

a indeterminação em manet

indeterminacy in manet

ricardo fabbrini¹

resumo

O artigo inicia-se com uma carta de Édouard Manet endereçada a Charles Baudelaire, lamentando as críticas violentas que foram publicadas na imprensa à sua pintura *Olympia*, de 1863, exposta no Salão de 1865. Em resposta a essa carta, Baudelaire afirma que há em suas pinturas “falhas, fraquezas, uma falta de firmeza”, mas que elas possuem, mesmo assim, um “encanto irresistível”. Visou-se mostrar que são justamente nas *zonas de instabilidade* de suas pinturas, em seus aparentes pontos cegos, que parecem advir à primeira vista das hesitações, senão da imperícia da mão do artista, que reside esse “encanto irresistível”. São as áreas de deslegitimação mimética que desencadeiam no olhar do observador uma *paixão escópica* que o faz circular, sem cessar, entre a dimensão referencial (a cena representada) e a dimensão indicial (a materialidade da fatura); ou, em outros termos, entre o saber de um objeto representado e o não-saber que força o pensamento. Por fim, acrescentou-se que esse efeito de indeterminação de suas pinturas é visível também no plano da representação, na maneira como Manet figurou tanto o olhar das personagens quanto sua classe social, em obras como *Dans la Serre*, de 1879, e em *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882.

palavras-chave

Édouard Manet; pintura; representação; materialidade; indeterminação.

abstract

The article begins with a letter from Édouard Manet to Charles Baudelaire, lamenting the violent criticism published in the press of his 1863 painting *Olympia*, exhibited at the 1865 Salon. In response to this letter, Baudelaire states that there are “flaws, weaknesses, a lack of firmness” in his paintings, but that they nevertheless possess an “irresistible charm”. The aim was to show that it is precisely in the areas of instability in his paintings, in their apparent blind spots, which appear at first glance to be the result of hesitation, if not the clumsiness of the artist’s hand, that this “irresistible charm” resides. These are the areas of mimetic delegitimization that unleash a scopic passion in the viewer’s gaze that makes it circulate endlessly between the referential dimension (the represented scene) and the indicial dimension (the materiality of the work); or, in other words, between the knowledge of a represented object and the non-knowledge that forces thought. Finally, it was added that this effect of indeterminacy in his paintings is also visible at the level of representation, in the way Manet figures both the look of the characters and their social class, in works such as *Dans la Serre*, from 1879, and *Un bar aux Folies-Bergère*, from 1882.

keywords

Édouard Manet; painting; representation; materiality; indeterminacy.

¹ Professor Livre-docente do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ricardofabbrini@usp.br.

“Os impressionistas procedem de Baudelaire”, escreveu Jules Claretie, em 1875²; Stéphane Mallarmé afirmou, em 1876, que os “estranhos quadros” de Édouard Manet suscitaram de imediato, a “simpatia de Baudelaire”, que movido por uma “clarividência instintiva e poética”, passou a “amá-los”, elegendo-o mesmo como seu “pintor predileto”, embora não tenha acompanhado em razão de sua morte prematura, a sucessão de exposições que o viriam a consagrar³. Essas afirmações, no entanto, são controversas, haja vista que a crítica continua a examinar, ainda hoje, até que ponto o programa estético de Baudelaire estava em sintonia com a prática da pintura de Manet e dos pintores “impressionistas”.

Baudelaire não dedicou, cabe lembrar, uma crítica ao *Salon des Refusés*, de 1863, no qual Manet expôs *Le Déjeuner sur l’herbe* que foi adotado pela historiografia da arte como o marco inaugural da pintura impressionista, ou, mais amplamente, da própria *pintura moderna*. É conhecida, além disso, a carta de Manet de 25 de março de 1865, endereçada a Baudelaire, lamentando as críticas violentas que lhe foram endereçadas a propósito de *Olympia*, de 1863, que foi exposta ao lado de seu *Jésus insulté par les soldats*, de 1865, no *Salão de 1865*:

Gostaria que você realmente estivesse aqui, meu caro Baudelaire; estão despejando insultos sobre mim, nunca vivi tamanho embaraço (...). Eu apreciaria ter seu veredicto sensato sobre meus quadros, pois todos esses gritos têm me irritado muito, e está claro que alguém deve estar errado⁴.

Em resposta de 25 de maio de 1865, Baudelaire, que por se encontrar nesse momento na Bélgica não havia visitado o Salão, manifesta seu apoio, ainda que ambivalente, ao jovem pintor. Em sua carta ao mesmo tempo “amável e aniquiladora”⁵, Baudelaire ponderava:

Você acha que é o primeiro a se encontrar nesta situação? Tem mais talento que Chateaubriand e Wagner? E as pessoas não zombavam deles? Eles não morreram por causa disso. E, então, para não fazê-lo se sentir demasiado orgulhoso de si próprio, devo acrescentar que esses homens eram exemplares, cada um no seu gênero, e em um mundo que era muito rico, enquanto *você é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte*. Espero que não se ofenda por eu tratá-lo assim, sem cerimônia. Você sabe da amizade que sinto por você (Grifo nosso)⁶.

Na sequência dessa mesma carta, Baudelaire endossava o seguinte juízo que ouvira a respeito das pinturas de Manet:

Devo mencionar que ele [o crítico] foi gentil, e o que disse corresponde ao que conheço de você, e ao que diversos homens inteligentes dizem a seu respeito: Há *falhas, fraquezas, uma falta de firmeza*, mas há um encanto irresistível. Sei de tudo isso: fui um dos primeiros a compreendê-lo. Ele acrescentou que o quadro [referindo-se, ainda, à *Olympia*] representando a mulher nua, com a negra e o gato (é mesmo um gato?), era muito superior ao quadro religioso [*Jésus insulté par les soldats*] (Grifo nosso)⁷.

² CLARETIE, J. Salon de 1875. In: *L’ Art et les artistes français contemporains*, Paris: Libraires-Éditeurs, p. 337. Disponível: <https://archive.org/details/lartetlesartiste00clar/page/n7/mode/2up>.

³ MALLARMÉ, S. Los impresionistas y Édouard Manet. In: Édouard Manet o la mirada recobrada. Madrid: Casimiro Libros, 2012, p. 22.

⁴ CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.132.

⁵ *Ibidem*, p. 133.

⁶ *Ibidem*, p. 132-133.

⁷ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.132-133.

Se o elogio de Baudelaire a Manet nesta carta de 1865 é, por um lado comedido ou reticente, por outro lado ele revela a cumplicidade daqueles que compartilham o mesmo imaginário artístico; afinal afirmar que Manet “é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte” pode ser interpretado como uma maneira de aproximá-lo ao “estilo de decadência”, na “expressão imprópria” da crítica literária, segundo Théophile Gautier, mas que “Baudelaire tanto gostava de vê-la atribuída à sua própria poesia”⁸.

De todo modo, se é sabido que Baudelaire foi um incentivador do jovem Manet, – pois 11 anos os separavam – é igualmente verdade, como argumenta Georges Bataille, que ele não manteve no curso dos anos o mesmo “entusiasmo inicial” em relação à sua pintura, e tampouco procurou a orientar em seus ensaios de crítica de arte⁹. Se Baudelaire, que faleceu em 1867, não pode ver obras essenciais de Manet, tais como *L’Execution de l’Empereur Maximilien*, produzida nesse mesmo ano; ou *Argenteuil, les canotiers*, de 1874; ou *Un bar aux Folies-Bergère* de 1882, é provável que ele tenha acompanhado a criação não apenas de *Le Déjeuner sur l’herbe* e *Olympia*, já referidas, mas também de *La Musique aux Tuileries* (no qual Baudelaire é figurado em meio à multidão) de 1862, e *Courses à Longchamp* de 1864, que o aproximou do impressionismo. É certo também, segundo o prefácio de Gautier à primeira edição das “Obras completas” de Baudelaire, em 1868, sua admiração pelas pinturas de Manet com motivos e procedimentos à Diego Velásquez, como *Lola de Valência* e *Danza española*, de 1862. O vínculo estabelecido nessa carta de Baudelaire, entre o desdém do público e os méritos da obra, não persuadiu, no entanto, Manet, haja vista que este continuou a almejar a aprovação da crítica, como se pode depreender do texto do catálogo da exposição de 1867, possivelmente de sua própria autoria, no qual afirma-se: “O Sr. Manet nunca quis protestar. Ao contrário, foi contra ele, que não esperava por isso, que se protestou (...). O Sr. Manet sempre reconheceu o talento onde quer que se encontre, e não pretendeu nem derrubar uma antiga pintura nem criar uma nova”¹⁰. Em suma: Se Baudelaire concedeu a Manet, na carta de 1865, apenas “o consolo da amizade”, ainda que de modo dúbio, é porque ele não teria encontrado em sua pintura o mesmo sentimento de revolta e o mesmo triunfo da imaginação sobre a observação da natureza, que ele atribuíra em ensaios de 1863 à pintura de Constantin Guys e de Eugène Delacroix¹¹.

Malgrado esse juízo de Baudelaire, é possível afirmar – recorrendo a certa crítica posterior sobre Manet – que o “encanto irresistível” de sua pintura não se mantém apesar de suas “falhas, fraquezas” ou “falta de firmeza”, mas é, antes, o resultado desses supostos defeitos, mencionados não apenas na carta de Baudelaire, mas na crítica virulenta da época à presença de *Olympia* no Salão de 1868. Antes de se evidenciar a potência no que foi tido por “falha” em suas pinturas, vale observar que o próprio artista foi descrito por amigos próximos, como seu biógrafo Antoine Proust – retratado por Manet em *Portrait d’Antonin Proust*, de 1877 – assim como em biografias posteriores – sempre a partir da “sensação de que faltava algo, nele” (Grifo nosso)¹². De modo análogo, Georges Bataille, em ensaio de 1955 dedicado ao artista, afirma que “o que desconcertava” os críticos era a ausência não apenas em suas pinturas, mas na própria figura pública do artista, de uma “ideia

⁸ GAUTIER, T. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001. p. 43.

⁹ BATAILLE, G. *Manet*. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020, p. 17.

¹⁰ MANET, É. *Motifs d’une exposition particulière* (prefácio a catálogo de exposição). Paris, 1867; apud BATAILLE, G. *Manet*. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020, p.14.

¹¹ Cf. sobre Constantin Guys e Eugène Delacroix: BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna; e A obra e a vida de Eugène Delacroix, respectivamente. In: *Œuvres complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980; ou: In: *Charles Baudelaire: Poesia e prosa – Volume único*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 851-904.

¹² Cf. PROUST, A. *Édouard Manet: Souvenirs*. Paris: Librairie Renouard - H. Laurens Éditeurs, 1913. Disponível em <https://archive.org/details/edouardmanetsouv00prou/page/6/mode/1up?ref=ol&view=theater>

fixa”, de uma “imagem pessoal obsessiva”, pois o que o distinguia era antes um “tormento impessoal”, entendido como “hesitação”, ou “timidez moral”¹³.

Georges Bataille inicia seu ensaio intitulado “Manet”, recorrendo à *Les voix du silence* de André Malraux, de 1951. Na primeira seção desse livro de Malraux, *Le Musée imaginaire*, encontra-se a passagem que possivelmente o teria motivado a escrever seu ensaio:

L'Exécution de Maximilien de Manet, é O Três de Maio de Goya, menos o que esse quadro significa. Olympia é a Maja desnuda; assim como Le Balcon é Majas au Balcon, menos o que significam os dois Goyas. Defensores do demônio transformam-se em retratos inocentes. Uma lavadeira de Manet [referindo-se possivelmente a Le linge, de 1875] é a lavadeira de Daumier [como a de La Blanchseuse, de 1863], menos o que essa última significa: uma trabalhadora braçal. A pintura de Manet, para Malraux, é feita por subtrações, das quais resulta uma “harmonia dissonante” – marca de “toda a pintura moderna”¹⁴. (Grifo nosso).

Sua pintura é caracterizada, ainda, por Malraux, pela *ausência* de narrativa: “não contar, ou dizer algo”¹⁵. Se seus quadros mostram que “o tema deve desaparecer” – como teria ocorrido, anos mais tarde, com a pintura abstrata – é porque “um novo tema”, o qual rejeitaria todos os demais, estaria se impondo: a “presença dominante da própria pintura”¹⁶. Referindo-se ao *Portrait de Clemenceau*, de 1880, por exemplo, Malraux argumenta que a evidência atribuída por Manet à fatura, nessa pintura, em detrimento do efeito de ilusão (ou verossimilhança), reduziu o retratado – que, aliás, desaprovou o quadro – “a ser quase nada”¹⁷. Dessa destituição do tema – que não deve ser tomada como sua total eliminação, uma vez que ele remanesce na pintura de Manet (assim como os diferentes gêneros: pintura de história, paisagem, retrato, ou natureza morta, ou, até mesmo, a “tentativa de totalizá-los”, em *Le Déjeuner sur l'herbe*, como afirma Fried) – teria resultado o “silêncio da pintura”¹⁸.

Esse procedimento por subtração atribuído a Manet, que é inseparável do acréscimo à pintura, que agora se diz *moderna*, da evidência (superlativa) da fatura, foi considerado em vários artigos dos anos 1860 como *erro* de execução. Esse acréscimo que se manifestaria em detalhes da pintura, mostraria a carência de domínio técnico por parte do pintor. Efeitos intentados por Manet foram, assim, tidos como imperícia, como as manchas de cor salpicadas em suas telas. Segundo Malraux, “o que Manet nos traz não de superior, mas de irredutivelmente diferente”, é, por exemplo, “o verde do *Balcon*, a mancha rosa do *peignoir* de *Olympia*, a mancha framboesa atrás do corpete preto do pequeno homem em *Un bar aux Folies-Bergère*”¹⁹. Foram essas manchas de cor isoladas que por sobrepossem o “material pictural” ao “material representacional” teriam provocado a indignação do público. Malraux admite, no entanto, que evidenciar a matéria da pintura, suspendendo o ilusionismo, era um procedimento corriqueiro, porém limitado à assinatura da pintura (como em Rubens) ou aos esboços (como em *La chasse aux lion* de Delacroix, de 1854); mas, agora, em Manet, tratar-se-ia, diferentemente, de estendê-lo de pinceladas esparsas às superfícies de cor, tanto pequenas quanto amplas, como veremos.

¹³ BATAILLE, *Op. Cit.*, p. 14;15;17.

¹⁴ MALRAUX, A. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 2008, p. 51.

¹⁵ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸ *Ibidem*, p. 22; Cf. também FRIED, M. *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 286.

¹⁹ MALRAUX, A. *Op. Cit.*, p. 51.

Michel Foucault também examinou as razões da rejeição às pinturas de Manet, nos anos 1860 e 1870, em uma conferência proferida em Túnis, em 1971, cuja transcrição foi publicada somente em 2004²⁰. É a única manifestação de Foucault que desde os anos 1960 esboçava escritos sobre pintura, dedicada ao estudo das obras e da recepção de Manet. Possivelmente, o texto dessa conferência – que não se refere a nenhum autor, seja filósofo ou historiador – era um esboço de um ensaio mais encorpado que ele estaria escrevendo, a ser intitulado *Manet et la couleur*. Se a pintura de Manet foi considerada “malfeita” a ponto de causar estranheza ou reprovação, é porque ela, segundo Foucault, teria lançado luz sobre o que até então ficara à sombra da *representação* na pintura: as propriedades da tela, em particular sua superfície plana e retangular.

Nos termos de Foucault, Manet foi o criador da “pintura-objeto” que “tornou possível não apenas a pintura impressionista, mas a “pintura posterior ao impressionismo”; o que não significa que ele tenha “inventado a pintura não-representativa” (ou abstrata), haja vista que ele sempre se manteve no âmbito da representação ainda que forçando, em algumas obras, os seus limites, como já sugerimos²¹. A “pintura-objeto” (ou “quadro-objeto”) é aquela que “faz agir [ou que agencia] *na própria representação*” pictórica “os elementos materiais fundamentais da tela”, ou seja, o que ela tem “de material”, em certa medida, “de real”, na expressão do autor (Grifo nosso)²².

Examinaremos alguns procedimentos de Manet que foram apenas aludidos por Foucault, mas que serão aqui estendidos. Sempre no intento de ser fiel ao autor, procuraremos suprir o caráter lacunar próprio à oralidade de uma conferência, especificando seus argumentos, ou reforçando-o com remissões a outras pinturas do artista. Foram diversos os procedimentos utilizados por Manet para evidenciar *na representação* “as propriedades materiais em si mesmas” do espaço no qual ele pintava²³. O olhar do observador de sua pintura é remetido da representação para o suporte que a possibilita (a tela, o chassi, a moldura), sem a, no entanto, abandonar. Considere-se um primeiro aspecto. Na organização do espaço pictórico, Manet empregou com frequência eixos horizontais e verticais que correm paralelamente às bordas da tela. Essas ortogonais “reproduzem”, assim, no interior da representação o caráter quadrangular da tela (ou do chassi). Em *La Musique aux Tuileries*, de 1861, as verticais são representadas pelo tronco das árvores e a horizontal que corta a pintura de borda a borda é “representada” pelas cartolas das personagens que ocupam o segundo plano da composição. Em *Le Bal masqué à l’Opéra*, de 1873, os elementos arquitetônicos do teatro, a verticalidade das pilastras volumosas (e das próprias personagens), dispostas à direita e à esquerda, e a horizontalidade da marquise, sugerindo um segundo andar, situado na região superior da tela, demarcam um quadrilátero que “reproduz” o próprio formato do quadro. Aqui, as propriedades do retângulo da tela (e, portanto, da moldura), orientam a composição da própria pintura.

Destaque-se como outro exemplo desse procedimento, também mencionado por Foucault, que está presente em quase todas as obras de Manet, *Le Balcon*, de 1868. Essa pintura é inteiramente esquadrihada por verticais e horizontais. Nela, a porta-veneziana (um quadrilátero vertical) duplica o formato da tela. Abre-se uma janela para o balcão, no qual se vê três figuras na “janela da pintura”, na expressão da tradição. A grade na varanda, à frente da porta-veneziana, também é calcada nos eixos horizontal e vertical, apesar da existência de diagonais que apenas sustentam sua estrutura ortogonal. Some-se a isso que as portas venezianas de um verde intenso, da mesma cor das grades da

²⁰ FOUCAULT, M. A pintura de Manet. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011.

²¹ FOUCAULT, M. A pintura de Manet. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 260, jan-jun 2011.

²² *Ibidem*, p. 262.

²³ *Ibidem*, p. 261.

varanda, se destacando da escuridão do interior da casa e das roupas em preto e branco das personagens, são compostas por paralelas horizontais, de alto a baixo, reforçando o efeito geral de grade da composição pictórica.

O segundo aspecto realçado por Foucault é o modo como Manet “tratou do problema da iluminação”, ou seja, como ele “representou a luz” em suas telas. Distanciando-se do modo usual da tradição ocidental de figurá-la, Manet teria substituído, nos termos do autor, a “iluminação interna” à pintura, pela “iluminação externa”²⁴. Na “iluminação interna”, a fonte de luz que distribui as sombras, modelando os corpos, pode ser localizada no interior da cena representada; como ocorre, pode-se acrescentar às suas considerações, nas pinturas de Georges de Latour, como em *Saint Joseph Charpentier*, de 1642, no qual o Menino Jesus segura a vela que constitui a única fonte de luz (“real” e mística) de toda a cena. Em outras obras, a iluminação é externa, pois a fonte de luz não está representada, mas é possível saber de onde ela provém a partir do feixe de luz que invade a pintura pelas margens da tela; desde cima ou desde baixo, ou pelas laterais, à esquerda ou à direita. É essa fonte de luz localizada fora do quadro que atribui uma *coerência* ao jogo de luz e sombra que, desnudando o ambiente, revela a textura dos objetos, o volume dos corpos, assim como sua posição no espaço; ordenando, enfim, toda a composição. Pode-se exemplificar, ainda, essa modalidade de iluminação, apenas aludida por Foucault, com as composições de Johannes Vermeer nas quais a luz que invade o espaço interior da cena é filtrada por uma janela situada ora à esquerda, como em “A mulher do colar de pérolas”, de 1664, ora à direita, como em “A rendilheira”, de 1670.

Diferentemente, nas pinturas de Manet, na visão de Foucault, toda a iluminação provém do exterior, não pelas margens ou laterais da tela, mas “frontalmente”, de tal modo que ela “atinge a tela totalmente na perpendicular”, como se o quadro, “em sua materialidade”, estivesse exposto “diante de uma janela aberta”²⁵. É o que se perceberia, com nitidez, no quadro *Le Fifre*, de 1866, que foi recebido, vale lembrar, com zombaria pela crítica e pelo público por essa exata razão. A ausência de sombreamento resultante dessa iluminação frontal e homogênea elimina o volume da figura e a profundidade da cena. A personagem (o tocador de pífaro) parece plana demais em relação a tudo o que se estava habituado a ver, de tal sorte que “Manet foi acusado pelos seus contemporâneos de pintar cartas de baralho”, como viria a lembrar o crítico Clement Greenberg, em 1952: “Édouard Manet foi o primeiro pintor em nossa tradição a nivelar sistematicamente objetos do primeiro e segundo plano e a trazer o fundo para a frente e fixar os seus contornos mediante agudos contrastes de cor”²⁶.

A iluminação de *Le Fifre* foi considerada aberrante porque ela abole “o espaço atrás da personagem”, como diz Foucault, assim como a linha demarcatória entre a parede e o chão, suprimindo quase totalmente o efeito de profundidade da pintura (como em *Pablo de Valladolid*, de 1633, de Diego Velázquez, que Manet tanto admirava). Se o pífaro não paira ou flutua (como os enamorados e violinistas alados de Marc Chagal) em um espaço absolutamente abstrato é porque há, nessa pintura, *um detalhe* – precisa Foucault com acuidade – que o inscreve no solo e o situa em face do entorno: é uma sombra mínima, uma “levíssima mancha cinza” que “diferencia a parede do fundo do espaço sobre o qual ele apoia os pés”²⁷. Além disso, se em *Le Fifre* a profundidade, ainda que mínima,

²⁴ FOUCAULT, M. A pintura de Manet. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011, p. 273.

²⁵ FOUCAULT, M. A pintura de Manet. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011, p. 272-273.

²⁶ Cf. Clement Greenberg apud MARTINS, L.R. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007 p.19-20.

²⁷ FOUCAULT, M. *Op. Cit.*, p. 272-273.

é mantida, é porque, além dessa nesga de sombra no chão, há uma leve inclinação do píforo que o projeta à frente de seu estojo, preso à cintura do garoto.

Nem sempre, no entanto, nas pinturas de Manet, o efeito de estranheza provém de uma única modalidade de iluminação. Em *Le Déjeuner sur l'herbe*, a iluminação é compósita, ou heterogênea, na medida em que, nela, estão justapostos “dois sistemas de representação”²⁸: uma luz interior à pintura provinda do alto à esquerda que modela o torso e o rosto da personagem situada em segundo plano; e a luz externa frontal, que incide diretamente sobre as três figuras dispostas no primeiro plano: o corpo nu de uma mulher à esquerda e os dois homens com paletós escuros, no centro e à direita da composição. Se a figura em segundo plano é sombreada, em relevo - nessa pintura de profundidade rasa -, as figuras que estão em primeiro plano são destituídas de relevo, ou chapadas.

Foucault tem presente que o “escândalo moral” provocado pelos quadros de Manet, em particular por *Olympia* de 1863, que foi exposta no Salão de 1865, como vimos, é indissociável do “escândalo estético” resultante, em grande medida, da iluminação frontal. Diferentemente da *Vênus de Urbino* de Tiziano, de 1534, mobilizada por Manet na criação de *Olympia*, é possível perceber, nessa última, duas modalidades de iluminação. Na *Vênus* de Tiziano, a fonte luminosa, discreta, que advém da lateral à esquerda, do alto (como em Vermeer), acaricia como um véu de luz dourada o corpo da *Vênus*, enquanto o corpo da *vênus-cortesã*, em *Olympia* de Manet, é fustigado por igual, por uma luz violenta vinda do exterior, à frente da tela, também aqui. Se em *Le Fife*, Foucault recorreu à imagem de uma tela defronte a uma janela, para descrever sua iluminação, em *Olympia*, ele situa a fonte luminosa na precisa posição do observador. A fonte de luz estaria onde o observador, supostamente, deveria estar - a alguns passos diante da tela, mirando-a frontalmente: “É nosso olhar que, abrindo-se para a nudez de *Olympia*, ilumina-a”, diz Foucault, porque “nosso olhar é “lampadóforo”; ou seja, “é ele que porta a luz”, e, por conseguinte, “somos nós [os observadores] os responsáveis pela visibilidade e nudez de *Olympia*”²⁹. Se ao olhar *Olympia* a iluminamos, estamos “implicados nessa nudez”, o que significa dizer que, aqui, o procedimento formal e o escândalo moral estão imbricados. Nudez, vale desvelar, que é tanto a da *vênus-cortesã* que nos mira, quanto da pintura que se mostra, ela própria, “nua” (“objeto-pintura”) ao se exhibir como construto.

Foucault apresenta, por fim, um terceiro aspecto da rejeição à pintura de Manet nos anos 1860. A sensação de “mal-estar ao olhar” *Olympia* dever-se-ia, também, à dificuldade do observador em encontrar o ponto de vista mais adequado em face da cena representada. Essa dificuldade decorreria das *distorções* na composição, tidas, nessa época, como falta de destreza por parte do artista. Essa *distorção* é ainda mais nítida na última obra exposta por Manet em Salão, *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882, que - passadas quase duas décadas desde *Le Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* - foi muito bem acolhida pelo público. Esse quadro figura, cabe recordar, uma garçonete atrás de um balcão de mármore, tendo às suas costas um amplo espelho que reflete o interior de um café-concerto. As *distorções*, atribuídas à pintura, decorrem da ausência de uma correspondência entre a garçonete e os objetos dispostos no balcão, em primeiro plano, e seus respectivos reflexos no amplo espelho situado logo atrás deles, em segundo plano. Não há assim relação de verossimilhança entre a forma, o tamanho e a posição das garrafas, das flores e dos frutos dispostos sobre o balcão e o seu “reflexo” no espelho ao fundo. A maior *distorção*, no entanto, é a do reflexo do dorso da garçonete haja vista que esse não corresponde, de modo verossímil, à sua posição na cena. Como a garçonete ocupa o centro da cena, e o espelho é paralelo ao balcão, o seu reflexo não deveria ser visível pelo observador,

²⁸ *Idem*. A pintura de Manet. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011, p. 274-275.

²⁹ FOUCAULT, M. A pintura de Manet. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 277, jan-jun 2011.

porque ele estaria encoberto pelo seu corpo, e não estranhamente deslocado para a margem direita da composição como o representou o artista. Para corrigir o que pode ser tido, à primeira vista, como ausência de domínio na técnica da perspectiva, o observador é levado, então, a se deslocar de sua posição central inicialmente requerida pela posição também centralizada da garçonne (e pela simetria da composição), em busca de outra posição, à direita ou à esquerda, na tentativa de integrá-la ao seu reflexo. Essa desorientação do olhar acentua-se quando o observador se dá conta da existência do reflexo do rosto de um homem com cartola e cavanhaque no campo superior direito da tela (seria o do pintor?), que parece abordar a garçonne, sem que haja, no entanto, uma personagem que, situada à frente do balcão, o possa ter produzido. Em síntese, segundo Foucault, o “mal-estar” do olhar do observador em face da pintura de Manet (que, em 1882, já era inseparável de certo “encanto”) foi o resultado da incorporação *na representação pictórica* de procedimentos que evidenciavam o caráter normativo da representação e os elementos materiais da tela.

Fiquemos um pouco mais no *efeito de superfície*, apenas aludido por Foucault, que desconcertara o público nos anos 1860. Revendo sua crítica de 1863 à pintura de Manet, Gautier converte, em 1868, o que considerara *falha*, no primeiro artigo, em traço de autoria do artista: Manet “possui uma qualidade que confere à mais insignificante de suas telas um selo reconhecível: a unidade absoluta do tom local, obtida é verdade, pelo sacrifício do modelado, do claro escuro, das nuances intermediárias e do detalhe”³⁰. Bataille, por seu turno, atribuiu esse apagamento do modelado à “ativa indiferença” de Manet pelo tema, na medida em que sua pintura teria eliminado a hierarquia entre os elementos da composição ao lhes conceder igual “insignificância”³¹. Em *Le Déjeuner dans l’Atelier*, de 1868:

se o rapaz com chapéu de palha é o centro da cena, não seria para melhor expor, para tornar mais perceptível o fato de que na composição ele não tem mais proeminência do que a criada ou o homem de barba, ou melhor, do que as ostras, a peça de armadura e o limão?”³².

Nessa pintura – conclui Bataille – a natureza morta é “alçada ao nível das personagens” enquanto essas são “rebaixadas ao nível das coisas”, daí resultando a igualdade entre os elementos³³. Esse *efeito de superfície* destacado por Gautier e Bataille – que não utilizavam, no entanto, essa expressão que viria a se consolidar nas críticas de Greenberg e Michael Fried – seria ainda mais notável, em *Bal masqué à l’opera*, de 1873, na qual as inúmeras “coisas” e os vários “personagens” são igualizados.

Esse *efeito de igualdade* decorrente do apagamento das hierarquias entre os elementos da composição (como a da relação entre figura e fundo) é próprio também, como mostrou Jacques Rancière, de romances modernos como “*Madame Bovary*”, de Flaubert, de 1856. Este romance é caracterizado pelo autor como uma “democracia na literatura”, atribuindo-lhe um caráter revolucionário, ainda que Flaubert, como se sabe, não tivesse “nenhuma simpatia pela democracia”³⁴. Na democracia literária de “*Madame Bovary*” vigoraria, assim, a igualdade “de todos os seres, de todas as coisas e de todas as situações oferecidas à visão”³⁵. Nesse romance, todos os episódios “são igualmente

³⁰ GAUTIER, T. *Salon*. Le Moniteur Universel, 14 jun, 1865, s/p.

³¹ BATAILLE, G. *Manet*. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020, p. 28.

³² *Ibidem*, p. 59.

³³ BATAILLE, G. *Manet*. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020, p. 62.

³⁴ RANCIÈRE, J. *O Fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 22.

³⁵ *Ibidem*, p. 27.

importantes ou igualmente insignificantes”, [assim como na *democracia pictórica* de Manet] “de modo que não é mais possível distinguir uma ação extraordinária ou heroica de uma ação ordinária ou prosaica”; porque “as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem [*a atividade*] não ocupam mais uma posição hierarquicamente superior à dos indivíduos presos à repetição da vida nua” [*a passividade*]. (Grifo nosso)³⁶. Tanto no romance moderno (não só de Flaubert, mas também de Balzac ou Victor Hugo) quanto na pintura de Manet (ou, mais amplamente, nas obras impressionistas, como quer Fried) vigoraria, enfim, o “axioma da igualdade”³⁷.

Pode-se acrescentar, ainda, aos procedimentos descritos por Foucault, em sua caracterização da “pintura-objeto” de Manet, a materialidade das marcas da pintura (como as pinceladas e os empastes), às quais já aludimos a partir de Bataille e Malraux. São nas pinceladas que foram tidas pelos críticos como “inacabadas e confusas”, e nos planos considerados “vagos e malfeitos”, que reside, segundo Jonathan Crary, “o aspecto mais notável de sua pintura”³⁸. São procedimentos que dissolvendo a linha circunscritiva das figuras as conduzem ao limiar da desfiguração. Tome-se, como exemplo, alguns detalhes de obras de Manet. Em *Dans la serre* (“Na estufa”), de 1879, no qual um homem inclina-se ligeiramente sobre uma mulher sentada num banco em uma estufa de plantas, num gesto de aparente flerte, o olhar do observador é atraído para “a malha emaranhada verde situada atrás das figuras”³⁹: “A camada de tinta aplicada por Manet na vegetação ao redor das figuras é tão espessa que se destaca como uma saliência invasora em volta delas, trazendo o verde fisicamente para mais perto de nossa visão do que as próprias figuras”⁴⁰. É uma “zona de turbulência de cor e proliferação” que excede ou fica aquém, de sua função referencial, deixando de operar como um fundo em relação às duas figuras⁴¹. Essa área instaura “uma ordem perceptiva estranha às relações que Manet parece congelar ou estabilizar” em torno delas⁴². É uma área na qual a atenção que até então recortava as figuras é substituída por uma visão movente que traz o verde viscoso para a frente, deslocando o casal para o fundo. Em *Dans la serre*, as superfícies “toscamente” esboçadas e “claramente manchadas na sombrinha e no lado direito do quadril da mulher”, às quais nos remete aos respingos de cor, ostentam a fatura, como já observara Malraux⁴³. Na mesma direção, Fried, a propósito dessa mesma pintura, realça como área desestabilizadora “o *inacabamento notável* das pontas dos dedos do homem” análogo ao tratamento dado, a nosso ver, à mão direita que porta um pincel em *Autoportrait à la palette*, de 1879⁴⁴.

Em outros quadros de Manet é possível localizar regiões ainda mais amplas nas quais se opera o despojamento da função figurativa, sem que daí resulte o rompimento com a representação. São áreas de deslegitimação mimética que reverberam por toda a extensão da pintura. É o que ocorre, de maneira exemplar, nas pinceladas branco-azuladas em forma de cunha na parte inferior da tela, em *Paveurs de la Rue Mosnier*, de 1878; nos empastes à esquerda e à direita, evocando a agitação dos apostadores, em *Courses à Longchamp* de 1865; ou, nas manchas ocre, pratas e pretas que figuram os reflexos dos frequentadores do café-concerto no espelho situado atrás da garçonete em *Un bar*

³⁶ *Idem.*

³⁷ BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 34-35.

³⁸ CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 135.

³⁹ CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.152

⁴⁰ *Ibidem*, p.143

⁴¹ *Ibidem*, p.141.

⁴² *Idem.*

⁴³ FRIED, M. *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 229.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 282.

aux Folies-Bergère, de 1882. É o que se vê também em *Madame Manet au conservatoire*, de 1879, na qual predominam as pinceladas largas que ocupam a quase totalidade da tela: o vaso de flores à direita, a vegetação ao fundo e as mãos de Madame Manet, que contrastam com seu rosto bem delineado - a única área *figurativa* da pintura.

Essa desestabilização do ilusionismo, do *trompe l'oeil*, e, por conseguinte, da oposição entre figura e fundo, não fica restrita, em algumas obras, às regiões da tela, ainda que amplas, uma vez que ela se estende por toda a superfície da pintura, como ocorre em algumas naturezas mortas de pequenas dimensões como *Branche de pivoine blanche et sécateur*, de 1864, formada de círculos brancos despetalados sobre fundo marrom e negro; ou como na pintura-pérola *L'asperge*, de 1880, na qual um aspargo é sugerido por uma forma alongada branca em tons amarelados sobre um fundo branco-acinzentado, de 1880; ou, ainda, como em *Le Chien Minnay*, pequena pintura de 1879, que só foi exposta publicamente em 2021, no qual um cão é figurado (ou esboçado) por pinceladas espessas e expansivas que não recobrem, no entanto, toda a superfície da tela.

Foi apenas na primeira versão de *L'Execution de l'Empereur Maximilien* de 1867, obra menos difundida, por ser considerada *non finita*, que Manet estendeu a zona de desestabilização da ilusão para a totalidade dessa tela de grandes dimensões (195,9cm x 259,7cm) levando a representação ao limiar da desapareição. Se esse limiar não é transposto é em grande medida porque o tema histórico indicado no título leva o observador a relacionar a área negra à direita, em primeiro plano, à figura dos executores; e a área azul-esverdeada à esquerda, um pouco recuada, à figura das vítimas, entre as quais o Imperador Maximiliano; e, por fim, é levado a relacionar a nuvem acinzentada entre os dois grupos perfilados, no cento do quadro, à fumaça oriunda dos disparos.

São nessas zonas de instabilidade, nos aparentes pontos cegos da pintura de Manet, que parecem advir à primeira vista das hesitações, senão da imperícia de sua mão - como julgavam os críticos dos Salões de 1863 e 1865 - que reside “o encanto irresistível de suas pinturas”. No que foi tido por “falha, fraqueza ou falta de firmeza”, sendo, ao contrário, procedimentos eficazes do artista, entre os quais, o “inacabamento” e as pinceladas retorcidas, como vimos, é que se encontra grande parte de seu engenho. No ensaio “O pintor da vida moderna” sobre Constantin Guys, publicado no *Figaro*, em 1863, e em comentários esparsos às obras de Camille Corot, e Eugène Boudin em “Exposição Universal”, de 1855, e no *Salão de 1846*, Baudelaire já formulara uma distinção entre a pintura “feita” (ou “acabada”) e a pintura “finita” (ou “detalhista”)⁴⁵. Seria, no entanto, Mallarmé que, reagindo aos críticos conservadores que condenavam o “inacabamento” dos quadros de Manet, afirmaria de modo mais assertivo em seu ensaio *Édouard Manet et les impressionnistes*, de 1876, que “não importa que uma obra não esteja completamente acabada quando entre todos os seus elementos há uma consonância por meio da qual ela se sustenta e possui um fascínio tal que uma única pincelada a mais bastaria para dissipá-la”⁴⁶. Esse efeito de “inacabamento” seria caracterizado, décadas mais tarde, por Lionello Venturi, como uma “espécie de acabado do não acabado”⁴⁷. No tocante a essas áreas com pinceladas em diferentes direções, por vezes sobrepostas constituindo empastes, é possível dizer que algo aí se gesta, sem nunca se engessar, porque nelas há um equilíbrio instável entre pulsão e ordenação. Mallarmé que frequentou diariamente o ateliê de Manet por cerca de uma década relembra (ou “ressonha”) em “Divagações”,

⁴⁵ Cf. BAUDELAIRE, C. *Salon de 1846 e Exposition Universal de 1855*. In: *Œuvres complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980; ou: In: *Charles Baudelaire: Poesia e prosa – Volume único*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 671-787; 771-787.

⁴⁶ MALLARMÉ, S. “Los impresionistas y Édouard Manet”. In: *Édouard Manet o la mirada recobrada*. Madrid: Casimiro Libros, 2012, p. 2.

⁴⁷ VENTURI, L. *Manet*. In: *L'Arte*, 1929 apud BATAILLE, G. *Op. cit.*, p. 63.

publicado em 1897, a “fúria” com a qual Manet “rojava sobre a tela vazia, confusamente como se jamais tivesse pintado”; enquanto seu olho “guardava” nessa investida de quem “jogava inteirinho, a cada vez”, na “imediata frescura de um encontro”, “a pressão clara e pronta” de sua mão certa que “ordenava a obra-prima” que assim *nascia*, como em um lampejo, tendo-o [a Mallarmé] “como testemunha ocular”⁴⁸ (Grifo nosso).

É sobretudo nessas áreas em que se trabalha a imaginação que se instaura uma tensão entre o representativo e o indicial; ou, em outros termos, entre o saber de um objeto representado e o não saber que força o pensamento. Nelas, as pinceladas podem ser vistas ora como “imagem” (ou representação), ora como índice da fatura (ou materialidade da pintura). Desencadeia-se, assim, em face delas, uma “paixão escópica” (ou loucura do olhar) que o faz circular, sem cessar, entre a dimensão referencial (a cena representada) e a dimensão indicial (a presença dos pigmentos *impressos* pela mão do artista na superfície da tela). O olhar do observador é levado, portanto, nessas áreas, a se alternar entre os dois regimes do “traço” que reclamam “ao mesmo tempo”, “com o mesmo direito”, sua atenção – sendo eles, no entanto, “impossíveis”, na medida em que não podem ser apreendidos, simultaneamente, pelo mesmo lance do olhar: “imagem” *ou* índice; representação *ou* apresentação, “idea” *ou* feitura”⁴⁹: “Fatura e imagem disputam o tempo todo a hegemonia” de seu olhar; o que significa dizer que “a superfície mediadora da tela aparece e desaparece conforme sua leitura”, nos termos de Sérgio Ferro⁵⁰.

E mais: seriam sobretudo nessas áreas nas quais a fatura é ostensiva, na medida em que nelas a matéria da pintura se dá a ver, que o “trabalho livre” do artista se manifestaria. Elas são índices do “trabalho não subordinado” de Manet, segundo Ferro, que se furta à normatividade, a todo “esquema visual”, no capitalismo de meados do século XIX⁵¹. Seu trabalho é “não alienado”, uma vez que se por um lado ele não reproduz uma fatura como um artesão das antigas corporações de ofício, por outro lado, ele não converte sua tela em mera mercadoria visando a atender às demandas de um mercado artístico em expansão. Essas regiões da pintura não operariam, assim, como marcas de autoria, como forma de assinatura que permitiria remeter dada pintura ao seu autor, porque elas são sempre singulares, distintas uma das outras irrepetíveis: elas mostram “um savoir-faire [tido pela crítica dos Salões, no entanto, às avessas, porque como imperícia técnica] em constante mutação” (Grifo nosso)⁵².

“Manet é afinal, desigual a si mesmo”⁵³. *Suas falhas são o seu canteiro de obras*. Nele, a atividade de criação se apresenta como algo indefinível, porque situada entre o anonimato do artesão e a autoria do artista. É nesse canteiro de obras que a posição social do pintor é também posta em questão, pois, nele, a “hipertrofia de um eu” que é o “lote do artista” é contrastado pelo saber corporativo, legitimado pelos pares - o “lote do artesão”⁵⁴. Nesse terreno em disputa, a marca autoral atestaria uma “pretensão difícil de se justificar”, segundo Bataille: a de que o artista *moderno* não é apenas um “artesão inflado pela vaidade, pelo vazio de uma ambição sem conteúdo”, próprio de “um indivíduo cismado, que não sabe bem o que faz sentir-se cheio de si” (o “orgulho romântico”), mas o sujeito de uma atividade *livre*⁵⁵. É desse embate que teria resultado a “subversão impessoal” de Manet que

⁴⁸ MALLARMÉ, S. *Divagações*. Florianópolis (SC): Editora UFSC, 2010, p. 92-93.

⁴⁹ FERRO, S. *Artes plásticas e trabalho livre II: de Manet ao Cubismo Analítico*. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 188.

⁵⁰ FERRO, S. *Artes plásticas e trabalho livre II: de Manet ao Cubismo Analítico*. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 188.

⁵¹ *Ibidem*, p. 208.

⁵² FERRO, S. *Artes plásticas e trabalho livre II: de Manet ao Cubismo Analítico*. São Paulo: Editora 34, 2022, p. 246.

⁵³ *Ibidem*, p. 211.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁵⁵ BATAILLE, G. *Manet*. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020, p. 13;17.

se mostra nas áreas de “opacidade” de sua pintura, como as que vimos. Se nessas “zonas de borragem” (na qual se introduz “a catástrofe” na pintura⁵⁶) há expressão é porque se trata, nelas, de “expressão do impessoal”; “expressão da não-expressão”; “expressão do não subjetivo do sujeito”⁵⁷, ou seja, de uma “força de desposseção”⁵⁸ que visa a desertar a pintura da forma do eu, ao tornar impessoal a linguagem.

Esse efeito de apagamento, ou indeterminação, está presente também no plano da representação, na maneira como Manet figurou o olhar de diversos personagens, em particular, em *Le Balcon de 1868*, *Dans la serre de 1879* e *Un bar aux Folies-Bergère*, de 1882. Poder-se-ia atribuir aqui, à primeira vista, ao olhar das personagens nessas pinturas, o “sentimento de uma falta”, uma “fraqueza, falta de firmeza”, nos termos de Baudelaire, ou mesmo a “tibieza moral” que Bataille atribuiu ao próprio Manet. Em *Un bar aux Folies-Bergère*, diferentemente do olhar altivo das cortesãs de *Le Déjeuner sur l’herbe* e *Olympia* que fitam desafiadoramente o observador, o olhar da garçonete, “uma moça imponente e vivaz, mas um tanto apagada”, é descrito por Bataille, como “embaciado de fadiga ou de enfado sob a franja de seus cabelos loiros”⁵⁹. É de modo semelhante que Jonathan Crary caracteriza o olhar das figuras em *Dans la serre*, de 1879. Para o autor, a “automatização da percepção” na modernidade parisiense do Barão de Haussman provocou “experiências dissociativas” tais como evidenciam o olhar perdido, aparentemente indiferente, das duas figuras em um flerte, numa estufa de plantas⁶⁰. Nessa estufa, um homem debruça-se sobre um banco para aproximar-se de uma mulher sem que seus olhares se encontrem, ou que suas mãos ainda que estando muito próximas, se toquem. Esses olhares não são simplesmente de alheamento, resultante da fadiga pelo excesso de estímulos que fustigam sem cessar o corpo sensorial do habitante de uma metrópole ruidosa como Paris. Cada personagem dá-se conta da presença da outra, sem, no entanto, devolver-lhe o olhar. O olhar dele parece se voltar para ela, ao mesmo tempo em que a evita. O olhar dela não é de “reflexão profunda”, tampouco de uma “absorção vazia”, mas um momento de “atenção interrompida ou dispersa”, análoga a de um “transe” (ou de um esquecimento súbito em meio à vigília cotidiana)⁶¹. É um estado de “suspensão da percepção” – segundo Crary – que paira entre a “operação da visão” (funcional) e as “ondulações temporais de um devaneio”⁶². Nesses olhares teríamos, em suma, o “conflito essencial da lógica perceptiva da modernidade”, entre “duas tendências antagônicas em jogo”: a primeira é “a unidade sintética da percepção” (o “domínio visual”) que “permite atuar no mundo real em seu funcionamento” segundo a lógica do capital; a segunda é a “dispersão da percepção”, que se furta à normatividade do olhar, impedindo a sua racionalização e controle⁶³. Enfim: os olhares das personagens em *Dans la serre* são, em suma, de pura indistinção, *a-subjetivos ou disfuncionais*, em função da desagregação do campo visual.

Pode-se acrescentar, ainda, a esse efeito de “suspensão da percepção” das personagens – o correlato no plano da representação, da zona de indeterminação na ordem da fatura – um efeito de “anulamento” das classes sociais, em obras como *Un bar*

⁵⁶ DELEUZE, G. *A lógica da sensação*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007, p. 43.

⁵⁷ ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Editora 70, 1982, p. 170-172.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, São Paulo: Escuta; Ed. da Unifesp, 2012, p. 144.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*, São Paulo: Escuta; Ed. da Unifesp, 2012, p. 60.

⁶⁰ CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 125.

⁶¹ *Ibidem*, p. 137.

⁶² *Ibidem*, p. 141.

⁶³ *Ibidem*, p. 143.

aux Folies-Bergère, como quer Clark⁶⁴. Pois para as personagens desse café-concerto, assim como para as que circulam em *La Musique aux Tuileries*, ou para as que descansam em *Le Déjeuner sur l'herbe*, se “não era possível ser burguês”, “ao menos se podia evitar assumir qualquer outra posição”⁶⁵: “a moda e a compostura manteriam o rosto da pessoa a salvo de qualquer identidade”⁶⁶. Seu olhar é “público, exterior, blasé (...) indiferente, não entediado, não cansado, não desdenhoso, não concentrado em coisa alguma”⁶⁷. Sua expressão é “o seu inimigo, o equívoco que ela se dedica a evitar a todo custo, já que expressar a si próprio significaria tornar legível a própria classe”⁶⁸. Essa despessoalização social – outro nível de incerteza nas pinturas de Manet – evidenciaria a ilusão da inexistência de conflitos entre as classes sociais, ou a suposição de que elas seriam “móveis”. A pintura *Un bar aux Folies-Bergère* “se regozija com o achatamento em geral, onde quer que ocorra, e sem dúvida almeja mostrar qual é o aspecto de um rosto quando ele também se torna bidimensional, quando esse é o meio pelo qual ele é apresentado ao mundo”⁶⁹.

Essas indefinições, senão imprecisões aparentes, que foram “concebidas com tanto cuidado” por Manet, teriam sido as mais apropriadas, na hipótese de Clark, para figurar “as formas sociais que o pintor optou por mostrar”, justamente ao as embaralhar; o que não passara despercebido por Mallarmé que no ensaio *Édouard Manet et les impressionnistes*, de 1874, saudara com otimismo [distanciando-se, nesse aspecto, de Clark] a presença democrática em suas pinturas de “homens impessoais”, “em comunhão com o sentimento de seu tempo”, “de uma gente, enfim, até então ignorada na vida política da França”⁷⁰ (em sintonia, aliás, com o sabido “republicanismo” de Manet)⁷¹. Se Georges Bataille, por sua vez, em seu ensaio já citado de 1955, descreveu Manet como “um artista que nunca soube com clareza o que queria”, como alguém “excessivamente atormentado pela dúvida”⁷² – como comprova a carta que o artista endereçou em 1865, a Baudelaire, da qual partimos – é porque, em grande medida, a sua própria pintura é uma “textura de incertezas” que deixa não apenas suas personagens, mas o próprio observador numa “espécie de relação suspensa” em face dela⁷³.

Sendo assim, o “encanto irresistível” das pinturas de Manet não triunfa sobre suas “falhas, fraquezas”, ou “falta de firmeza”, como o consolava dubiamente Baudelaire, mas delas decorre. Se as efetuações de suas pinturas foram consideradas pela crítica de arte, sobretudo nos anos 1860, em “termos negativos”, como “falta, inaptidão”, “bizarrice” ou simplesmente, como um “esforço para chamar a atenção a qualquer preço”, é porque elas eram “literariamente indescritíveis”, porque irredutíveis às “formas então disponíveis de legibilidade”⁷⁴. Foi na década seguinte, com as primeiras exposições impressionistas de 1874,

⁶⁴ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 330.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 332.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 332.

⁶⁷ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 337.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 338, 356.

⁷⁰ MALLARMÉ, S. Los impresionistas y Édouard Manet. In: *Manet: Édouard Manet o la mirada recobrada*. Madrid: Casimiro Libros, 2012, p. 50-51.

⁷¹ FRIED, M. *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 284.

⁷² BATAILLE, G. *Manet*. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020, p. 60.

⁷³ CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 334-335.

⁷⁴ FRIED, M. *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 283-284.

1876 e 1877⁷⁵, que a “instabilidade constitutiva” entre a apresentação (ou “presentificação” da técnica e dos materiais) e a representação, própria à pintura de Manet, passou a ser valorizada pelos críticos que, a partir de então, lhe atribuíram uma *visão sobre o olhar*: “um modo de ver e experimentar um quadro” que era “conscientemente estético”, “*algo* que continuaria a ter efeito tangível na prática pictórica” dos anos 1890 e nas vanguardas artísticas do século XX⁷⁶.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Editora 70, 1982.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. **Manet**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora: WMF Martins Fontes, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Paris : Robert Lafont, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**: volume único. Tradução de Ivan Junqueira *et. al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *Manet: Une révolution symbolique*. Paris: Raisons d’agir/ Seuil, 2013.

CLARETIE, Jules. Salon de 1875. In: **L’ Art et les artistes français contemporains**, Paris: Libraires-Éditeurs, p. 337. Disponível: <https://archive.org/details/lartetlesartiste00clar/page/n7/mode/2up>

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. Tradução de João Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **A lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta; Ed. da Unifesp, 2012.

FERRO, Sérgio. **Artes plásticas e trabalho livre II**: de Manet ao Cubismo Analítico. São Paulo: Editora 34, 2022.

FOUCAULT, Michel. A pintura de Manet. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. In: **VISUALIDADES**, Goiânia, v.9 n.1 p.259-285, jan-jun 2011.

⁷⁵ BOURDIEU, P. *Manet: Une révolution symbolique*. Paris: Raisons d’agir/ Seuil, 2013, p. 399-403.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 293.

FRIED, Michael. *Manet's modernism, or the face of painting in the 1860*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. **Édouard Manet o la mirada recobrada**. Traducción de Rossella Gentile. Madrid: Casimiro Libros, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis (SC): Editora UFSC, 2010.

MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 2008.

MARTINS, Luiz Renato. **Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

PROUST, Antonin. **Édouard Manet: Souvenirs**. Paris: Librairie Renouard - H. Laurens Éditeurs, 1913. Disponível: <https://archive.org/details/edouardmanetsouv00prou/page/6/mode/1up?ref=ol&view=theater>.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. Tradução de Marcelo Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

Recebido em 05.03.2023

Aceito para publicação em 06.04.2023.

© 2023 Ricardo Fabbrini. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).