados* em 1999, mas em 2008 retornou ao nome anterior *Diários Associados*. A instituição completa em 2017, 93 anos de existência.

¹⁴ MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 582, 584.

¹⁵ Pietro Maria Bardi nasceu na Itália em 1900, falecendo no Brasil em 1999. Foi museólogo, crítico e historiador da arte, jornalista, marchand, colecionador e professor. Em 1947 se torna diretor fundador do MASP juntamente com Assis Chateaubriand e o responsável pelas aquisições de obras do museu.

¹⁶ SIMOES, Maria; KIRST, Marcos (org.). **Masp 60 anos. A história em 3 tempos**. São Paulo. Editora MASP, 2008. p. 50, 51.

deste modo que o *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* passa a fazer parte do mesmo.

Em 14 de janeiro de 1954 a turnê continua no Palácio de Belas Artes em Bruxelas, inaugurando na sequência exposições em Utrecht em 06 de março no Centraal Museum, em Berna em 08 de maio no Museu de Belas Artes e na Tate Gallery em Londres em 19 de junho a convite do Arts Council of Great Britain, primeira exposição com o *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* de Chardin¹⁷.

Estas informações nos sugerem que o quadro de Chardin exposto atualmente no MASP foi adquirido juntamente com outras obras entre os meses de maio e junho de 1954. A presença do quadro na exposição é atestada pelo catálogo da mesma.

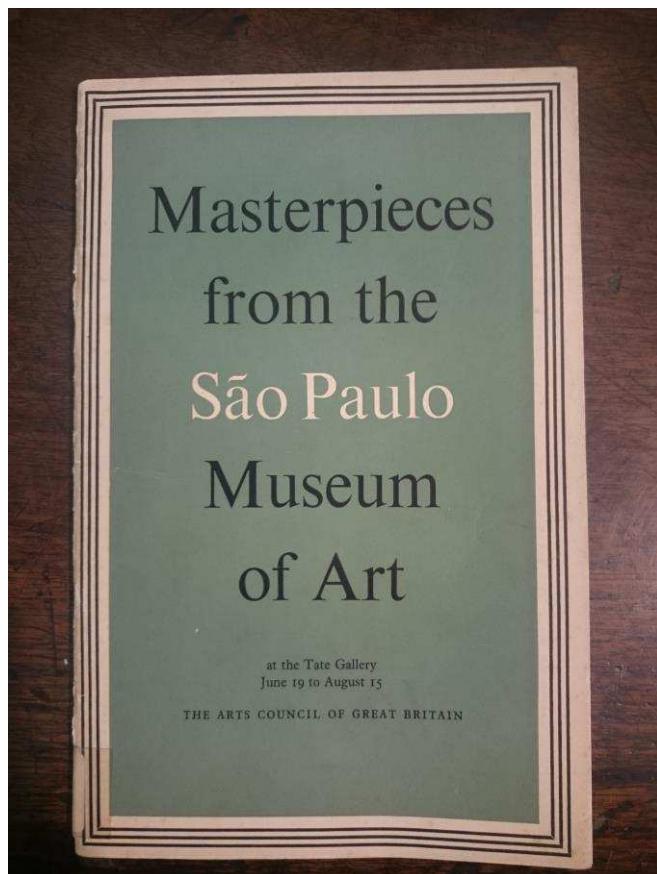


Figura 5 – Capa do Catálogo da Exposição do MASP na Tate Gallery em 1954. Fonte: Centro de Documentação do MASP. Fotografia de minha autoria.

Na Tate Gallery, 30 novas obras haviam sido adquiridas nos últimos dois meses e apareceriam pela primeira vez. Estas vieram diretamente de Nova York e eram da autoria de pintores como Rafael, Ingres, Matisse, Picasso, Goya dentre

¹⁷ Informações do Centro de Documentação do MASP

outros¹⁸. Na época esses acontecimentos foram noticiados em jornais do Brasil como o Diário de São Paulo (Figura 6).

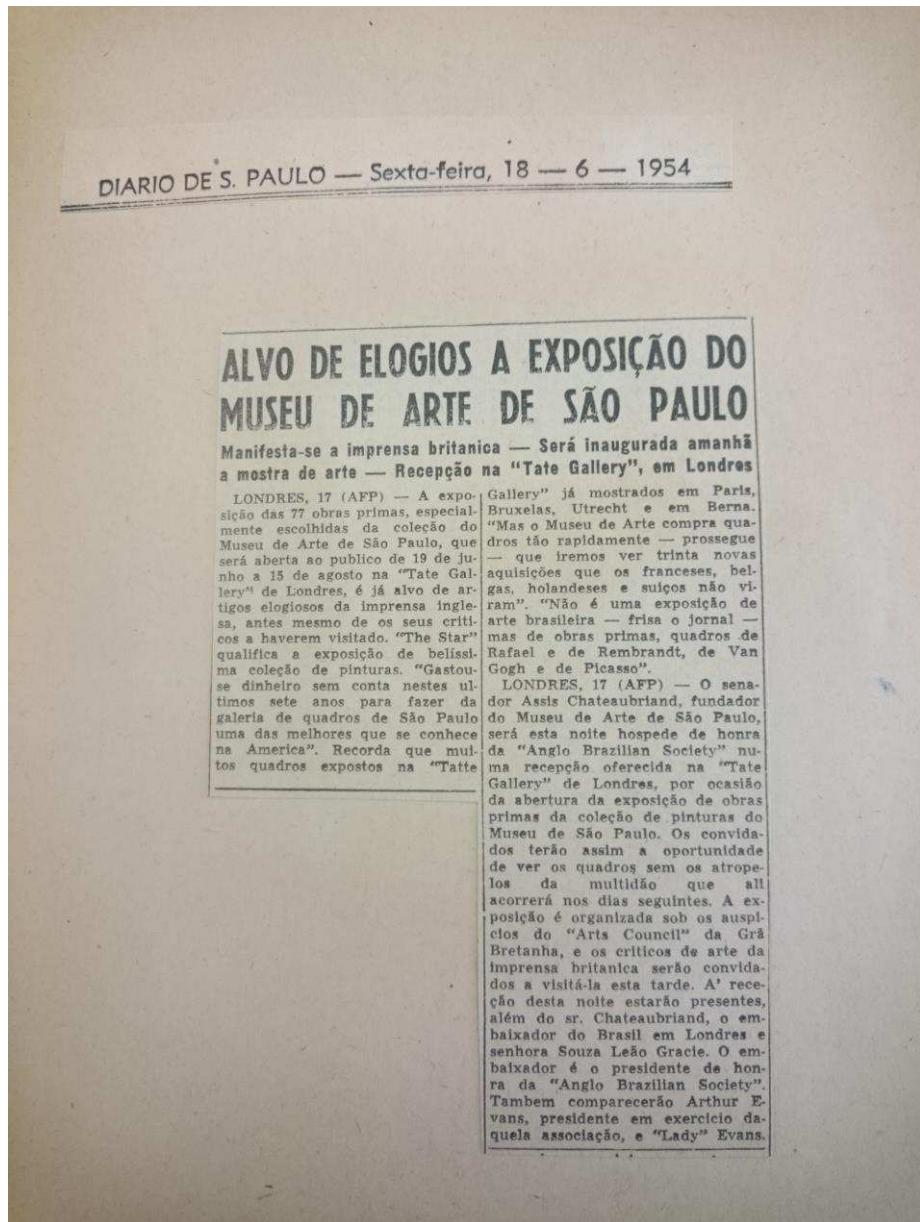


Figura 6 – Recorte do Jornal *Diário de São Paulo*. Fonte: Pasta da Exposição MASP em Londres. Centro de Documentação do MASP-1954. Fotografia de minha autoria.

Em seguida, a turnê foi para Düsseldorf em 29 de agosto, e para Milão em novembro do mesmo ano encerrando o seu período na Europa com um saldo de cerca de 40 novas obras no acervo¹⁹ em 1955.

¹⁸ Informações obtidas na entrevista da Sra. Rosy Borba para o Serviço Brasileiro da BBC, irradiado no dia 07 de agosto de 1954. Centro de Documentação do MASP – 1954, Exposição MASP em Londres.

Os Estados Unidos seriam o novo destino da exposição no início de 1957, a começar pelo Metropolitan Museum de Nova York. No entanto, uma semana antes da inauguração, o cônsul brasileiro em Nova York notificou Chateaubriand que as obras ficariam retidas caso uma dívida vencida de mais de 2 milhões de dólares²⁰ não fosse paga ao banco Guaranty Company of New York. Essa dívida correspondia ao valor não pago à Galeria Windenstein, responsável pela venda do *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy de Chardin* e de outras obras ao museu.

Após várias tentativas de arrecadar o valor correspondente a dívida, Assis conseguiu que a Galeria recebesse um pagamento parcial e que depois o restante fosse pago em parcelas trimestrais até março de 1959. A garantia se daria pelos próprios quadros. Mas apenas as parcelas iniciais foram pagas, sendo o não pagamento das restantes o suficiente para a apreensão das obras quando chegaram a Nova York em 1957. Assis Chateaubriand não encontrou alternativa senão a de contatar o presidente do Brasil da época, Juscelino Kubitschek, pedindo ajuda. Por meio de um empréstimo da Caixa Econômica Federal a dívida foi quitada junto a uma série de imposições de Kubitschek como a exigência da criação de uma fundação sem ligação com os Diários Associados de Assis. Como parte das condições impostas para o tal empréstimo, o jornalista deveria doar também toda a sua coleção a esta fundação, que veio a se chamar Associação Museu de Arte de São Paulo²¹.

Em 21 de março de 1957, dois anos após a turnê europeia, o MASP expõe então no Metropolitan Museum em Nova York, 74 obras organizadas em quatro salas²². Em Toledo, também nos Estados Unidos, expõe de outubro a novembro de 1957, encerrando a temporada no país. No ano seguinte a chegada da obra é registrada no MASP. Terminou assim a turnê internacional realizada de 1953 a 1957 na qual o *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* foi adquirido. Das nove exposições realizadas, o quadro participou das cinco últimas. Somente na década de 1970 a dívida foi de vez quitada pelo coronel Jarbas Passarinho, Ministro da Educação do governo do general Emílio Garrastazu Médici, paga pela Caixa Econômica. O débito do MASP foi quitado graças a uma certa “verba cultural” proveniente da Loteria

¹⁹ SIMOES, Maria; KIRST, Marcos (org.). **Masp 60 anos. A história em 3 tempos**. São Paulo. Editora MASP, 2008. p. 54.

²⁰ MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 585.

²¹ MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 589, 592.

²² BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado, 2015.

Federal²³. Passarinho, diante do ocorrido, passou a ser dono do único título de sócio benemérito concedido pela diretoria do museu. Na ocasião, Assis Chateaubriand²⁴ já havia falecido.

²³ MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 594.

²⁴ Faleceu em 4 de abril de 1968, poucos meses antes da inauguração da Sede do MASP na Avenida Paulista.

3 O RETRATO DE AUGUSTE GABRIEL GODEFROY

Auguste-Gabriel Godefroy (1728-1813) foi filho de Charles Godefroy, um banqueiro e joalheiro francês. Tornou-se escudeiro e controlador geral da Marinha além de um colecionador de arte, com obras do pintor Watteau, dentre outras.

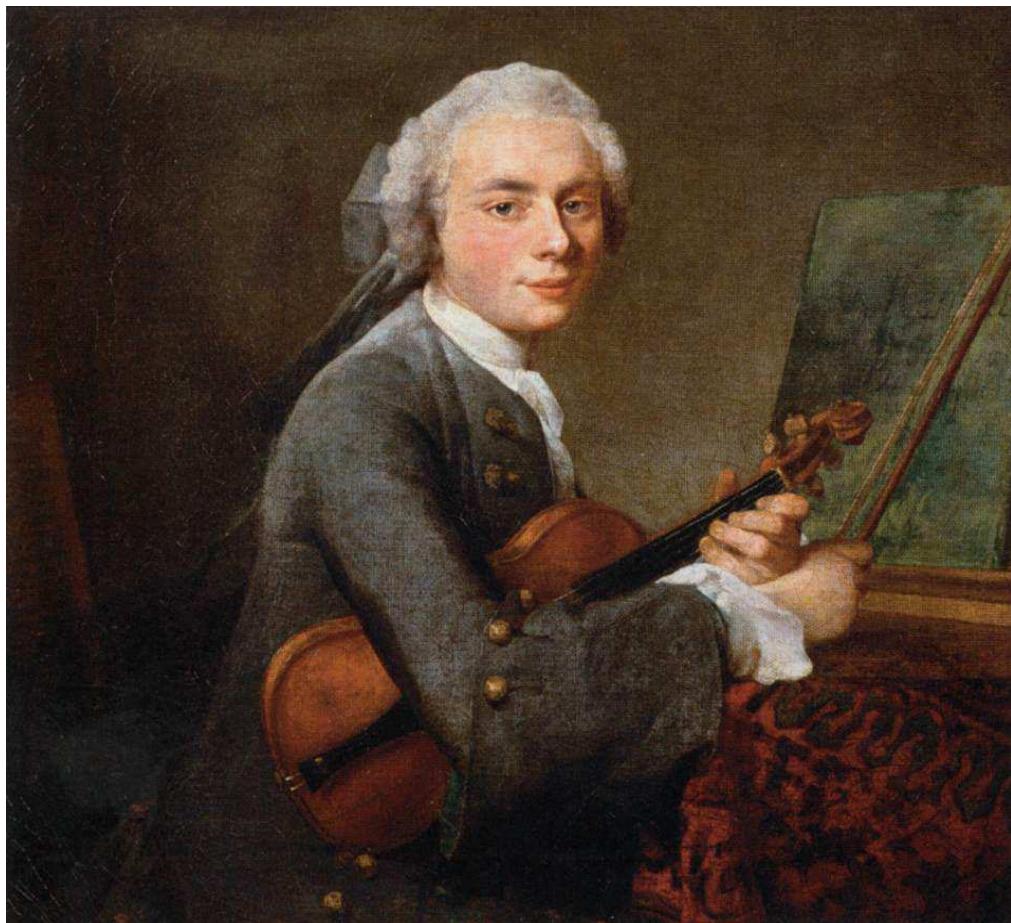


Figura 7 – Jean-Siméon Chardin, *O jovem com violino*, 1734-5, óleo sobre tela, 67x74 cm, Musée du Louvre. Fonte: <http://cartelfr.louvre.fr> (acesso em 10/10/2016).

Não só Auguste-Gabriel como também seu irmão mais velho Charles-Théodore Godefroy (1718-1796) é retratado em um dos quadros de Chardin (Figura 7) considerado o “primeiro verdadeiro retrato” do artista (CONISBEE 1985, p. 11). Os quadros têm dimensões semelhantes, mas diferenciam-se substancialmente sendo o retrato de Charles feito alguns anos antes que o do irmão mais novo. Segurando em uma mão o violino e na outra o arco para tocá-lo, Charles-Théodore se apoia em um móvel forrado por tecido estampado vermelho escuro logo a sua frente. Não é possível dizer com certeza se o garoto está de pé ou sentado, mesmo

com a sugestão de uma cadeira atrás de seu corpo na imagem, mas diferente de Auguste-Gabriel que se encontra concentrado no pião, o irmão dez anos mais velho olha diretamente para o espectador com um sorriso disfarçado, única obra de Chardin em que isso acontece. Ele se veste também como um típico rapaz burguês com seu casaco cheio de botões e mangas largas em uma aparente cena cotidiana. Outras diferenças a serem apontadas entre os quadros consiste, por exemplo, no fato de que o retrato de Charles-Théodore não apareceu no Salão de 1738, junto à versão do Louvre do retrato de seu irmão. A obra não possui a assinatura de Chardin, nenhuma réplica sua foi posteriormente encontrada e durante o século XVIII também não há registro de gravuras feitas a partir dela. O quadro é geralmente apresentado juntamente ao de seu irmão (Figura 7), porém não se sabe se eles foram feitos com essa intenção²⁵. Os dois se encontram hoje no Museu do Louvre. Quanto às semelhanças, as duas obras possuem como cenário interiores domésticos.

Outro detalhe citado por Pierre Rosenberg (1979) é observado na descrição do quadro de Charles-Théodore: seu cabelo estaria “coberto de pó”. Isso remete à um costume da época em que os cabelos das pessoas da burguesia muitas vezes eram cobertos por pó branco. O século XVIII também é conhecido pelo uso de perucas, indicativo de status e prestígio²⁶, mas pela sugestão de Rosenberg, o cabelo do mais velho teria o aspecto criado por algum pó e não uma peruca. Em ambos os quadros dos irmãos Godefroy, o cabelo é vasto, bastante claro e encaracolado, amarrados em fitas. Quanto a Auguste-Gabriel, não há informações de uso do pó no cabelo.

Há também um desenho dos irmãos e de seu preceptor Jacques Falavell²⁷, feito por Jean-Baptiste Massé em 1736, época bem próxima à das pinturas realizadas por Chardin (Figura 8). No desenho, a caracterização burguesa da família é semelhante e o destaque da imagem fica por conta do filho mais velho que é observado pelo mais novo e seu preceptor.

²⁵ CLEVELAND MUSEUM OF ART. **Chardin 1699-1779**. Cleveland, 1979. p. 213

²⁶ BLANCO, J. F. **Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe**, 4 . Santa Barbara, CA: ABC/CLIO, 2015. p. 150

²⁷ De acordo com o site Le Arts Decoratifs. Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr> (acesso em 20/02/2017) porém o catálogo do MASP (2008, p. 216) afirma que o preceptor seria na verdade o pai dos garotos.



Figura 8 – Jean-Baptiste Massé, *The Godefroy*, 1736, desenho a sanguínea, 56x42 cm, Musée Nissim de Camondo, Paris. Fonte: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr> (acesso em 20/02/2017).

O *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* mostra o garoto aos 10 anos de idade, distraído com o girar de um pião sobre uma mesa colocada à sua frente. Com um leve sorriso, ele aparenta indiferença ao pintor. Ele é mostrado em leve perfil. Do lado esquerdo vê-se uma mesa com topo branco e a gaveta lateral parcialmente aberta. Dessa gaveta a ponta de um suporte de giz de cera aparece (ROYAL, 2000). Logo acima da mesa alguns objetos de estudo são deixados de lado dando lugar à brincadeira com o pião²⁸ (único objeto em movimento na composição) que acaba de ser lançado. Sobre a mesa suas duas mãos: a esquerda se apoia segurando a lateral do móvel enquanto a direita sugere ter sido a responsável pelo lançamento do pião momentos atrás. Há também dois livros, um pedaço de um rolo de papel enrolado e um tinteiro com uma pena. O garoto se veste impecavelmente com a cabeleira longa e encaracolada cuidadosamente amarrada em um laço azul. Veste

²⁸ O professor Renato Palumbo questionou sobre a possibilidade do pião ser na verdade a tampa do tinteiro, mas nenhuma das referências utilizadas durante a pesquisa mencionou essa hipótese.

um casaco sobre um camisa branca de botões com mangas de punhos largos em cor escura, que varia entre o verde e o marrom. As paredes ao fundo alternam estreitas faixas vermelhas a largas faixas de tons que parecem terrosos e esverdeados, cores predominantes na composição como um todo. A iluminação do quadro provém de um ponto superior que em diagonal passa pelo rosto da criança e termina com a sombra de sua roupa na parede, na parte inferior direita. A posição da mesa e a gaveta entreaberta acentuam na obra o relevo e a profundidade em perspectiva.



Figura 9 – Detalhe dos objetos no *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* (1741).

Pierre Rosenberg (1979) descreve a cena com o pião de acordo com uma gravura de François-Bernard Lépicié e o catálogo do salão de 1738 da seguinte forma:

Auguste-Gabriel Godefroy is playing with a *teetotum*, a small disk of bone or ivory pierced through the center with a pivot (a match, for example), whose sides are marked with letters or numbers – not distinguishable on Chardin's painting.

Teetotum é a palavra em inglês para *toton* do francês, usada no título oficial da versão do Louvre, *L'enfant au toton*. Apesar da tradução comum utilizar a palavra

pião para *toton*, o objeto da tela que está a girar não seria um pião convencional como a nossa tradução sugere e sim um modelo específico que possui inscrições em sua superfície e era parte de um jogo de apostas. A julgar pelo movimento, estas inscrições não ficariam tão perceptíveis ao nosso olhar. Ao observá-lo e compararmos a um modelo do século XVIII (Figura 10) é possível notar a semelhança entre seus formatos com um desgaste na área correspondente as possíveis inscrições.



Figura 10 – Toton du Dauphin du Temple do século XVIII, Coleção Particular. Fonte: L'Agence Photo RMN Grand Palais Website (acesso em 23/04/2017).

Algumas outras obras também nos permitem observar essa diferença entre os dois tipos de pião. Em *Teetotum* um garoto de pé se apoia em uma mesa onde observa um pião girando (Figura 11). Não só o título nos afirma se tratar do mesmo pião da obra de Chardin como a própria imagem apresenta a semelhança entre eles. A situação se assemelha ao contexto vivido por Auguste-Gabriel com a exceção de que nesta cena nenhum material de estudo parece ter dado lugar a brincadeira. Outro aspecto importante observado na cena é a caracterização mais humilde do garoto e do cenário. No lugar, encontra-se uma mesa vazia onde o pião gira e na parede ao fundo o que parece ser uma gravura em metal pendurada. Nela não é possível distinguir o que foi representado. A caracterização do garoto traz em relação aos retratos infantis da época algo peculiar: o gorro vermelho. Este lembra os “barretes frígios”, símbolos da liberdade que representavam o regime republicano

durante a Revolução Francesa²⁹. Curiosamente, este quadro foi inicialmente atribuído a Chardin e adquirido pelo mesmo motivo³⁰.



Figura 11 – Atribuído a Escola Francesa, *Teetotum*, 1700-50, óleo sobre tela, 62,9x54 cm, Berwick Museum & Art Gallery. Fonte: <https://artuk.org> (acesso em 15/05/2017).

A representação do pião mais conhecido, diferente das obras anteriores, foi tema de algumas pinturas que trazem a representação das brincadeiras infantis (Figuras 12 e 13). Nas imagens o brinquedo gira após ter sido lançado pelas crianças que ainda seguram varas com cordão em suas mãos. Em *Crianças Brincando* há também outros brinquedos espalhados, como um castelo de cartas se desfazendo sobre uma mesinha e um pequeno tambor no chão.

²⁹ Sensagent – Dicionário. Disponível em: <http://dicionario.sensagent.com/BARRETE%20FRIGIO/pt-pt/>. (acesso em 15 de junho de 2017).

³⁰ Vads – The online resource for visual arts. Disponível em: <https://vads.ac.uk/large.php?uid=91774> (acesso em 15 de abril de 2017).



Figura 12 – Philip Mercier, *Retrato de um garoto vestindo casaco azul com um pião*, 1740, óleo sobre tela, 125x100 cm. Fonte: Artnet <http://www.artnet.com> (acesso em 20/03/2017).



Figura 13 – Joseph Francis Nollekens, *Crianças brincando*, 1745, óleo sobre tela, 35,9x31,1 cm. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Fonte: <http://collections.britishart.yale.edu> (acesso em 20/03/2017).

No período em que o quadro foi feito, predominava como tendência o Rococó, estilo geralmente associado a efeitos decorativos e luxuosos que caracterizavam as cortes da época. Conhecido assim por representar aspectos da aristocracia francesa, sendo Paris seu berço, o Rococó também prezava em representar a elegância e os prazeres como entretenimento da época. Frequentemente, nesse tipo de pintura, a nudez incita a sensualidade por entre gestos que implicam também a graciosidade e a delicadeza. Chardin divergiu dessas tendências e manteve um estilo próprio, diferindo também na abordagem dos temas tradicionais daquele estilo.

Num primeiro momento, observamos no retrato de Auguste-Gabriel um garoto cuja aparência associamos à burguesia da época, porém ele não posa como tradicionalmente se fazia para os retratos da época. Ele não olha diretamente para o espectador e traz consigo também uma cena cotidiana, o que nos mostra que a obra em questão emprega juntamente na mesma composição um retrato e uma cena de gênero. Essa abordagem dupla se repete em algumas outras obras como *Castelo de*

cartas (Figura 14)³¹, *Retrato de Joseph Aved* (1734) e *O Jovem com violino* (Figura 7), quadro com o irmão de Auguste-Gabriel, Charles-Théodore.



Figura 14 – Jean-Siméon Chardin, *Castelo de Cartas*, 1736-7, óleo sobre tela, 60,3x71,8 cm, The National Gallery. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk> (acesso em 11/11/2016).

Quando comparadas entre si as versões do MASP e do Louvre (Figura 15), algumas diferenças são percebidas. O rolo de papel na versão do Louvre é visto inteiramente, enquanto no quadro do MASP sangra as margens do quadro. Suas dimensões também diferem tendo a versão do Louvre as medidas 67x76 cm e a do MASP 67x73 cm. Levando em conta a análise da obra a partir das imagens oferecidas pelos próprios sites dos museus, observa-se uma diferença em relação às cores, sendo a versão do Louvre uma composição com tons mais esverdeados enquanto a versão do MASP apresenta tons terrosos. Mas esses aspectos não podem ser julgados de forma precisa, pois pesam fatores diversos como a conservação das pinturas e a variação entre arquivos digitais, o que exigiria uma análise de caráter presencial de ambas conjuntamente. Há também a diferença nas assinaturas do quadro que se localizam em lugares diferentes: na do MASP situa-se

³¹ É preciso ressaltar que outras versões desta obra foram feitas sob o mesmo título e características muito semelhantes, porém com algumas notáveis diferenças entre si.

entre o centro da obra e a parte esquerda enquanto na do Louvre³² aparece na parte inferior direita³³ com a data pouco legível.



Figura 15 – Jean-Siméon Chardin, *L'enfant au totton*, 1738, óleo sobre tela, 67x76 cm, Musée du Louvre. Fonte: <http://cartelfr.louvre.fr> (acesso em 10/07/2016).

Quatro diferentes versões do quadro³⁴ chegaram a ser mencionadas no século XVIII, mas atualmente apenas duas são comumente citadas com suas devidas localizações. Apesar disso, o que seria ainda uma terceira obra com Auguste-Gabriel (Figura 16) pode ser vista na internet. Ela é apontada como uma réplica parcial do quadro que se encontra no Louvre e pertenceria a coleção do Museu de Arte e Arqueologia Ashmolean³⁵. Esta seria uma das duas possíveis cópias

³² De acordo com Paul G. Konody (1909, p.23) os quadros de Auguste-Gabriel e seu irmão foram comprados em 1907 pelo Louvre, ao alto preço de 350,000 francs.

³³ ROYAL ACADEMY OF ARTS. **Chardin**. London, 2000. p. 224.

³⁴ (sales in London in 1743 and 1748-9, in Paris in 1745 [the La Roque sale], and the estate inventory of Chardin of 18 December 1779) ROYAL ACADEMY OF ARTS. **Chardin**. London, 2000 p.224.

³⁵ No website do Museu em questão a pintura não aparece no acervo disponível online.

existentes da obra mencionadas no Catálogo do MASP (2008, p.217). Aqui o garoto possui traços um pouco diferentes quanto ao cabelo e principalmente o rosto com traços mais avantajados. A caracterização da cena e do garoto é extremamente similar com a exceção da disposição dos elementos sobre a mesa. A imagem não chega a enquadrar toda a superfície, mas o girar do pião e os itens de estudo aparecem na cena.



Figura 16 – *Auguste-Gabriel Godefroy* (Menino com pião), s/d, óleo sobre tela, 58 x 50 cm, The Ashmolean Museum of Art and Archaeology. Fonte: <https://artuk.org> (acesso em 02/12/2017).

O título da obra presente no Louvre sofre ainda algumas variações de títulos como *Portrait of the Son of M. Godefroy*, *Jeweller*, *Watching a Top Spin* ou *Child with a Top* e *Portrait of Auguste-Gabriel Godefroy* sendo *The Top* o título dado a gravura realizada por Lépicié em 1742 (Figura 17). Ao observar esta mesma gravura percebe-se que a obra utilizada para tal foi a versão de 1741.



Figura 17 – François-Bernard Lépicié, *Le toton*, 1742. Fonte: Chardin, Marianne Roland Michel.

Johnson (2006) atribui a brinquedos como os que Chardin constantemente representou em seus quadros com crianças (pião, peteca, raquetes, etc) a função de emblemas e metáforas que faziam parte da linguagem visual popular utilizada pelos artistas no início do século XVIII. Ela acrescenta ainda que o pião seria uma referência às inconstâncias do destino e às vicissitudes da vida.

Jessop (2013) interpreta que Chardin também representa com a cena e o girar do pião o rápido passar do tempo que revela também o ocioso desperdício de tempo da criança. Sobre a interpretação da imagem

One representation informs another within the picture, generating a more complex moral narrative of the various signs of absence and missed opportunity. As the painting is read in some such way, its mere visual similarity to the physical objects it depicts rightly becomes a subject of comparative insignificance – knowing this painting involves reading off, understanding, and being able to articulate the ways its various representations operate as signs of a more extended narrative, a reading that is also an evaluation of certain aspects of our relations with time, education, play, and economics.

No Catálogo do MASP (2008, p.218), a obra é considerada simultaneamente uma natureza-morta e uma cena de gênero e sua iconografia é associada por Conisbee à da bolha de sabão (Figura 22), muito difundida na pintura francesa do

Setecentos. Associaria-se também ao Castelo de Cartas (Figura 14) mas acima de tudo

A cena em questão parece indicar uma benevolente e bem-humorada repremenda à criança que, hipnotizada pelo pião, descura de seus estudos literários e artísticos, esquecidos na gaveta e em um canto da mesa. Neste sentido, a iconografia de nossa obra seria uma divertida e irônica variante do tema da educação infantil, muito em voga no século XVIII e recorrente em Chardin. (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2008, p.218)

Apesar do objeto de destaque da cena ser o pião, a presença dos itens de estudo é fundamental para a reflexão da obra. Sobre a mesma mesa em que o pião gira bem rente ao limite lateral da mesa, é possível observar dois livros. Um de capa azul escura se localiza mais ao centro da mesa com um tinteiro e uma pena encima, o outro marrom com detalhes dourados e escuros na lateral de espessura mais elevada fica mais próximo à lateral oposta do pião. Sobre os dois livros, um pedaço de papel enrolado parece encostar também no tinteiro. Essa mesa tem ainda uma gaveta semiaberta na lateral onde um objeto sobressalente pode ser visto: um porta giz³⁶. Somente o topo da mesa de madeira é branco e parece refletir com facilidade os objetos sobre ela.

A representação de Auguste-Gabriel pode se inserir em um tema que é colocado por Fried (1975-76, p. 139) como “Absorption”³⁷. Esse tema na pintura se manifestou principalmente entre grandes artistas franceses do início do século XVIII como Carle Van Loo, Vien, Greuze e Chardin. O autor afirma que ele deve ser entendido como um tipo de reação ao Rococó. O termo se refere a assuntos que envolvam estados e atividades de concentração, situações em que as pessoas estão absortas em algo, pensando, ouvindo, sentindo, olhando, e de modo geral atentas àquilo. Chardin seria responsável por perpetuar a tradição desse tipo de representação, situando-a nos lares e ambientes comuns, colocando-a como característica do dia-a-dia.

Auguste-Gabriel se coloca absorto ao girar do pião, como se mais nada ao seu redor importasse naquele momento. Outras obras de Chardin tratam dessa mesma ideia, porém em contextos diferentes como no retrato do pintor Joseph Aved (1734) artista que era seu amigo e lê um livro sobre uma mesa; em *A enfermeira atenta* (1747) a personagem prepara uma refeição para um possível enfermo e em

³⁶ ROYAL ACADEMY OF ARTS. **Chardin**. London, 2000, p.224.

³⁷ A opção de utilizar o termo em inglês, idioma do artigo de origem, se faz pela interpretação errônea que a tradução do termo pode gerar em português, sendo o substantivo “absorto” mais correspondente a ideia do termo em inglês.

Senhorita tomando chá (1735) em que a atenção é nitidamente voltada a xícara que na cena se dispõe.

Outra temática de Chardin que tangencia o *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* é a leitura. Se ela acontece indiretamente pelos livros fechados sobre a mesa, superfície do pião que gira, duas outras obras do artista colocam mulheres em situações diferentes sob o mesmo princípio. A leitura ocorre aqui por um lado como lazer pessoal e por outro como dever administrativo familiar³⁸:

Em 1745, Chardin recebeu uma encomenda de Louise Ulrique, da Suécia, para elaborar dois quadros sobre “a educação severa” e “a educação branda e insinuante”, porém decidiu pintar dois outros temas: uma mulher surpreendida em sua leitura, com um livro nos joelhos; e uma mulher ocupada em registrar suas despesas domésticas depois de fazer as compras da casa. (...) a distração intima à virtude doméstica. O segundo quadro foi intitulado *A administradora*; o primeiro, *Os divertimentos da vida privada* (...) (ARIÈS, 2009)



Figura 18 - Jean-Siméon Chardin, *Os divertimentos da vida privada*, 1746, óleo sobre tela, 42,5 x 35,5 cm, Estocolmo, Museu Nacional. Fonte: <https://www.akg-images.de> (acesso em 27/12/2017).

³⁸ DUBY, GEORGES. *History of Private Life: Passions of the Renaissance*. Belknap Press, 1987, p. 145.

4 FORTUNA ICONOGRÁFICA

4.1 Infância na obra de Chardin

Observando o contexto da pintura de Chardin, é necessário relembrar, além da estética Rococó, a presença da hierarquia de gêneros em que a representação do homem era superior as demais. Não se sabe exatamente o motivo pelo qual Chardin começou a representar pessoas, mas certamente essa hierarquia, que era aceita inclusive por ele próprio, afetou a mudança no que ele passou a retratar.

Para o artista não basta imitar pacientemente a natureza; é preciso que o objeto fale ao nosso sentimento. Diante dessa constante exigência estética do século XVIII, a *pintura de gênero*, ainda que fosse a obra de um Chardin, aparece como um *gênero menor*. (STAROBINSKI,1994)

Outro fato interessante a se considerar e que foi transformador na história da pintura, afetando como e o que era representado, foi a utilização da pintura a óleo. Berger (1982) coloca que o termo vai além da técnica, se tratando de uma forma artística. Para ele, a pintura a óleo vincula uma analogia entre o modo de ver e o possuir, um fator que seria geralmente ignorado por peritos e historiadores da arte:

Muito frequentemente, a pintura a óleo descreve coisas. Coisas que na realidade se podem comprar. Ter uma *coisa* pintada e colocada numa moldura não é diferente de comprá-la e pô-la em casa. Se se compra uma pintura, compra-se também o aspecto da *coisa* que representa.

Enquanto forma artística, a pintura a óleo tradicional se situaria entre 1500 e 1900. Neste contexto, as pessoas a quem os quadros eram destinados tinham nesses trabalhos representações do que poderia lhes pertencer. Naquele momento e em qualquer outro na história, os interesses da classe dominante eram servidos pela arte. Esse modo de ver o mundo em função do poder do capital e por meio dos objetos encontrou seu auge de expressão na pintura a óleo, mesmo período de desenvolvimento do mercado livre de arte. A obra passou a trazer o que o dinheiro poderia comprar, tornando a propriedade material o verdadeiro tema de muitas obras de arte (BERGER,1982).

Como já citado, Chardin realizou além de cenas de gênero durante a sua trajetória, naturezas mortas, retratos, e alguns trabalhos a pastel ao fim da vida. Chegou a executar diversas réplicas do mesmo tema, representando quase sempre

em suas cenas de gênero mulheres, adolescentes e crianças da burguesia em atividades diárias tanto domésticas quanto de lazer, em ambientes que eram comuns à sua vida. Instruindo crianças sobre seus possíveis afazeres, lavando e estendendo roupas, colocando a mesa da refeição, sendo mães, bordando, descascando vegetais, dentre outras tarefas, suas obras apresentam principalmente o universo feminino burguês. Chardin teria sido influenciado pelas cenas domésticas holandesas que inauguraram a pintura de gênero.

Sabe-se que Chardin seguia os gêneros e os modos de representação dos pintores holandeses do século XVII. (...) As composições desses pintores geralmente se baseavam em efeitos de luz sobre um fundo indistinto – não como os de Chardin, mas, de todo modo, esse era um dado do problema com que ele lidava. (BAXANDALL, 2006, p. 136)

No século XVII os processos educativos transformam-se profundamente. Cram-se teorizações pedagógicas e instituições formativas adequadas. Dentro dessas transformações, a imagem da família tem aspecto renovado por meio do lugar central que passa a ocupar na formação moral. A literatura infantil, por exemplo, passa a se dirigir à formação de uma visão do mundo específica na infância (CAMBI, 1999, p.278-279). Chardin insere-se em um universo cultural que contou com dois importantes autores da literatura pedagógica do século XVII e início do XVIII: John Locke e François Fénelon, escritores que afetaram o modo como a representação de crianças ocorre no período (JOHNSON,1990).

Fénelon (1909, p.43) defende que aquele que educa deve conhecer e trabalhar as características específicas da idade infantil, explorando aspectos como a curiosidade em situações que permitam trabalhar o conhecimento e a diversão quando ensinados.

Deixem as crianças variarem seus estudos de vez em quando por pequenos momentos de diversão (...) as que mais gostam são aquelas em que o corpo está em movimento (...) uma peteca ou uma bola é tudo o que é preciso.

Locke, que defende a produção do conhecimento por meio da experiência, traz a educação infantil como discussão, e aponta a família como essencial no papel da formação das crianças. O filósofo também explora e defende como valores importantes na instrução das crianças o apelo à curiosidade. Para ele os interesses das crianças também devem acompanhar o processo educativo (CAMBI, 1999, p.318-320).

No século XVIII, a Europa passou por profundas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, sobretudo o Iluminismo, que acabaram por se fazer presentes também na arte daquele período. Tendo dentre seus objetivos a utilização do poder da razão para alcançar a liberdade, o fim da centralização da monarquia e o combate à intolerância da fé da Igreja, o pensamento iluminista mudou a concepção do homem e do mundo. O século foi responsável por trazer de vez a importante posição que a educação ocupa dentro da sociedade. Entre os pensadores iluministas, podemos citar dois que parecem compartilhar dos mesmos ideais do pintor: Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau. O primeiro foi crítico de arte e admirador do trabalho do pintor, definindo-o também como “um artista iluminista, intérprete do emergente universo do Terceiro Estado” (ROSENBERG, 2008, p. 216). O segundo tinha ideias comuns aos temas na pintura do artista como a importância da criança enquanto ser, retratado em brincadeiras infantis.

Rousseau trouxe a criança como questão central, pontuando em etapas o desenvolvimento humano, e incitando uma nova imagem a respeito. Defendendo as características específicas de cada idade, ele teoriza que a bondade da infância não deve ser corrompida por influências do meio social e que a criança deve ser educada por um preceptor que a instrua para um aprendizado conforme a natureza. Essa educação se volta para a liberdade da criança, libertando-a do costume de criá-las como imitação dos adultos, e permitindo que ela viva a fase com suas brincadeiras, instintos e vontades típicas da idade sem a repreensão dos adultos. A maturidade psicológica da criança se daria naturalmente sem imposições³⁹.

Assim como nas oposições sociais entre a aristocracia que lutava para conservar e manter seu poder e a burguesia francesa emergente que a ameaçava, na arte a representação do requinte aristocrático característico do estilo rococó foi contraposta por uma postura com a qual se identificava Chardin. Ao contrário de cenas regadas a sensualidade, frivolidade e luxo que remetiam a corte francesa, percebemos nele a afinidade com o ideário iluminista. Ao pintar cenas serenas que evocam a naturalidade das pessoas e dos ambientes, Chardin de algum modo ecoava os ideais e a sensibilidade de Jean-Jacques Rousseau.

Enquanto Chardin pintava cenários que enaltecia o trabalho feminino em interiores domésticos ou crianças e adolescentes em momentos de naturalidade

³⁹ CAMBI, Franco. **História da pedagogia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. p. 343,347.

entre suas tarefas e brincadeiras, a maioria dos outros artistas contemporâneos a ele como Jean-Antoine Watteau (Figura 19), Jean-Honoré Fragonard (Figura 20) e François Boucher (Figura 21) preferiam pintar a aristocracia em seus jardins. A natureza vira cenário para diversos momentos: pessoas tocam instrumentos musicais, se acomodam na grama em piqueniques enquanto outras dançam e até mesmo algumas delas seminuas (anjos ou seres mitológicos) conversam ou estão sozinhas lendo

De um lado, as imagens encarregam-se de representar arrebatadamente os aspectos do prazer que a decência proíbe expressar pela palavra; elas dizem em voz alta o que a linguagem elegante somente pode dizer com meias-palavras. De outro lado, sua finalidade é divinizar o desejo, fazer desabrochar a obsessão sob as guirlandas e sob o azul celeste de uma eterna primavera. (STAROBINSKI,1994)



Figura 19 – Jean-Antoine Watteau, *A escala do amor*, 1715-18, óleo sobre tela, 50.8 x 59.7 cm, The National Gallery. Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk> (acesso em 12/11/2017).



Figura 20 – Jean-Honoré Fragonard, *O Concurso Musical*, 1754-55, óleo sobre tela, 62x74 cm, The Wallace Collection. Fonte: <http://wallacelive.wallacecollection.org> (acesso em 24/11/2016).



Figura 21 – François Boucher, *Jupiter e Callisto*, 1744, óleo sobre tela, 98 x 72 cm, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin. Fonte: <http://www.arts-museum.ru> (acesso em 12/12/2017).

Rousseau se opunha politicamente ao contexto vivido pela arte francesa elitista do período e seus propósitos regados pela busca do luxo e do supérfluo ligados a aristocracia. Estes seriam responsáveis pela “dissolução dos costumes” e consequentemente pela “corrupção do gosto” na sociedade. Logo, os costumes que foram corrompidos seriam produtores de uma arte também corrompida. Em suma, o pensador critica a sociedade francesa do antigo regime também por meio da arte que era por ela produzida e consumida (LUCAS, 2008)

A sociedade francesa do século XVIII tem então um novo modo de se pensar e tratar o mundo infantil, trazendo valores que são ao mesmo tempo defendidos por Rousseau e abordados nas pinturas de Chardin. O pintor coloca em sua obra a infância e seus momentos de distração das tarefas diárias: as crianças em seus quadros quase sempre estão envolvidas em momentos de lazer e brincadeira. Vale relembrar que nesse contexto de transformação havia também a oposição dos princípios religiosos anteriores que viam o homem como ser corrupto, nascido do pecado (JOHNSON, 2006), a partir de então passível à correção sobretudo em sua juventude mais tenra.

A representação da criança assim como vemos com Auguste-Gabriel brincando com o pião acontece também em outras obras. *Jovem desenhista* (1733-35) traz um jovem rapaz, desta vez sentado de costas no chão, a desenhar com giz de cera vermelho em seu portfólio a figura de um nu masculino fixado na parede, logo a sua frente. Ao seu lado, vemos uma faca usada para apontar seus lápis e à direita uma maca e uma lona crua encostadas na parede da figura do nu.

Já *Castelo de cartas* (Figura 14), apresenta um garoto que está a construir sobre uma mesa o que o título sugere. Curiosamente, assim como no *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, há uma gaveta aberta, porém nesse caso vazia. É interessante notar que a obra, como tantas outras, possui diferentes versões e neste caso também nelas existem gavetas abertas.

Bolhas de Sabão (Figura 22) traz outro garoto, desta vez mais velho, soprando-as por um canudo. Apoiado no que parece ser uma sacada, ele é acompanhado por uma criança menor de chapéu, que observa atentamente a cena ao seu lado. Na descrição da obra no site do museu em que se encontra, é dito que não se sabe se

a obra tinha a intenção de carregar uma mensagem, mas que as bolhas de sabão são compreendidas como alusão à transitoriedade da vida⁴⁰.



Figura 22 – Jean-Siméon Chardin, *Bolhas de Sabão*, 1733-4, óleo sobre tela, 61x63,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: <http://www.metmuseum.org> (acesso em 10/10/2016).

Em *Menina com peteca* (Figura 23) uma garota é desta vez representada, segurando em uma mão uma raquete e em outra uma peteca, olhando para a frente de perfil ao espectador. Parece estar sobre uma cadeira, ou apoiada nela do lado direito. Amarrada a sua cintura, uma almofadinha para alfinetes e uma tesoura podem ser vistas, remetendo a uma situação similar à de Auguste-Gabriel Godefroy: o garoto parece ter abandonado os objetos de estudo pelo pião e a garota parece ter abandonado a lição de costura para brincar com a peteca e a raquete em suas mãos. Atribui-se aos brinquedos a ideia de transitoriedade da vida e também de supérfluo, distrações inúteis que contrastam aqui com os itens de costura (ROSENBERG *apud* CHAPEAUROUGE 1979).

⁴⁰ Metropolitan Museum. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435888>. (acesso em 28 de fevereiro de 2017).



Figura 23 – Jean-Siméon Chardin, *Menina com Peteca*, 1740, óleo sobre tela, 82x66 cm, Uffizi Gallery. Fonte: <https://www.virtualuffizi.com> (acesso em 19/11/2016).

Assim como percebemos a questão da educação na infância no *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* por meio dos objetos de estudos colocados de lado na mesa, podemos ainda encontrar em outras obras de Chardin aspectos semelhantes. Em *Boa Educação* (Figura 24) um momento entre mãe e filha é mostrado (CLEVELAND, 1979, p. 293). A jovem, tipicamente vestida como em uma versão de “mini adulta”, característica da época, se coloca de pé com as mãos entrelaçadas, como quem escuta atentamente. Sentada de frente a ela, a uma curta distância, sua mãe tem sobre seu colo um livro aberto, como alguém que lhe toma a lição ou a repreende dada a feição da garotinha que reflete algo entre a timidez e a vergonha. Uma versão dessa pintura juntamente com outra intitulada “Lição de desenho”, também de Chardin, foram enviadas para a Rainha da Suécia, Louise Ulrike, entre 1748 e 1749, encomendadas por ela em 1747. Um trecho de uma carta da época descreve a cena dizendo que a imagem⁴¹ mostra uma mãe ou governanta fazendo uma jovem garota recitar parte do evangelho (CLEVELAND, 1979, p. 292).

⁴¹ Essa obra relaciona-se iconograficamente ao tema de Sant’Ana instruindo Maria. “Na arte barroca a iconografia de Sant’Ana evoca mais a educação de Maria do que sua concepção e genealogia. (...) Freqüentemente ela indica o caminho à sua filha com a outra mão. Um livro pode ser representado nas mãos daquela que guia ou nas de quem segue. Assim sendo, mesmo quando mãe e filha caminham, o livro indica que é a educação de Maria que está em causa”. MELLO E SOUZA, Maria Beatriz de. “**Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Sant’Ana**”. In Topoi dez. (2002), p. 232-250. Disponível em: www.ppghis.ifcs.ufrj.br. (acesso em 09 de janeiro de 2018).



Figura 24 – Jean-Siméon Chardin, *Boa Educação*, 1753, óleo sobre tela, 41,4×47,3 cm, The Museum of Fine Arts, Houston. Fonte: <https://www.mfah.org> (acesso em 19/11/2016).

Outra obra com características semelhantes é *A Jovem Professora* (Figura 25). Neste quadro, debruçadas sobre o que parece ser um móvel, se encontram uma garota mais velha e uma menina menor. A mais velha aponta com uma agulha, papéis com as letras do alfabeto⁴² enquanto a mais nova observa concentrada o que a outra parece dizer, ensinar ou corrigir. Essa situação traz de forma direta um momento de estudos em uma atmosfera íntima e simples da vida burguesa comuns ao que o artista gostava de pintar.

Em *O Jovem Desenhista* (Figura 26) vemos a representação de um garoto com utensílios de desenho (uma folha desenhada, um lápis a ser apontado e seu portfolio amarrado na lateral por um pedaço de tecido). Este foi um tema frequente em suas telas.

O ensino do desenho na infância era defendido por Rousseau como instrumento que permitiria uma melhor percepção e visão das coisas. Antes de formar artistas, essa prática deveria se dar inicialmente sobretudo pela observação da natureza. Na Europa, no século XVIII, o desenho foi associado ao trabalho como

⁴² CLEVELAND MUSEUM OF ART. **Chardin 1699-1779**. Cleveland, 1979. p. 231.

utilitário na produção industrial, criando-se escolas de desenhos anexas às manufaturas de móveis e tapetes, dentre outras, e diversificando-se os processos educativos e métodos do desenho oferecidos (DÓRIA, 2011, p.119,120). Esse tipo de desenho, que viria a ser denominado como “técnico”, era diferente do “artístico”. Os ensinamentos do desenho artístico por meio dos ateliês eram comuns no período, tendo sido Chardin beneficiado por eles. Era tradição nas famílias da burguesia e aristocracia o envio de seus filhos para o aprendizado do desenho artístico com mestres da pintura, gravura e escultura e mais tarde sua eventual entrada nas Academias de Arte.



Figura 25 – Jean-Siméon Chardin, *A Jovem Professora*, 1735-6, óleo sobre tela 61,6x66,7 cm, The National Gallery Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk> (acesso em 30/11/2016).

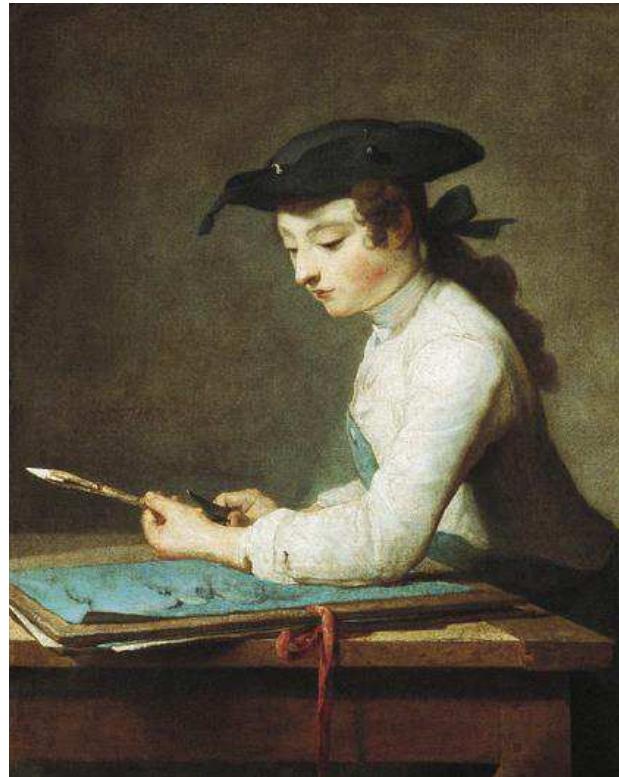


Figura 26 – Jean-Siméon Chardin, *O Jovem Desenhista*, 1737, óleo sobre tela, 80x65 cm, Musée du Louvre. Fonte: <http://cartelfr.louvre.fr> (acesso em 30/11/2016).

Na pintura *A Governanta* (Figura 27) há uma interessante cena com uma mulher sentada em uma cadeira escovando um chapéu, com um livro de lições embaixo do braço. Ela vê chegar um menino com uma feição que demonstra sentir entre a vergonha e o arrependimento. No chão, uma raquete, uma peteca e cartas de baralho estão espalhadas. Uma mesa de jogos aparece na lateral do quadro. Estes itens são recorrentes nas obras de Chardin que tratam de cenas domésticas e da infância. Se o garoto abandonou suas brincadeiras para os estudos não se sabe, mas a alternância entre educação e lazer que aqui acontece é certamente semelhante no retrato de Auguste-Gabriel.



Figura 27 – Jean-Siméon Chardin, *A Governess*, 1739, óleo sobre tela, 46,7x37,5 cm, National Gallery of Canada. Fonte: <http://www.gallery.ca> (acesso em 01/12/2016).

Chardin revela por meio de suas obras características formais e temas que em sua recorrência podem nos induzir à compreensão do artista ao seu mundo, como por exemplo a importância da educação das crianças. Em obras como *A Governess* e outras vistas por nós, as crianças são colocadas em diálogos com adultos, portanto estes também responsáveis. O modo com que abordava as pessoas, os objetos e toda a composição de seus quadros em geral é sutil e tranquilo pelas cenas que são minimamente detalhadas da forma mais realista que ele conseguia alcançar.

The substantial Chardin essay firstly sets his figure subjects in the context of the so-called 'bourgeois' ideal of the natural, simple, unpretentious and reasonable life; conforming, stable, and ordered world of hard working maids in kitchens of copper (...) Snoep-Reitsma interestingly traces such ideals to spectatorial publications of the second and third decades of the century, which in turn reflect the social and educational ideas of 'progressive' writers and thinkers such as Fénelon and Locke. (CONISBEE, 1976, p.417)

As situações descritas pelos olhares, ou pelas posições daquilo que se faz presente nas obras como os utensílios domésticos, traduzem de forma simples as ocorrências do cotidiano da burguesia que ele retratava, diferentemente da

aristocracia que era alvo das pinturas galantes que seus contemporâneos realizavam.

4.2 Educação e infância na pintura do século XVIII

Dentro do movimento iluminista a figura de Rousseau centraliza no sujeito os objetivos, redescobrindo a educação dos sentidos, a valorização do jogo, do trabalho manual e da experiência direta com as coisas na educação. Anterior a esse contexto, importantes acontecimentos também constituíram o percurso da Educação como o surgimento da imprensa e a existência da Reforma e a Contrarreforma religiosa. Com Lutero, por exemplo, no Quinhentos, foi proposta uma reforma no sistema educacional valorizando a instrução na formação de homens e mulheres, na oportunidade pela base escolar da leitura e interpretação das sagradas escrituras. Neste sentido veio a importância do acesso à escola pelas classes populares. Em seguida a Igreja Católica passa a condenar qualquer livro que fosse contra os princípios católicos. No Seiscentos, Comenius traz o valor do ensino para as crianças, e dentre suas teorias relativas à didática, defende a utilização da imagem junto as palavras (VIOTTO, 2016, p.360).

Os retratos de crianças sozinhas aumentaram e se tornaram comuns no século XVII sendo a descoberta da infância associada ao século XVIII. A partir do século XV as representações de crianças pequenas já aumentavam. No século XVI os artistas começaram a representar a família, e ao longo do tempo as cenas familiares foram se tornando cenas de gênero com situações cotidianas⁴³.

O sentimento da família, que emerge assim nos séculos XVI-XVII é inseparável do sentimento da infância. O interesse pela infância (...) não é senão uma forma, uma expressão particular desse sentimento mais geral, o sentimento da família. (ARIÉS, 1981)

Logo, não só a criança passou a ser mais retratada na pintura como também a sua educação, que ganhou uma nova consciência no século XVIII e foi tema em outras obras. Um exemplo delas é *Retrato de um garoto com um livro* (Figura 28) de Jean-Baptiste Perronneau, artista conhecido pelos retratos que fazia a pastel. Neste

⁴³ ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

caso o pintor retratou seu irmão como um estudante segurando um livro⁴⁴. A cena, quando comparada ao *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, é mais evidentemente ensaiada a partir da reação de seu protagonista a quem o retrata, já que posa olhando fixamente para o espectador.

Sobre os retratos infantis Johnson (2006) reflete sobre seus possíveis significados dentro do contexto da época trazendo características comuns a obra de Chardin

(...)A child's portrait stands as a testament to the important historical position of a child within the family biography and bears witness to a family's love for its child. Given the fragility of the child's life and the limited chances for survival into adulthood, artists faced a challenge: how to imbue a child's portrait with perdurable meaning. One solution was to do more in a portrait than convey likeness, surround the child with toys and situate him or her within the context of the familial home and hearth. (...) They represent serious involvement with a larger process taking place in the late eighteenth century in which portraits of children play their role in a quest that included science, literature, and philosophy and that was trying to come at last to terms with the complexity of the state of childhood.



Figura 28 – Jean-Baptiste Perronneau, *Retrato de um Garoto com um livro*, 1740, óleo sobre tela, 63x52 cm, The Met Museum, New York. Fonte: <http://www.arthermitage.org> (acesso em 23/02/2017).

⁴⁴ Informação disponível em <http://www.arthermitage.org/Jean-Baptiste-Perronneau/Portrait-of-a-Boy-with-a-Book.html>. (acesso em 23 de abril de 2017).

Outra obra de mesmo tema é *Etienne Vigée* (Figura 29) realizada por Élisabeth Louise Vigée-Le Brun. Este retrato apresenta características em comum com a obra anterior de Perronneau: ambos os artistas pintaram seus irmãos mais novos. Neste caso, Etienne segura um portfólio e um pincel, contexto comum a algumas obras de Chardin. Ficou mais conhecida como retratista de mulheres cuja tendência se deu pela ênfase que dava ao aspecto sentimental nas obras, ao mesmo tempo em que tentava na pose apresentar espontaneidade (LEVEY, 1998, p. 282).



Figura 29 – Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun. *Etienne Vigée*, 1773, Óleo sobre tela, 61,6×50,5cm State Hermitage Museum. Fonte: <http://www.metmuseum.org> (acesso em 23/02/2017).

Jean-Baptiste Greuze pintou mais de uma vez situações que trazem o contexto da educação infantil. *Garoto com uma lição* (Figura 30), por exemplo, revela um garoto que tem à sua frente um livro aberto sobre uma mesa, mas que desvia o olhar para algo fora do quadro. Parecendo já cansado com a leitura que abandonou por aquele instante, ou refletindo sobre o que lia, ele não olha para o espectador. *O pequeno preguiçoso* (Figura 31) apresenta também um jovem garoto de frente a uma mesa, dormindo sobre um livro aberto. Greuze, diferentemente de Chardin, utiliza em suas cenas cargas de emoção e dramaticidade. Sobre isso Baxandall (2006, p. 153) teoriza que

Nos quadros de Chardin, os rostos dos personagens geralmente são indistintos, não porque ele não soubesse pintá-los, mas porque se dava conta do problema da atenção exagerada que as pessoas prestam as feições humanas quando observam uma pintura.

É possível observar na fisionomia de cada retratado seu, expressões e sensações específicas, estejam eles dormindo, atentos à alguma atividade, ou simplesmente olhando para o espectador.

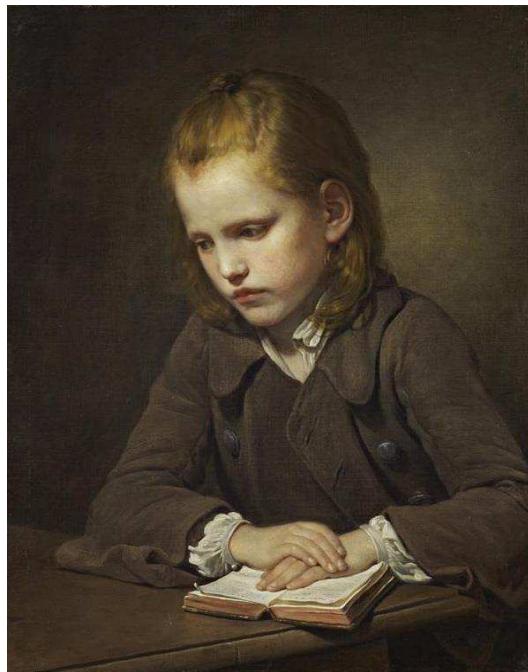


Figura 30 – Jean-Baptiste Greuze, *Garoto com uma lição*, s/d, óleo sobre tela 62,5x 49 cm, National Galleries of Scotland. Fonte: <https://art.nationalgalleries.org> (acesso em 20/03/2017).



Figura 31 – Jean-Baptiste Greuze, *O pequeno preguiçoso*, 1755, óleo sobre tela, 65x54,5 cm, Musée Fabre, Montpellier. Fonte: <http://art.rmngp.fr> (acesso em 20/03/2017).

Greuze é frequentemente comparado a Chardin. Ambos pintavam interiores domésticos e cenas comuns, crianças e mulheres (Greuze particularmente parecia apreciar ainda mais a figura feminina), de forma realista e oposta a estética rococó. Viveram em períodos próximos, compartilhando dos ideais defendidos por Rousseau, como o retorno à natureza e a valorização do âmbito familiar na formação do homem, porém, o modo como as pessoas e situações eram retratadas se distinguia profundamente⁴⁵.

E onde Chardin é tranquilizador, Greuze é deliberadamente perturbador: ele visa sensações dramáticas, e em suas cenas de gênero mais elaboradas introduz consequentemente emoções conflitantes que devem impedir o espectador a ingressar em um estado similar. (LEVEY, 1998, p. 217)

Charles-Etienne (Figura 32) está sentado com o braço apoiado em um livro aberto sobre uma mesa logo à sua frente. Seu olhar e pose são típicos dos retratos e sua expressividade é serena em comparação às fisionomias que Greuze gostava de exaltar. Já *O pequeno matemático* (Figura 33) mostra um garoto aparentemente aflito que desvia o olhar das anotações que tem a sua frente, em cima de uma mesa onde ele de apoia.



Figura 32 – Jean-Baptiste Greuze, *Retrato de Charles-Etienne de Bourgevin De Vialart*, 1780, óleo sobre tela, 65x54,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Nantes. Fonte: <http://www.the-athenaeum.org> (acesso em 02/04/2017).

⁴⁵ THOMPSON, James. **Jean-Baptiste Greuze**. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1989-90.



Figura 33 – Jean-Baptiste Greuze, *O pequeno matemático*, 1780-1800, Óleo sobre tela, 46,5x37,5 cm, Musée Fabre, Montpellier. Fonte: <http://art.rmngp.fr> (acesso em 02/04/2017).

Outro artista contemporâneo a Chardin foi Jean-Honoré Fragonard. Aluno de Chardin, mais tarde se tornou também discípulo de Boucher, de quem parece ter aprendido o uso das cores. Preferia temas ligados à natureza, mas alternava a representação de figuras humanas e motivos eróticos com determinada dose de humor em seus trabalhos. Havia ainda certa atenção com a vida familiar⁴⁶, apesar dos aspectos aparentemente opostos correspondentes ao estilo rococó do qual foi expoente. É comum observar em suas telas personagens em paisagens com grandes jardins e referências mitológicas em uma atmosfera envolta a sentimentalismo. Sua técnica é reconhecida como antecipadora do Impressionismo.

Em *A leitora* (Figura 34), Fragonard traz uma jovem como protagonista da obra, segundo Chartier (apud SANTOS MIYOSHI, 2009, p. 90) “confortavelmente instalada lê, com uma atenção sábia e aplicada, um livro que segura elegantemente com a mão direita. Atrás da perfeita imobilidade da leitora, como retirada do mundo, adivinha-se uma animação interior, uma tensão pacífica”.

⁴⁶ STAROBINSKI, Jean. **A Invenção da Liberdade**. São Paulo: UNESP, 1994.

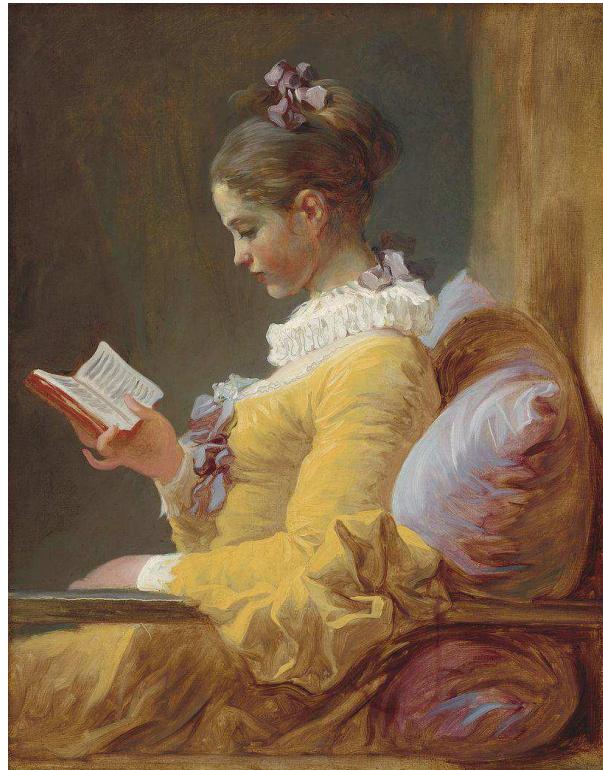


Figura 34 – Jean-Honoré Fragonard, *A leitora*, 1770, óleo sobre tela, 81,1×64,8 cm, National Gallery of Art. Fonte: <http://www.nga.gov> (acesso em 25/04/2017).

No século XVIII, além da descoberta e valorização do papel da educação na infância, o retrato da figura feminina como público leitor sofreu um aumento, mais especificamente daquela que lê romances, expressão literária clássica da sociedade burguesa da época⁴⁷. Observamos na pintura de forma geral, a representação de meninas em contextos educativos diversos sejam a leitura de romances (como parece ser o caso de *A leitora* de Fragonard) situações de instrução (*A Jovem Professora* de Chardin) e até mesmo por aulas de desenho (*Interior do ateliê de uma pintora* e *Retrato das filhas do artista*), situação frequente com meninos na obra de Chardin.

⁴⁷ SILVEIRA, Fabricio José Nascimento da; VAZ, Paulo Roberto Ferreira. **Representações visuais da mulher leitora: notas sobre as transmutações de uma prática cultural.** 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/viewFile/58448/35427>. (acesso em 25 de maio de 2017).



Figura 35 – Marie Victoire Lemoine, *Interior do ateliê de uma pintora*, 1789, óleo sobre tela, 116,5x88,9 cm, The Metropolitan Museum of Art. Fonte: <http://www.metmuseum.org> (acesso em 05/05/2017).



Figura 36 – Thomas Gainsborough, *Retrato das filhas do artista*, 1763-64, óleo sobre tela, Worcester Art Museum. Fonte: <http://www.worcesterart.org> (acesso em 07/05/2017).

William Beechey, retratista inglês, pintou crianças em diferentes circunstâncias: posando, brincando em meio a natureza, em ambientes internos, com animais de estimação, em meio a adultos, e também em momentos de estudo como é o caso de *Retrato de um Garoto* (Figura 37) e *William Crotch* (Figura 38). No primeiro o garoto olha para o espectador de lado, segurando um livro aberto em suas mãos como quem interrompe a leitura por um breve momento. No segundo, William, um jovem garoto sentado se inclina em um dos braços de sua poltrona anotando sobre algo que observa. Embaixo de um dos seus pés, dois livros estão empilhados no chão, ao lado de um violoncelo discretamente colocado junto à poltrona.



Figura 37 - William Beechey, *Retrato de um garoto*, 1790, óleo sobre tela, 76,4×64 cm, Art Yale Center for British. Fonte: <http://www.the-athenaeum.org> (acesso em 23/03/2017).



Figura 38 - William Beechey, *William Crotch*, 1785, óleo sobre tela, 127,5x101,5 cm, Royal Academy of Music. Fonte: <http://www.ram.ac.uk> (acesso em 14/04/2017).

Outro pintor inglês que apresentou a educação na infância foi George Romney. Em *Retrato de um Garoto* (Figura 39) o protagonista posa segurando cuidadosamente entre as mãos um livro aberto enquanto olha para o espectador. Em outro quadro, *Retrato do Mestre Tennant* (Figura 40), o garoto desta vez ao ar livre, de pé, apoia uma folha de papel em uma grande rocha com quase o seu tamanho. A mão esquerda firma a folha e a direita disfarçadamente escreve ou desenha algo. O olhar dos típicos retratos se repete na cena onde o garoto abandona por um breve momento sua atividade para posar. Diferente do habitual, essa obra coloca a criança estudando em um ambiente externo, em meio à natureza. O garotinho, filho de um tenente coronel britânico da Milícia Staffordshire chamado William Tennant, já posou outras vezes para o pintor. Seus pais também teriam posado, mas para o artista Thomas Gainsborough, revelando uma tendência na família para o patrocínio artístico⁴⁸.

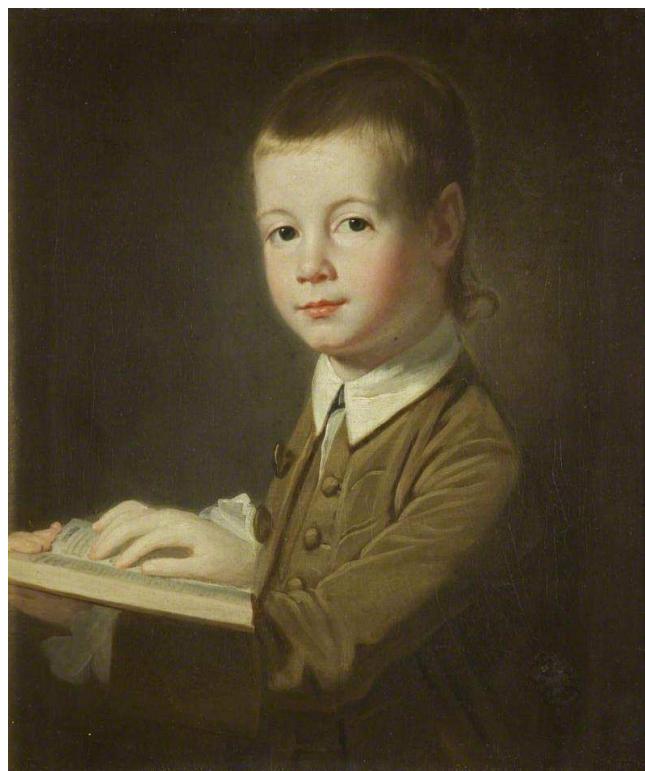


Figura 39 - George Romney, *Retrato de um Garoto*, 1767, óleo sobre tela, 50,8x43,2 cm. Walker Art Gallery. Fonte: <http://artuk.org> (acesso em 23/01/2017).

⁴⁸ Descrição encontrada no site da Sotheby's em seu catálogo de importantes pinturas britânicas. <http://www.sothbys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/important-british-paintings-l08122/lot.62.html> (acesso em 10/06/2016).



Figura 40 - George Romney, *Retrato do Mestre Tennant*, 1789, óleo sobre tela, 124x99,5 cm. Christie's London. Fonte: <http://www.historicalportraits.com> (acesso em 20/05/2017).

Sobre a representação da infância, Chalmel (2004, p. 73) observa que ela se tratava mais de uma imagem que refletia os valores próprios da comunidade intelectual dominante, no caso a burguesia, do que uma representação da realidade da época:

Imaginemos que as imagens, os enunciados, as ideias (que agruparemos sob o termo genérico de representações) sejam vírus. Esses vírus particulares habitariam o pensamento das pessoas e se propagariam de um espírito a outro por todos os meios de comunicação (...). Em sua maior parte, os fenômenos culturais inscrevem-se numa epidemiologia das representações. Uma cultura poderia então identificar-se com uma certa distribuição de representações numa população dada. (CHALMEL, 2004, p. 73 apud LÉVY, 1990, p. 158)

O século XVIII trouxe novos olhares acerca do universo infantil: a criança passou a ser vista como ser de particularidades e a infância como fase importante antecedente à vida adulta. Suas peculiaridades passaram a ser observadas com mais atenção e a educação tornou-se etapa essencial da formação humana. Nas pinturas observamos o aumento da representação do sentimento da infância e, entre as cenas apresentadas, o contexto educacional também passa a ser evidenciado. As crianças são praticamente quase todas membros de famílias burguesas cujos

pais encomendaram seus retratos. Algumas obras trazem as tradicionais poses ensaiadas que olham atentamente o espectador, outras como o retrato de Auguste-Gabriel, têm seus protagonistas concentrados em outras atividades. Sejam, retratos, cenas de gênero, brincadeiras, tarefas ou qualquer cena da vida infantil, a criança sem dúvida teve suas potencialidades descobertas e reproduzidas dentro da arte. Os artistas foram grandes responsáveis pela valorização e afirmação dessa percepção por meio de suas obras, e Chardin certamente foi um dos que obteve maior sucesso nesse sentido.

5 MATERIAL DERIVADO

Neste último capítulo são feitas análises e comparações de materiais que derivam ou se relacionam com o *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, tais como capas de livro, ilustrações e artefatos diversos, além de imagens correlatas.

5.1 Reproduções da imagem em capas de livros

Utilizado na pesquisa, o livro *História da Pedagogia* (1999) de Franco Cambi, tem a versão do quadro de Chardin do MASP na arte da capa. A escolha da obra para ilustrar o conteúdo do livro propõe interessantes reflexões acerca de sua intenção.

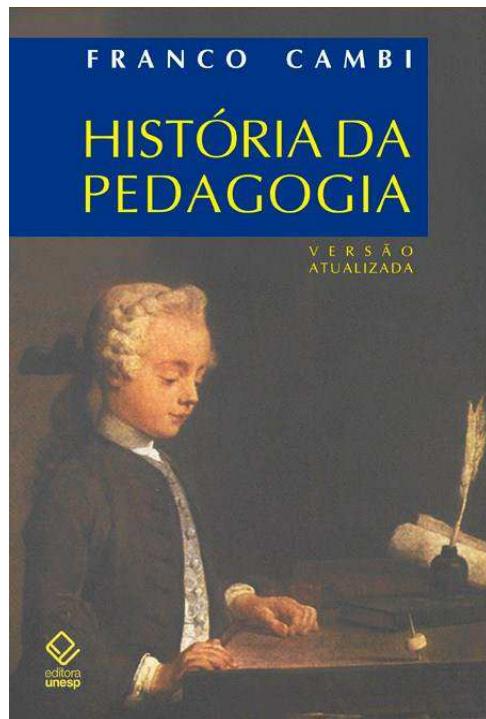


Figura 41 - Franco Cambi, *História da Pedagogia*, 1999. Fonte: Website Editora Unesp (2017).

Primeiramente apontemos que o livro, tal como o título sugere, dedica-se com particular atenção ao período do quadro, o século XVIII. Nessa época surge o termo “pedagogia”, bem como as teorias da educação, o papel da criança enquanto indivíduo, as preocupações com os processos educativos e outros fatores relacionados estavam em seu auge de discussão.

A edição italiana do livro (1995) traz em sua capa uma imagem diferente da versão brasileira: um menino aparece sentado no chão. Entre as pernas cruzadas ele tem uma grande torta. Ao redor do garoto, pequenos brinquedos como uma boneca à sua esquerda podem ser vistos. Numa das mãos, os dedos seguram um boneco e mergulham no centro da torta. A outra mão paira no ar segurando o que parece ser um barquinho. No rosto, o olhar assustado do garoto parece expressar o susto de quem acabou se perdendo na própria travessura. Essa imagem parece ser um recorte de outra versão, que foi capa da edição natalina (1911) de uma revista chamada *Collier's*. Trata-se de uma referência a cantiga infantil inglesa chamada *Little Jack Horner*. Na letra da melodia, um garotinho come sua torta de natal sentado em uma esquina. A autoria do desenho é atribuída a Stetson Crawford⁴⁹. Portanto as duas edições têm como figura central um garotinho que alterna situações com brincadeiras: Auguste-Gabriel entre os estudos e o pião e o outro garoto entre a torta e os brinquedos. Curiosamente, nas duas cenas podemos ver rolos de papel enrolados de lado.



Figura 42 – Capa da edição italiana de *História da Pedagogia* de Franco Cambi ,1995. Fonte: Website Amazon (2018)

⁴⁹ Informações encontradas em <http://www.rare-posters.com/p796.html>. (acesso em 09/01/2018)

Outros dois livros cujas capas trazem a obra de Chardin é *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative* e *Ecriture de la personne: mélanges offerts à Daniel Madelénat* (2003). Mais precisamente, cada capa faz um recorte aproximado de detalhes da obra. O primeiro foca no pião que gira e nos objetos de estudo presentes na mesa deixando à mostra somente a mão do garoto como atestado de sua presença. Já o segundo exclui da imagem o pião, deixando apenas o garoto a olhar para a mesa a sua frente com os livros, o papel e o tinteiro com pena. Na contracapa do livro a imagem se inverte e mostra somente o que era oculto na capa. As duas versões atestam nos créditos o uso da versão de 1738, portanto a do Louvre. Porém, o pedaço de papel não aparece inteiramente em nenhuma das capas, como no quadro do Louvre acontece.

The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative (2012) escrito por Guillemette Bolens fala sobre os gestos e o papel da cognição incorporada na narrativa. Ele examina as habilidades, as capacidades sensoriais e o conhecimento incorporado utilizado por artistas, autores e leitores quando criam e experimentam obras artísticas e literárias. Seu foco é a chamada inteligência cinésica: capacidade de entendimento do significado de movimentos corporais, posturas, gestos e expressões faciais para a interpretação da literatura e das artes visuais⁵⁰. Ele combina textos modernos e medievais em sua pesquisa.

O autor apresenta sua análise de Chardin como exemplo na introdução do livro, colocando que a inteligência cinésica aqui ocorre com o conhecimento incorporado do leitor em relação ao gesto de girar o pião, que permite o entendimento da pintura (STODNICK, 2013). Outras obras como *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen, *Ulysses* (1922) de James Joyce e *À la recherche du temps perdu* (1913) de Marcel Proust são exemplos, dentre pinturas, filmes e textos, que são analisados ao longo do livro sob a ideia de uma influência da inteligência cinésica.

⁵⁰ Baseado na descrição encontrada em: <https://www.amazon.com.br/Style-Gestures-Embodiment-Cognition-Narrative/dp/1421405180> (acesso em 12 de dezembro de 2017).

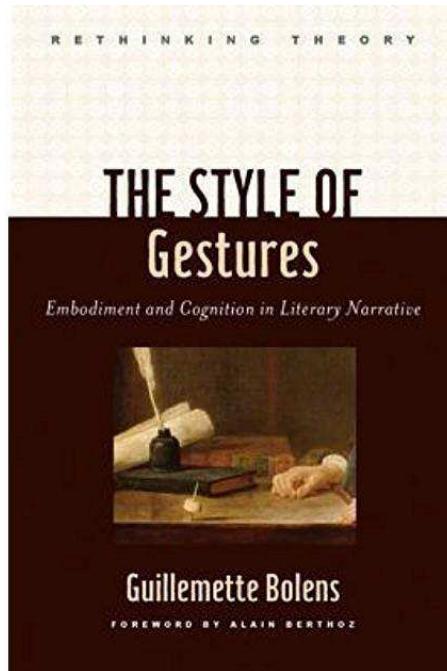


Figura 43 - Guillemette Bolens, *The Style of Gestures, Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, 2012. Fonte: Google Books (2017)

Ecriture de la personne: mélanges offerts à Daniel Madelénat reúne a exploração de aspectos da pessoa como o eu lírico e filosófico através das obras de Daniel Madelénat, dedicadas ao intimismo e autoexposição. O exemplar contém três capítulos que também tratam de modos e gêneros variados como jornal, romance, poesia e teatro, lidando com o “impulso íntimo” na escrita, na autobiografia e sobre questões de identidade, autoconsciência e erradicação do ego (BERNARD-GRIFFITHS, 2003).

As páginas disponíveis do livro na Internet não mencionam Chardin, o que nos leva ao questionamento da escolha da obra para a capa. Outros livros da mesma coleção trazem na capa imagens referentes as temáticas apresentadas nos livros. Possivelmente a representação do quadro se ligue ao livro por se tratar de um momento íntimo e pelos elementos de apoio à escrita. Apesar de Auguste-Gabriel não estar escrevendo, há sobre a mesa itens que permitiriam tal ação: o papel, o tinteiro e a pena. Na capa, a pose meditativa do menino acrescenta uma tensão, como que antecedendo uma escolha: o que fazer? Além disso, ele olha para algo que a nós não é dado ver. Quando observamos a contracapa, porém, o objeto da atenção nos é revelado, o pião, rodando diante dos livros e objetos ligados à escrita. Talvez o conjunto de capa e contracapa, em um livro que trata da “escrita da pessoa”, crie uma narrativa para reforçar a ideia de distração não só de si mesmo

como também das urgências do mundo, tal a absorção em um brinquedo tão singelo.

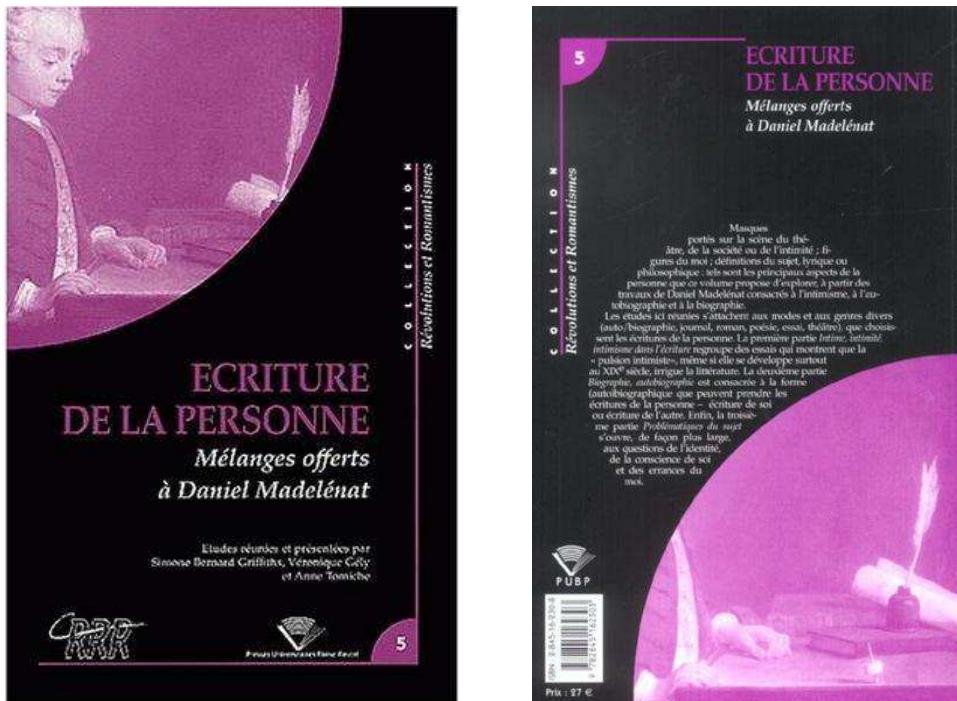


Figura 44 -Simone Bernard-Griffiths, *Ecriture de la personne: mélanges offerts à Daniel Madelénat*, 2003. Fonte: Google Books (2017)

The Authority of Experience – Sensationist Theory in the French Enlightenment (1996) é outro livro que tem o pequeno Godefroy na capa a partir da versão do Louvre. O livro é o primeiro grande estudo do “Sencionismo” do século XVIII na França. Apresenta “a história de um complexo conjunto de ideias e explora suas importantes ramificações para literatura, educação e teoria moral”⁵¹. Trata de filósofos sensacionistas que afirmam que as nossas ideias nos chegam pelos sentidos (ver, ouvir, sentir, tocar).

Desta vez, a escolha da imagem foi explicada pelo próprio autor no início da obra:

This image serves as a visual aid for many of the ideas I am trying to convey in this book – among others, the increased attention paid to the children in the eighteenth century; the centrality of movement in the cognitive process, a process which is informed to a large degree by the senses; and the absorption and fascination that learning can entail in all its positive forms, including play. (O'NEAL,1996, p.8)

⁵¹ Descrição da Amazon. Disponível em: <https://www.amazon.com/Authority-Experience-Sensationist-Enlightenment-Literature/dp/0271015152> (acesso em 12 de dezembro de 2017).

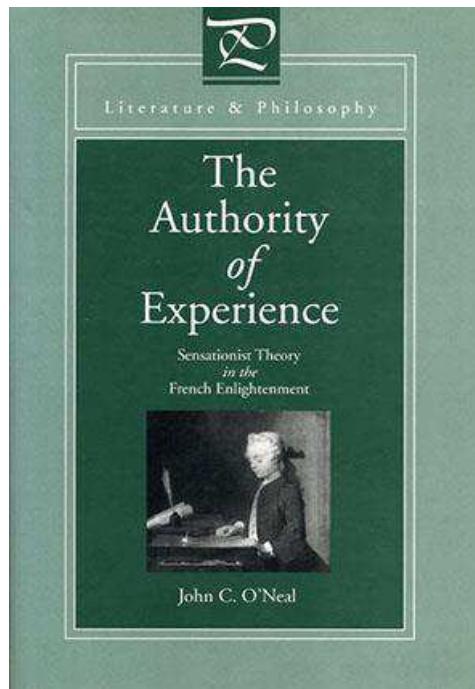


Figura 45 – John C. O'Neal, *The Authority of Experience*, 1996. Fonte: Google Books (2017)

5.2 Apropriação da imagem para promoção de evento/instituição

Como ilustração e divulgação de um evento, Auguste-Gabriel estampou também o cartaz do I Encontro de História da Arte do IFCH da Unicamp em 2004. De acordo com o professor Alex Miyoshi, um dos idealizadores do cartaz, a proposta surgiu da ideia de utilização de uma imagem de arte que fosse convidativa, interessante e ao mesmo tempo não muito famosa como uma obra de Michelangelo por exemplo⁵². Esta deveria ter ligação com a arte clássica. Neste contexto veio a lembrança de Auguste-Gabriel observando o pião com os livros ao lado, fechados, obra presente no MASP. Com a ideia inicial, o artista Daniel Bueno veio a contribuir, surgindo a ideia dos livrinhos que voam como pássaros. O artista fez o tratamento das imagens também adicionando um fundo que evocasse uma cartografia ou o mundo racional. Alex a partir das imagens tratadas, editou e compôs o cartaz com uma diagramação textual um pouco construtivista e suprematista lembrando certas soluções de pinturas de Anunciação cujos textos saem da boca do anjo Gabriel em direção à Maria.

⁵² Depoimento de Miyoshi para esta pesquisa.

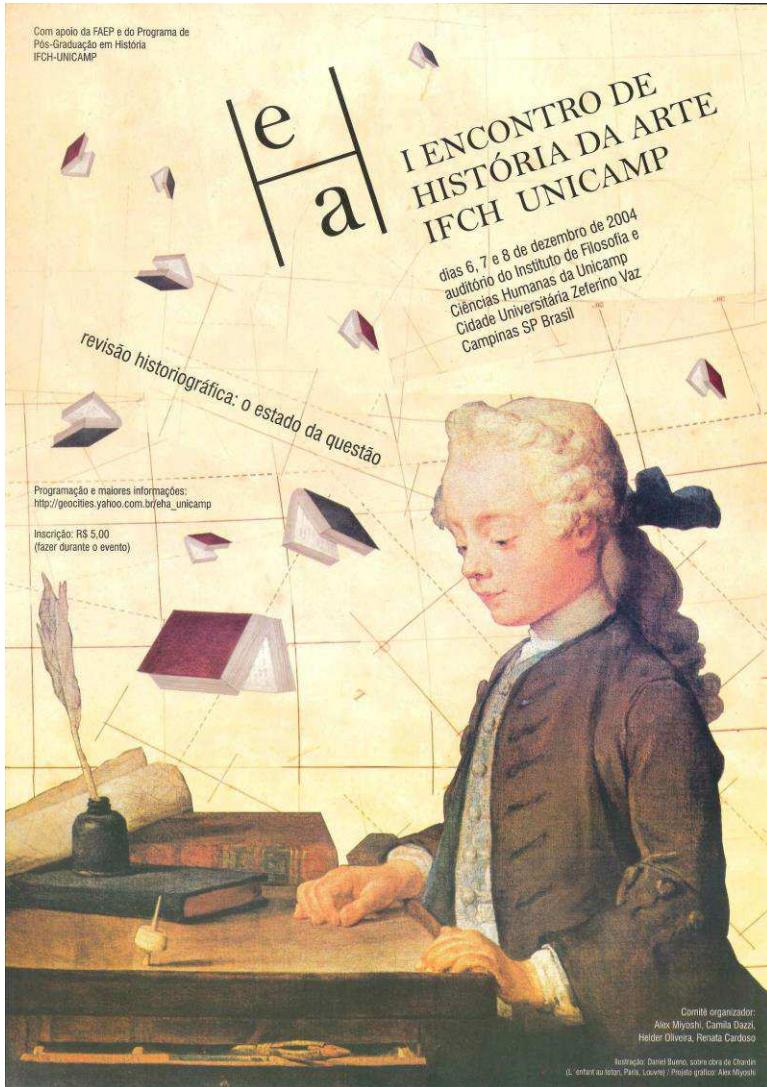


Figura 46 - Cartaz de Divulgação do I Encontro de História da Arte IFCH Unicamp, 2004. Fonte: Acervo Documental do MASP (2017)

Presente no arquivo histórico do MASP, mais precisamente na pasta do ano de 1958, um recorte de jornal traz Auguste-Gabriel. Trata-se de um anúncio sobre a oportunidade de ser sócio do Museu, com seus benefícios, modalidades e respectivos preços. Anexo a esse recorte, se encontra um papel com os dados de uma Sócia contribuinte. Neste caso, a obra parece ter sido escolhida como representante do acervo na divulgação do museu, sendo de mero caráter ilustrativo.

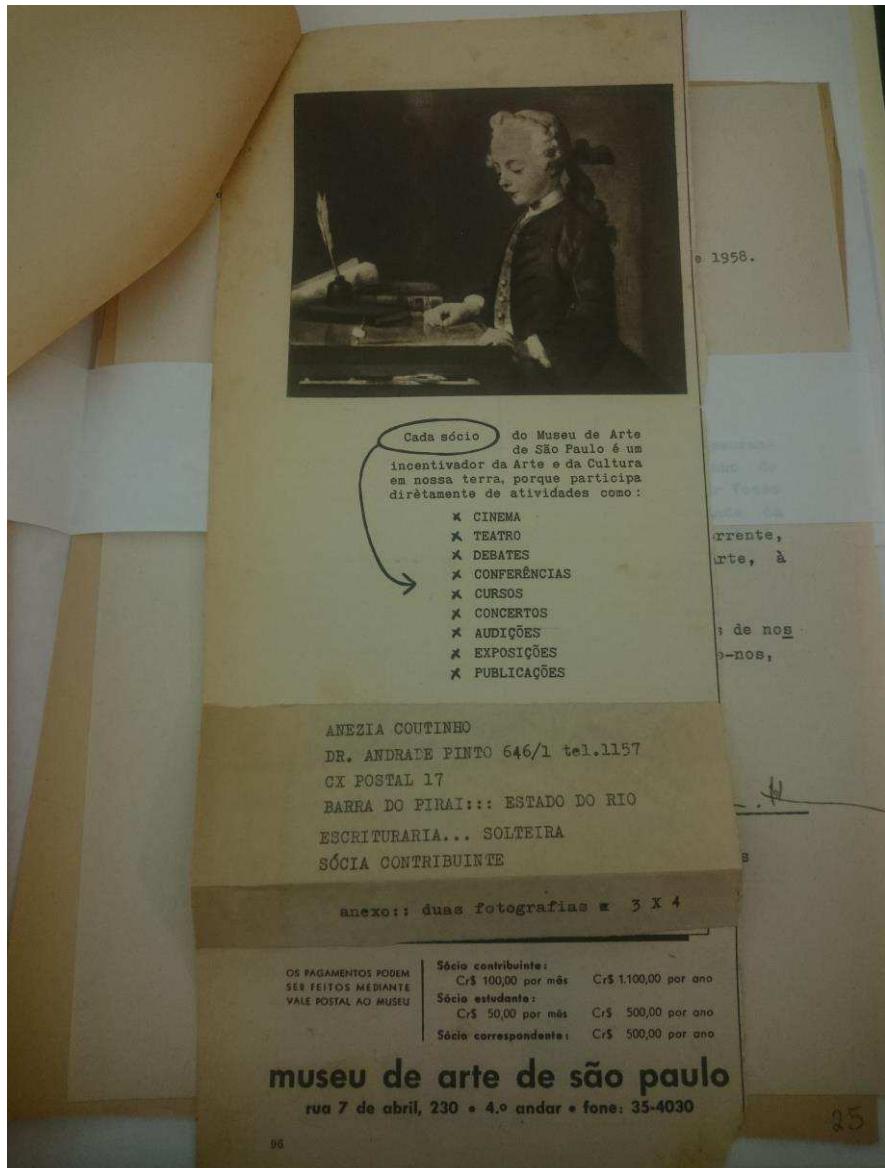


Figura 47 - Recorte de jornal de 1958. Fonte: Arquivo Histórico do MASP (2017). Fotografia de minha autoria.

5.3 Relações com outras obras e imagens

Uma gravura de temática próxima à do *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* foi feita pelo professor Renato Palumbo⁵³. A partir de um desenho realizado em meados dos anos 90 a imagem representa uma amiga de Palumbo, estudante de graduação em história que cochilava, debruçada sobre livros encima de uma mesa da biblioteca

⁵³ Prof. Dr. Renato Palumbo Dória, Docente Permanente no Mestrado em Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Aqui a estudante abandona os itens de estudo para relaxar.

Embora não exista um pião nessa obra, o enquadramento oval e a divisão em dois campos (um escuro e outro claro) por um eixo que o corta diagonalmente (a borda da mesa) fazem pensar numa espécie de *yin yang*, em que estudo e descanso muitas vezes se sobrepõem. Os cotovelos da moça, por sinal, marcam o centro da composição, conformando dois ponteiros de relógio. Além disso, a relação com o quadro de outro artista visto por nós, Greuze, conecta de imediato às indagações do século XVIII em obras do gênero.



Figura 48 - Imagem cedida pelo professor Alex Miyoshi de xilogravura feita pelo professor Renato Palumbo, sem título, impressa em meados dos anos de 1990 e colorida à mão pelo autor.

O livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006) do historiador da arte Michael Baxandall tem em sua capa a obra *Uma dama tomando chá* de Jean-Siméon Chardin. Um dos capítulos do livro a analisa especificamente.

O autor aponta que na leitura de imagens de forma geral existe inadequação da linguagem verbal ao tentar dar conta de uma obra notadamente visual (MANNARINO,2011). No capítulo dedicado à obra de Chardin, Baxandall faz referência ao *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* comparando-o com *A dama*

tomando chá:

Sua narrativa não representa a substância; nada de gente lutando, se abraçando ou gesticulando, mas a história de uma experiência perceptiva camuflada da despretensão de sensações que não duram mais que alguns instantes. Às vezes, zombando ele próprio dessa ficção, Chardin pinta substâncias fugidas, como piões girando ou o vapor congelado saindo de uma xícara de chá.

O livro conta ainda com a análise de outros dois quadros: *Retrato de Kahnweiler* de Picasso e *Batismo de Cristo* de Piero della Francesca além do uso de muitas outras imagens e obras que dialogam entre si. Ele busca compreender por meio de diversos aspectos e fatores as relações existentes no caminho desde o provável pensamento do artista até a execução da própria obra.

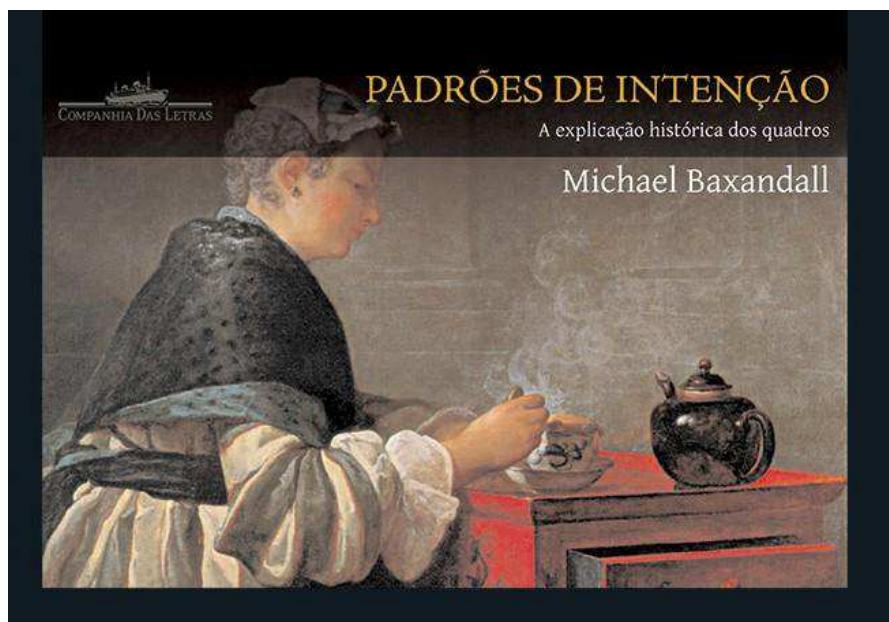


Figura 49 - Michael Baxandall, *Padrões de Intenção*, 2006. Fonte: Website Companhia das Letras (2017)

Em *The Pursuit of Laziness: An Idle Interpretation of the Enlightenment* (2011) o quadro *Bolhas de Sabão* (1733-34) de Chardin aparece na capa. Tendo como fundo o Iluminismo, o enredo fala sobre a ociosidade e a preguiça como exemplo de modernidade do período. O autor mostra por meio de variadas obras do século XVIII os argumentos a favor da preguiça. Como resistência às crenças sobre virtude e utilidade, momentos suspensos e brincalhões presentes na obra de Chardin são lembrados em um capítulo dedicado ao pintor⁵⁴.

⁵⁴ Informações encontradas em <https://press.princeton.edu/titles/9462.html> (acesso em 10/12/2017).

Bolhas de Sabão (1733-34) seria o retrato de um processo efêmero da criação lúdica para o autor. As bolhas quase estourando representam o trabalho de curta duração, inconsequente, capturando a matéria em sua mudança de fase, do líquido para o gasoso. O autor menciona o psicanalista René Démoris, para quem as bolhas representam “maravilhas fugazes”, “um objeto frágil”. Chardin teria predileção pelos estados intermediários da matéria (SAINT-AMAND,2011). Esse aspecto volátil também está presente em *A dama tomando chá*. Embora pinte situações que enaltecem o mundo do trabalho, por meio de seus interiores domésticos por exemplo, Chardin aborda também momentos de distração e brincadeiras, contrapondo ao dever a ociosidade e o lazer, ponto de reflexão igualmente importante no *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*.

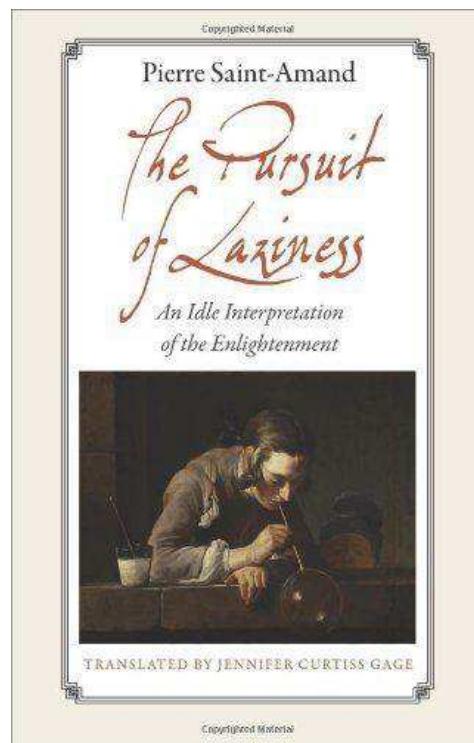


Figura 50 - Pierre Saint-Amand, *The Pursuit of Laziness: An Idle Interpretation of the Enlightenment*, 2011. Fonte: Google Books (2017)

Por fim, uma gravura da obra *Le Dessinateur* (1733-35) é capa do livro de Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1988)⁵⁵. No livro, Fried afirma

Thus, Chardin's genre paintings are shown to consist of representations of figures absorbed in various states or activities and oblivious to all else, including the beholder's presence before the painting. (...) Several versions of *Le Dessinateur*, in which a single figure seated on the floor is portrayed from the rear, were painted ca. 1738; Chardin twice repeated the composition around 1757-1758 (...) The description of that work by the anonymous critic for the *Journal Encyclopédique* is relevant to the present discussion(...): represents a young man engaged in copying a drawing...One sees only the Young draughtsman's back. In spite of this, the author has captured so well the truth and the nature of the young man's situation that it is impossible not to feel, on first viewing the painting, that this draughtsman pays the greatest attention to what he is doing. (FRIED, 1988)

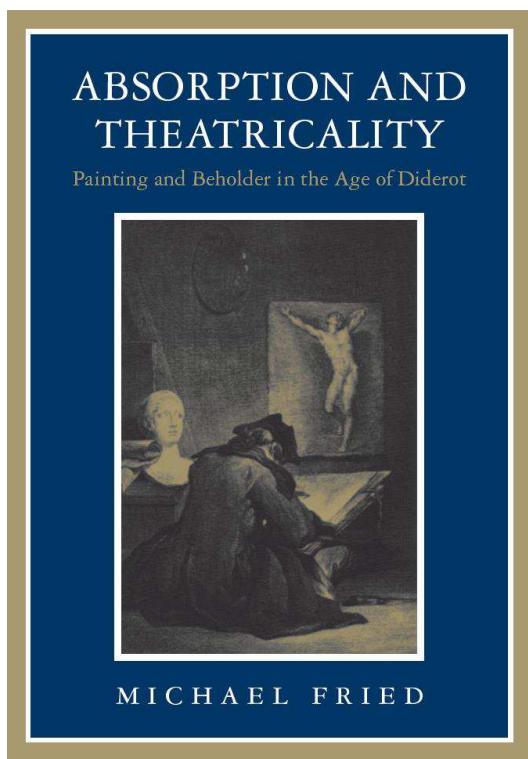


Figura 51 - Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 1988. Fonte: Google Books (2017)

Portanto, não só essa pintura, feita por Chardin, ilustra o tema do livro, mas outras que também descrevem momentos de concentração como *Bolhas de Sabão* (Figura 22), *Os divertimentos da vida privada* (Figura 18), *Castelo de cartas* (Figura

⁵⁵ Existem duas versões de capas deste livro. Esta de 1988 é uma gravura feita por Flipart, presente no salão de 1759. A outra de 1980 possui uma gravura da obra *La Source abondante*, feita por Le Bas, presente no salão de 1767.

14), *O Jovem Desenhista* (Figura 26) e o próprio Auguste-Gabriel observando o pião.

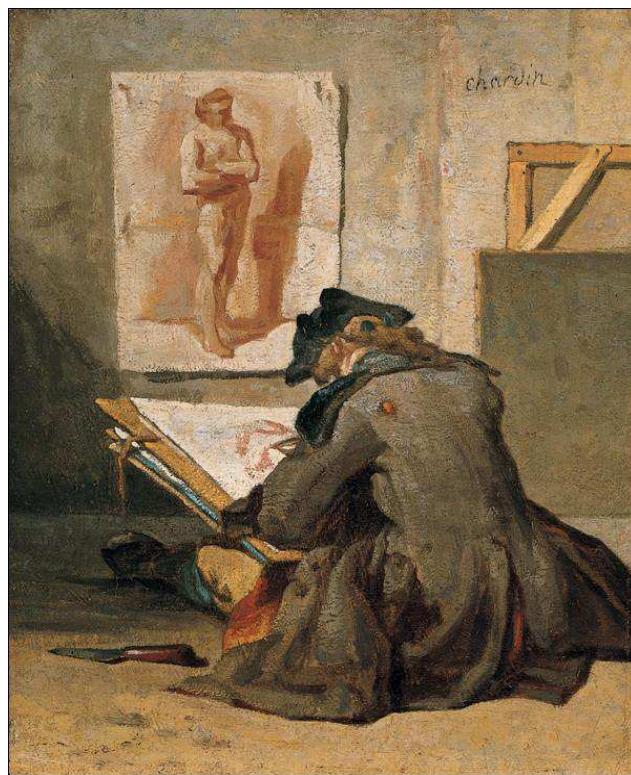


Figura 52 – Jean-Siméon Chardin, *Le dessinateur*, 1733-1735, óleo sobre madeira, 18 x 15,5 cm, Statens Konstmuseum, Stockholm. Fonte: <http://www.nationalmuseum.se/> (acesso em 10/01/2018)

5.4 Videoarte e cinema

Em 2014, o artista canadense Mark Lewis criou quatro filmes baseados na coleção do Louvre para a exposição intitulada *Invenção no Louvre*, onde os filmes foram mostrados. Lewis se interessa por imagens em movimento e análises óticas na história da arte. Sua proposta sugere que existe uma origem do filme no olhar do espectador antes mesmo que a tecnologia cinematográfica tivesse sido inventada.

Invenção no Louvre representa o museu francês, as obras e os visitantes do museu observando-as⁵⁶. Um dos vídeos destaca o retrato de Auguste-Gabriel Godefroy. Feito em tomada única, o filme se inicia com o quadro de Chardin na parede do Louvre. A lente da câmera desloca-se para outras obras até voltar

⁵⁶ Informações encontradas em <http://www.louvre.fr/en/expositions/mark-lewis-invention-louvre> (acesso 30/11/2017).

novamente para o quadro de Chardin quando, em *close*, se encerra o vídeo com o enquadramento ao pião girando sobre a mesa.



Figura 53 - Vista da Instalação de Mark Lewis na Galeria Daniel Faria, 2016, de *Histórias da Arte*: Shannon Bool, Chris Curreri, Mark Lewis & Elizabeth Zvonar. Fonte: <http://danielfariagallery.com> (acesso em 29/11/2017)

Lewis havia produzido em 2000 um filme de aproximadamente quatro minutos intitulado *North Circular*, que se inspirou no quadro de Chardin do Louvre, segundo o próprio artista. A primeira cena começa em um estacionamento vazio que tem logo à sua frente um prédio abandonado. No segundo andar, as várias janelas do edifício permitem identificar três garotos brincando. A câmera sai então do térreo do estacionamento e vai tomando um ângulo aéreo até chegar bem próximo a uma das janelas. Por ela vemos duas das crianças brincando mais ao fundo enquanto a terceira está em pé diante de uma mesa. Essa criança gira um pião colorido que estava sobre a mesa e se junta aos outros garotos antes mesmo que o pião pare. A tomada acaba quando o pião para de rodar e cai. O único barulho que se ouve em toda a tomada parece ser o do arremesso do pião. Para Campbell e Cramerotti (2013) “o filme se torna uma metáfora pelo seu próprio mecanismo e o mecanismo da história: tudo deve chegar a um fim incluindo a modernidade e seus filmes somente para começar um novo”.



Figura 54 - Mark Lewis, *North Circular*, 2000. Momento em que o garoto joga o pião sobre a mesa. Fonte: Youtube (2017)



Figura 55 - Mark Lewis, *North Circular*, 2000. O garoto sai e deixa o pião colorido girando. Fonte: Youtube (2017)



Figura 56 - Mark Lewis, *North Circular*, 2000. O pião pára de girar e o filme se encerra. Fonte: Youtube (2017)

Pelo viés propriamente cinematográfico, o filme *A origem* (*Inception*) de 2010, dirigido por Christopher Nolan e com Leonardo DiCaprio, apresenta de forma surpreendente cenas que evocam o quadro de Chardin. No filme, cuja narrativa trata de um grupo de pessoas que invade e manipula o inconsciente das pessoas enquanto elas dormem e sonham, o pião girando funciona como um totem do protagonista, interpretado por DiCaprio. Esse objeto o ajuda a determinar se ele está sonhando ou no mundo real. Se o pião não para de rodar, o dono está no sonho de outra pessoa; se ele para e cai, está no mundo real. No filme, a sequência ocorre quando o personagem de DiCaprio volta de uma experiência de “inserção” no sonho de outra personagem. Constantemente ele vê nessas experiências a presença da esposa falecida. Ao voltar, abalado, ele gira o pião para se certificar de que saiu realmente daquele sonho.

Para além das semelhanças na concentração dos personagens ao objeto em movimento e do ar jovial ainda evocado pelo semblante de DiCaprio, o pião de *A origem* e o de Auguste-Gabriel são extremamente parecidos em seu formato. Quanto à sua utilidade, porém, se no filme ele é responsável pela volta ao foco à realidade para o pequeno Godefroy é um motivo de distração, constituindo assim situações antagônicas. Os dois giram sobre uma mesa clara e são os únicos objetos a se mexer no ambiente, centrais, portanto em ambas as obras.



Figura 57 - Cena do Filme *A origem* de 2010. Fonte: Warner Bros Website (2017).



Figura 58 – Cena final do filme *A Origem* de 2010 onde o pião lançado pelo protagonista oscila deixando o espectador em dúvida se irá cair ou não.

Outra cena curiosamente parecida com o quadro de Chardin está no filme *A Barriga do Arquiteto* (*The Belly of an Architect*) de 1987 do diretor Peter Greenaway. Um garotinho observa sentado em um banco um giroscópio com um dos mais famosos monumentos da cidade de Roma ao fundo: o Altar da Pátria.



Figura 59 - Peter Greenaway, *The Belly of an Architect*, 1987. Fonte: Google Imagens (2017)

A história mostra a saga de um arquiteto americano chamado Stourley Kracklite que vai à Roma dirigir uma exposição do arquiteto francês Etienne-Louis Boullée, pelo qual nutre profunda admiração. O monumento da Figura 59 é mostrado no início do filme como uma das paisagens mais importantes da cidade. Por lá acontece a maior parte da narrativa e a exposição ao final. O arquiteto vive em Roma situações dramáticas ao longo dos meses de organização da exposição: começa a sentir intensas dores de estômago que acabam se revelando um câncer ao fim da história. Sua mulher com quem possuía um relacionamento de muitos anos fica grávida e em seguida tem um caso com o co-organizador da exposição. Em meio a tantos infortúnios, tudo caminha até que o arquiteto perder a direção da exposição e a esposa. Ele se joga do alto da janela do edifício do Altar da Pátria, encerrando o drama com sua morte e o nascimento de seu filho na mesma cena.

A criança que observa o giroscópio, um instrumento que demonstra o movimento de rotação da Terra⁵⁷, aparece pela primeira vez no filme sentada no banco em frente ao monumento, sob o mesmo ângulo da imagem (Figura 59). Só descobrimos quem ela é na segunda vez em que aparece, na escadaria do prédio onde o arquiteto e sua esposa vivem em Roma. Joe, o garotinho, vê o arquiteto derrubar suas coisas no corredor acidentalmente. Ele pega então o giroscópio entre aquilo que caiu para devolver ao seu dono, mas é surpreendido ganhando o item de

⁵⁷ Definição de acordo com o Dicionário Priberam

presente. Já ao final do filme, exatamente após a morte de Kracklite, a cena corta para o garotinho observando ajoelhado no banco o seu presente em cima do banco. Novamente a cena corta para a tomada final onde o instrumento gira até parar e desmontar, encerrando o filme (Figura 60). O giroscópio aqui se assemelha ao pião e Joe a Auguste-Gabriel. Podemos também, com certa liberdade, substituir os livros do quadro de Chardin pelo Altar da Pátria no filme de Greenaway, simbolizando em ambos os casos valores excelsos, embora diversos.



Figura 60 – Cena final de *The Belly of na Architect* (1987) onde o giroscópio cai e desmonta sobre o banco.

Especialmente a associação do pião como símbolo do transitório, do passar do tempo, aqui, talvez, possa se aplicar ao objeto de Joe: a sequência de cenas finais lida com a morte de Kracklite/nascimento de seu filho e depois o início/fim do giroscópio girando. Duas representações que parecem representar o ciclo natural da vida.

6 CONCLUSÃO

No século XVIII, na França, o estilo rococó reinou na pintura, característico pela representação de efeitos decorativos e luxuosos, presentes na Corte. Essa tendência exaltava o requinte aristocrático, em obras de pintores como Jean-Antoine Watteau e François Boucher. Contemporâneo a eles, Jean-Siméon Chardin propôs uma arte diferente, preferindo retratar a simplicidade, o banal, a fugacidade das coisas.

Chardin trabalha com cores mais suaves e delicadas e principalmente temas mais simples e cotidianos. Cenários que enaltecem o trabalho feminino em interiores domésticos com naturalidade, crianças e adolescentes em momentos de brincadeiras frequentam suas telas. Apesar disso, ficou mais conhecido pela representação de naturezas-mortas, primeira categoria trabalhada por ele. Já com um nome de prestígio, migrou para a pintura de gênero por algum tempo, mas acabou retornando ao estilo de seus primeiros quadros. Durante este período de produção de importantes cenas da vida simples, o *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* foi realizado (1741).

O artista teve como temática a educação e a infância em muitas obras, mas interessou-nos particularmente quando contrapôs o lazer à educação. Com Auguste-Gabriel Godefroy girando seu pião e deixando seus livros de lado, Chardin valoriza a criança enquanto indivíduo, retratando uma visão singular não só da infância, mas também da educação em situação inusitada. Brinquedos infantis podem ser encontrados nas mãos das crianças ou no chão dos ambientes domésticos em quadros de diversos pintores. Mulheres as instruem dentro de suas obrigações diárias. Chardin se concentrou, por outro lado, naquilo que aparentemente quase todos os seus companheiros artistas estavam menos interessados: na representação dos processos por assim dizer naturais e involuntários de educação.

Contemporâneos ao artista, Jean-Baptiste Greuze, William Beechey e George Romney foram alguns dos que também trouxeram para as telas esse novo olhar da criança e suas particularidades, também em momentos de educação. Seus quadros, no entanto, alguns de qualidade excepcional como *Garoto com lição* e *Menino*

preguiçoso, de Greuze, não parecem guardar os mistérios que *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* continua guardando.

Atribuir às obras de Chardin significados sempre foi um desafio para os estudiosos. Seus admiradores se preocupam com o fato de que sua pintura não poderia ser facilmente interpretada, se tornando um verdadeiro desafio para a análise iconográfica. O pião de Auguste-Gabriel, por exemplo, é interpretado como referência ao passar do tempo, às inconstâncias do destino e às vicissitudes da vida, enquanto as bolhas de sabão presentes em outra obra seriam uma alusão a transitoriedade da vida, dentre muitos outros sentidos. A produção de Chardin e sobretudo a pintura-tema da dissertação promove uma reflexão a partir de um estado fugidio, de um momento quase silencioso ao espectador e talvez por isso mesmo seja tão eloquente (à guisa de provocação, é tentador pensar hoje na relação de seu tema com condições patológicas como o TDAH - Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade).



Figura 61 - *Shotscreen* de site da internet sobre hiperatividade, dislexia, TDA e TDAH. Fonte: <https://www.vittude.com/blog/hiperatividade-dislexia-tdah/> (julho de 2016; acesso em janeiro de 2018)

As cenas de gênero do pintor dialogam entre si pelas temáticas, pelas suas formas e pelos detalhes utilizados nas composições. Tudo parece traduzir a visão serena de mundo que Chardin certamente possuía. Os ambientes retratados, dizem os críticos e historiadores, foram palco da própria vivência do pintor nos ambientes da pequena burguesia, e estes foram reproduzidos repetidamente por ele e também por gravadores.

A multiplicação da imagem bem como sua derivação em versões as mais diversas, sem importar se os criadores de novos meninos com pião o façam conscientemente, são prova de que à imagem é atribuído um sentido e um encanto incomuns, atemporais e diversificados. A incorporação do quadro ao acervo do MASP, embora tenha existido dúvidas quanto à sua autenticidade, com um percurso longo e delicado desde a sua compra até a definitiva chegada ao museu, é prova de mais um dos grandes acertos de Bardi na composição da coleção. Essa obra de Chardin é hoje a única do artista presente no MASP e constitui não só um importante registro da arte francesa do século XVIII como também um olhar único para a educação infantil, à criança e às coisas do mundo no sentido mais amplo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Nelson. **Pintura francesa: da origem a atualidade na coleção do MASP**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1992.
- ARIÈS, Philippe. **História da Vida Privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes**. ed. de Bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Arte & Comunicação, 1982.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone. **Ecriture de la personne. Mélanges offerts à Daniel Madelénat**, Clermont, P.U. Blaise Pascal, p. 331-347, 2003.
- BLANCO, José. **Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe**, 4. Santa Barbara, CA: ABC/CLIO, 2015.
- CABANNE, Pierre. **L'art du XVIIIe siècle**. Paris : Somogy, 1987
- CAMBI, Franco. **História da pedagogia**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- CAMPBELL, Neil; CRAMEROTTI, Alfredo. **Photocinema: The Creative Edges of Photography and Film**. Intellect Books, 2013
- CHALMEL, Loic. **Imagens De Crianças E Crianças Nas Imagens: Representações Da Infância Na Iconografia Pedagógica Nos Séculos XVII E XVIII**. Educ. Soc., Campinas, Vol. 25, n. 86, p. 57-74, abril 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/es/v25n86/v25n86a05.pdf>> Acesso em 20 de abril de 2017.
- CLEVELAND MUSEUM OF ART. **Chardin 1699-1779**. Cleveland, 1979.
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CONISBEE, Philip. **Art and Society in Eighteenth-Century France**. The Burlington Magazine, Vol. 118, 1976.
- CONISBEE, Philip. **Chardin**. Oxford : Phaidon, 1986.
- DÓRIA, Renato P.. **Ver a paisagem, formar a nação: Notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará**. Revista Estudos Amazônicos, Vol. VI, nº 1, 2011, pp. 117-1

DUBY, Georges. **History of Private Life: Passions of the Renaissance**. Belknap Press, 1987.

FÉNELON, François. **De l'éducation des filles**. Paris, 1909. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496987b>> Acesso em 25 de março de 2017.

FRIED, Michael. **Absorption - A Master Theme in Eighteenth-Century French Painting and Criticism**. Eighteenth-Century Studies, Vol.9, 1975-76.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot**. University of Chicago Press, 1988

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

JOHNSON, Dorothy. **Picturing Pedagogy: Education and the Child in the Paintings of Chardin**. Eighteenth Century Studies, Vol. 24, 1990.

JESSOP, R. **Representing humanity, the mechanical metaphor, and acts of memory**. *Imaginaires*, 17, pp. 43-69, 2013.

L'AGENCE PHOTO. **RMN Grand Palais**. Disponível em: <<http://www.photo.rmn.fr/archive/01-013047-2C6NU0G3I7GF.html>> Acesso em 10 de maio de 2017.

LEVEY, Michael. **Pintura e escultura na França, 1700-1789**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LÉVY, P. **Les technologies de l'intelligence**. Paris: La Découverte, 1990.

LUCAS, Hudson. **Diálogos entre Política e Arte: Jean-Jacques Rousseau e a Pintura Rococó**. IV Encontro De História Da Arte – Ifch / Unicamp, 2008.

MANNARINO, Ana de G.. **Construção de discursos sobre a obra de arte: a descrição verbal e a reprodução por imagens**. Encontro de História da Arte, 7., Campinas, SP, 2011. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/ATAS.pdf>> Acesso em 20 de outubro de 2017.

MARQUES, Luiz. **Museu de Arte para a Pesquisa e Educação**. 2011. Disponível em: <<http://mare.art.br/detalhe.asp?idobra=3262>> Acesso em 20 de janeiro de 2017.

MICHEL, Marianne R. **Chardin**. ABRAMS, 1996.

MÜLLER, Anja. **Fashioning Childhood in the Eighteenth Century: Age and Identity**. Ashgate Publishing, 2006.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Arte Francesa, Europa Setentrional, Europa Oriental**. São Paulo, Vol. 2, 2008.

- MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NAUGHTON, Gabriel. **Chardin**. London: Phaidon, 1996.
- ROYAL ACADEMY OF ARTS. **Chardin**. London, 2000
- SANTOS MIYOSHI, Simone Cléa. **Mulheres Leitoras: Representações Iconográficas na Pintura de Almeida Junior (1890-1900)**. Dissertação de Mestrado. UFU, 2015.
- SHERIFF, Mary D.. **Reflecting on Chardin**. The Eighteenth Century, Vol. 29, 1988.
- SILVEIRA DE ALMEIRA, Diana. **A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método**. Ícone Revista Brasileira de História da Arte v. 1, n. 1, 2015.
- SILVEIRA, Fabricio José Nascimento da; VAZ, Paulo Roberto Ferreira. **Representações visuais da mulher leitora: notas sobre as transmutações de uma prática cultural**. 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/viewFile/58448/35427>> Acesso em 25 de maio de 2017.
- SIMOES, Maria; KIRST, Marcos (org.). **Masp 60 anos. A história em 3 tempos**. São Paulo. Editora MASP, 2008.
- STAROBINSKI, Jean. **A Invenção da Liberdade**. São Paulo: UNESP, 1994.
- STODNICK, Jacqueline. **The Medieval Review - The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative - Rethinking Theory**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012.
- VEYNE, Paul. **Como se Escreve a História**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.
- VIOTTO, Ricardo A.. **Resenha livre da obra: História da Educação: da Antiguidade aos nossos dias**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto / MAR, 2013.
- WATTS, et al. **Masters in Art: A Series of Illustrated Monographs**. Boston: Bates & Guild Company, Vol. 6, 1905.