UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Marina Mastrangelo Franconeti

Confrontos do olhar
A pintura e a figuração feminina por Édouard Manet

Versão corrigida

São Paulo
2021

Marina Mastrangelo Franconeti

Confrontos do olhar

A pintura e a figuração feminina por Édouard Manet

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Victor Knoll

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F826c

Franconeti, Marina
Confrontos do olhar: a pintura e a figuração feminina por Édouard Manet / Marina Franconeti; orientador Victor Knoll - São Paulo, 2021.
157 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Édouard Manet. 2. Pintura. 3. Estética. 4. Filosofia. 5. Gênero. I. Knoll, Victor, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Marina Mastrangelo Franconeti

Data da defesa: 16/04/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Victor Knoll

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 03/06/2021

(Assinatura do (a) orientador (a)

Folha de aprovação

FRANCONETI, Marina Mastrangelo. **Confrontos do olhar: a pintura e a figuração feminina por Édouard Manet**. 2021. 157f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Data de aprovação: ___ / ___ / ___

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Aos meus pais,

Pelo amor e pelos livros

Agradecimentos

A escrita de uma dissertação reúne não apenas ideias e referências bibliográficas. Ela é, primeiro, a culminação dos meus anos de escola, de graduação, de mestrado, a soma de uma vida inteira. Do primeiro livro infantil sobre arte, cada parte dela evoca uma fala, um aprendizado, um instante em sala de aula, um desenho, um debruçar-se na mesa para estudar, um suspiro de espanto diante da obra no museu, as ressonâncias do século XIX pelo tempo. Evoca professoras e professores, livros e registros pela mão, experiências e olhares se expandindo no espaço e tempo. O corpo todo da dissertação guarda, enfim, uma vida inteira, cheia de pessoas e gestos, os quais são difíceis de resumir nesse espaço chamado agradecimentos.

Primeiramente, agradeço ao Prof. Dr. Victor Knoll, meu orientador, de doçura incomensurável, que insuflou entusiasmo e carinho pela escrita em cada uma de nossas conversas, transmitindo a beleza do encontro entre literatura e filosofia. Suas intervenções foram pertinentes, a figura poética de um maestro afinando as cordas para uma sinfonia, como me disse na primeira reunião.

Aos professores que compuseram a banca examinadora, Izilda Johanson, Ricardo Fabbrini e Nelson Aguilar, pela leitura atenta, as observações valiosas e a troca de ideias. Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrini, meu orientador na iniciação científica, responsável pelo vislumbre de encantamento pela Estética em suas aulas da graduação e que acompanhou o surgimento das primeiras fagulhas desse texto.

Agradeço a todos os professores que estimularam em mim o interesse pelas artes, pela literatura, pela história, pela filosofia. Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Douglas Emiliano Baptista, com as aulas de filosofia no ensino médio, por passar adiante o sentido da frase “ouse saber”, desde as primeiras aulas de Kant, a efervescência das ideias no grupo de estudos, até o exercício da saída da menoridade ao indicar o bosque inesgotável e encantado entre o saber e o não-saber filosófico.

Aos muitos amigos que acompanharam essa trajetória, amigos gentis e entusiasmados, iluminando esse processo intenso e vivo de escrever uma dissertação com conselhos, alegria e

carinho: Débora Becker, Gustavo Czekster, Francisco França, Maria Castanho Ansarah, Gilberto Varis, Patricia Oliveira, Higor Brunieri, Isabella Ferraz, Aline Pascholati, Anastácia Cali, Jéssica Reinaldo, Pôlo Gallian, Mia Sodré, Natália Cordeiro, Carolina Peters, Reginaldo Raposo, Adriana Matos, Natália Leon.

Agradeço à Amanda Leonardi, à Andrea del Fuego, ao André Araújo, especialmente pela companhia na travessia da pesquisa acadêmica, cada um escrevendo suas respectivas dissertações e tese, compartilhando o tempo, a luz, as trevas e os laços da escrita. Obrigada pela aventura.

Agradeço à Luana Barbosa, à Thaís Cappucci pela constante escuta e iluminação terapêutica nesse caminho.

Agradeço, por fim, aos meus familiares. Aos meus amados pais, as grandes testemunhas dessa construção. O texto não estaria no mundo se não houvesse as suas palavras amorosas, para que as minhas avançassem em frente. Agradeço também, obviamente, ao meu cachorro Scott, integrante essencial, presente e reconfortante no nascimento de cada palavra, quando elas estavam frescas, nos segundos diários da escrita.

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), bem como o apoio por meio da concessão de bolsas pelo departamento de Filosofia desde a iniciação científica.

“Apanhe estes olhos fundos e aprenda a ver”

Paul McCartney, The Beatles, Blackbird, 1968

RESUMO

FRANCONETI, Marina Mastrangelo. **Confrontos do olhar: a pintura e a figuração feminina por Édouard Manet**. 2021. 157f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O presente trabalho busca interpretar o conjunto da obra do pintor impressionista Édouard Manet a partir do recorte da figuração feminina. Considerando a relevância do artista para o movimento impressionista e a geração à qual pertenceu em 1863, essa dissertação tem como objetivo tratar da frontalidade do olhar das personagens femininas, relacionada à fatura da obra e sua recepção. A referência teórica se constitui pelas leituras de *A pintura da vida moderna*, de T.J.Clark, *Le modernisme de Manet*, de Michael Fried; a conferência de Michel Foucault, *La peinture de Manet*; *Manet - Biographical and Critical study*, de Georges Bataille; *Manet – une révolution symbolique*, de Pierre Bourdieu, *Suspensões da percepção*, de Jonathan Crary, entre outras. Como método de análise, são estudadas as obras principais de Manet, assim como as de outros artistas, com a finalidade de pensá-las a partir de sua recepção e quais proximidades e diferenças existem entre si. Portanto, o objetivo dessa pesquisa é demonstrar a relevância da configuração pictórica promovida por Manet por meio da frontalidade do olhar das personagens femininas e a materialidade da tela, como elementos participantes do "efeito Manet" e daquilo que caracterizou a sua dita "revolução simbólica", potencializada especificamente pela figuração feminina, distanciando-se das normas acadêmicas.

Palavras-chave: Édouard Manet; Pintura; Estética; Filosofia; Gênero.

ABSTRACT

FRANCONETI, Marina Mastrangelo. **Confrontations of the gaze: painting and female figuration by Édouard Manet**. 2021. 157f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The present research seeks to interpret the whole of the work of impressionist painter Édouard Manet from the perspective of female figuration. Considering the artist's relevance to the impressionist movement and the generation to which he belonged in 1863, this dissertation aims to address the frontality of the gaze of the female characters, related to the composition of the work and its reception. The theoretical reference is constituted by the readings of *The Painting of Modern Life*, by T.J.Clark ; *Manet's Modernism*, by Michael Fried; Michel Foucault's conference, *Manet and the Object of Painting*; *Manet - Biographical and Critical Study*, by Georges Bataille; *Manet : A Symbolic Revolution*, by Pierre Bourdieu, *Suspensions of perception*, by Jonathan Crary, among others. As a method of analysis, Manet's main works are studied, as well as those of other artists, with the purpose of thinking about them from their reception and what similarities and differences exist among them. Therefore, the objective of this research is to demonstrate the relevance of the pictorial configuration promoted by Manet through the frontality of the gaze of the female characters and the materiality of the canvas, as elements participating in the "Manet effect" and in what characterized his so-called "symbolic revolution", specifically enhanced by female figuration, distancing itself from academic norms.

Keywords: Édouard Manet ; Painting ; Aesthetics ; Philosophy ; Gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Édouard Manet, O almoço na relva 25

Figura 2 Ticiano Vecellio, O concerto campestre 28

Figura 3 Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael, O julgamento de Páris 29

Figura 4 Jacques-Louis David, O julgamento dos Horácios 36

Figura 5 Édouard Manet, Jovem Dama em 1866 ou Mulher com papagaio 38

Figura 6 Gustave Courbet, Mulher com Papagaio 39

Figura 7 James Abbott Neil Whistler, A dama de branco ou A Sinfonia em branco N.º 1: A dama de branco 41

Figura 8 Édouard Manet, O balcão 43

Figura 9 Édouard Manet, Música nas Tulherias 46

Figura 10 Jacques-Louis David, O Rapto das Sabinas 47

Figura 11 Édouard Manet, Baile de Máscaras na Opéra 48

Figura 12 Édouard Manet, O caminho de ferro 50

Figura 13 Édouard Manet, Olympia 55

Figura 14 Ticiano Vecellio, Vênus de Urbino 59

Figura 15 Arthur Hacker, O saque de Marrocos pelos Almohades 72

Figura 16 Gustav Adolf Mossa, Elle 76

Figura 17 Lavinia Fontana, Retrato de Tognina 79

Figura 18 Eugène Delacroix, Mulheres de Argel 82

Figura 19 Théodore Chásseriau, Interior oriental 82

Figura 20 Jean-Dominique Ingres, Grande Odalisca 83

Figura 22 Théodore Géricault, Jovem mulher negra 84

Figura 23 Marie-Guillemine Benoist, Retrato de Madeleine 85

Figura 24 Clemente Susini, Giuseppe Ferrini, Vênus Anatômica 93

Figura 25 Édouard Manet, Jeanne, A Primavera 106

Figura 26 Édouard Manet, Na estufa 115

Figura 27 Édouard Manet, Um bar no Folies-Bergère 122

Figura 28 *Stop, Édouard Manet, Une Marchande de consolation aux Foiles-Bergère* 126

Figura 29 Édouard Manet, Estudo de Um bar no Folies-Bergère 127

Figura 30 Jean-Auguste Dominique Ingres, Madame de Senonnes 128
Figura 31 Mary Cassatt, Menina na poltrona azul 133
Figura 32 Berthe Morisot. Interior 134
Figura 33 Mary Cassatt, No camarote 135
Figura 34 Pierre-Auguste Renoir, No camarote 136
Figura 35 Eva Gonzàles, Um camarote no Théâtre des Italiens 137

SUMÁRIO

Introdução 10

1. A técnica de Manet fundada no desafio da frontalidade da obra 18

1.1. As normas acadêmicas em torno do desenho, o Salão e a crítica 18

1.2. O Salão dos Recusados expõe *O almoço na relva* 24

1.3. A investida contra o estado de absorção e o movimento antiteatral 34

1.4. O "quadro-objeto" e a materialidade da pintura 45

2. Um estudo de *Olympia*: transgressão do nu acadêmico e a recepção da obra 54

2.1. As críticas à cortesã moderna e a *Vênus de Urbino*, de Ticiano 56

2.2. A materialidade da pele de *Olympia* 63

2.3. O corpo inerte feminino no despertar pelo encarnado 69

2.5. A invisibilidade da criada em *Olympia* e a representação do corpo negro na pintura 80

2.6. A morte como argumento de condenação de *Olympia* 92

3. A efervescência moderna nos deslocamentos do espectador 100

3.1. O olhar flutuante da *flânerie: a Primavera* e uma passante 100

3.2. As ambiguidades na moda feminina 108

3.3. *Na estufa*: o corpo comprimido e os estados da percepção 114

3.4. Os deslocamentos do espectador em *Um bar no Folies-Bergère* 121

3.5. Lugar do espectador e olhar ativo pelas pintoras impressionistas 130

3.6. Os sentimentos da modernidade 138

Considerações finais 143

Referências bibliográficas 147

Introdução

Nas fronteiras difusas da cidade parisiense, entre o ideário da modernidade mergulhado na bruma dos trens e das indústrias, das vestes e das multidões, expande-se a obra de Édouard Manet (1832-1883). Considerado um dos primeiros pintores modernos, o trabalho e recepção da obra de Manet se constituem como um ponto curioso e fascinante na história da arte. De modo surpreendente, as suas telas se tornaram objeto de intensa oposição quando expostas a partir de 1863 no Salão dos Recusados, alçando-o ao título de "líder do impressionismo", carregando o inesperado da mancha e a pincelada mais livre. Artista oriundo do ateliê de Thomas Couture (1815-1879), Manet logo buscou se desvencilhar de algumas das obrigatoriedades das normas da Escola de Belas Artes e do Salão, de um convencionalismo que, na prática do ateliê, impedia novas possibilidades de construção expressiva. No entanto, foi um artista com um enorme "reservatório de temas", como afirma Pierre Bourdieu (2013), evocando constantemente a tradição da pintura, com o gesto de um artista moderno.

A proposta dessa pesquisa, então, é a de percorrer o trabalho de Manet por meio do recorte da figuração feminina. Interessa-me, sobretudo, como as expectativas do Salão e da Escola de Belas Artes tratam do nu feminino e da representação da mulher na pintura. Será pelo nu que Manet receberá as mais intensas críticas, um artista atacado não apenas por um questionamento sobre a sua técnica – o aspecto de esboço, a platitude da tela em evidência, a materialidade da pintura – mas o peso do desvio do que se esperava ver ao se representar uma mulher.

Em diversas leituras acerca do pintor, menciona-se brevemente a relevância da mulher no interior da pintura de Manet, com um enfoque dado à histórica recepção do quadro *Olympia* (1863) e *O almoço na relva*. No entanto, tendo essas duas obras como principais referências, busquei expandir a questão da figuração da mulher e do olhar dela direcionado ao espectador, interpretando suas demais obras também. Pois defendo que a má receptividade de Manet entre os críticos não foi apenas por uma distinção técnica em comparação à "arte oficial" do Salão, mas ocorreu de forma concomitante à centralidade do feminino nessas obras consideradas polêmicas. A frontalidade desse olhar, vinda de uma personagem feminina, ganha potência junto às características da pintura de Manet. A crítica, portanto, percebe a técnica junto aos modos de representação do feminino, usando ambos para delimitar a qualidade do trabalho do pintor. A condenação de Manet resvala na condição do feminino

representado quando esse não corresponde às expectativas estéticas do nu ou do olhar *voyeur* masculino.

Procuro abordar os quadros mais destacados do artista, bem como algumas obras que apenas recentemente obtiveram mais espaço nos estudos sobre Manet. As mais relevantes são *O almoço na relva*, *Olympia*, *Um bar no Folies-Bergère*, *O baile de máscaras na Ópera*, *Música nas Tulherias*, *No caminho de ferro*, *O balcão.* O quadro *Jovem Dama em 1866*, é estudado a partir da obra de Arden Reed em 2012, e não costuma figurar entre as primeiras referências nos estudos do pintor. *Na estufa* conta com as observações de Jonathan Crary em 1999, da mesma forma pouco frequente entre os textos. E *A Primavera*, obra que recebeu mais atenção nos últimos anos, com a exposição de 2019, *Manet and Modern Beauty: The Artist's Last Years*, devido à recente aquisição da obra em 2014 pelo *J. Paul Getty Museum*, com curadoria desse com *Art Institute of Chicago* e *Musée D'Orsay*.

A análise crítica e histórica dessa dissertação tem uma tomada ampla, dada a diversidade de autores que já estudaram a obra de Manet. Traçando um estudo que vem a partir dos críticos pertencentes à mesma época de Manet até os críticos posteriores e mais recentes, pela pesquisa atravessa-se parte do século XIX, o XX, até o momento presente. Há, obviamente, distinções entre tais autores, mas o que espero apontar são as proximidades argumentativas dos autores selecionados para fundamentar o meu recorte acerca da frontalidade do olhar da personagem feminina e a técnica de Manet. Entre os críticos de época, escolhi especialmente trechos de resenhas críticas que pudessem situar, de forma também histórica, o que foi a recepção de Manet e os traços sociais no discurso acerca do feminino e das normas estéticas da pintura.

Entre os autores estudados, destaco T.J. Clark, Michael Fried, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Georges Bataille e Jonathan Crary, os quais têm os principais trabalhos sobre Manet, por um encontro frutífero entre pintura, percepção, os efeitos da cidade de Paris e considerações centrais sobre a figura feminina. Essa pesquisa nasceu, sobretudo, a partir da leitura aprofundada de T.J. Clark, em *A pintura da vida moderna*, em seu capítulo destinado a *Olympia*.

Examino também as questões levantadas a partir das obras de Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty, dada a relevância filosófica de ambos ao tratar da modernidade parisiense, do papel do artista em ateliê e o exercício da percepção. Merleau-Ponty oferece, sobretudo, com *O olho e o espírito* e *A linguagem indireta*, eixos que possibilitam ressaltar a ênfase dada à percepção por Manet, presente tanto como tema de suas telas quanto como o exercício de um corpo todo que se move diante da tela, na situação do espectador. Aliando o

texto de Merleau-Ponty aos estudos feministas contemporâneos de Griselda Pollock e Tamar Garb, tornou-se possível pensar, por fim, nos efeitos do olhar ativo feminino, passando pelo trabalho de pintoras impressionistas e o vínculo com a obra de Manet, os contrastes com a representação do feminino e a expectativa de que esse deveria ser posto em tela como passivo, apenas na condição de objeto a ser visto pelo espectador masculino.

O que espero apontar é o movimento entre uma profusão de olhares, linhas que se entrecruzam dos críticos de época, do público, do artista, das figuras femininas, deslocamentos entre o olhar interno da obra e a participação do espectador. Levando em conta as influências das normas estéticas da instituição representativa que é o Salão, o epicentro das exposições dos artistas, penso ainda de que modo o ato da pintura de Manet manifesta as suas escolhas no inesperado da experiência do ateliê, a qual expõe uma lacuna expressiva que as convenções não dão conta. É nesse espaço que a obra de Manet promove um movimento direcionado à participação ativa tanto do espectador quanto do lugar do pintor em sua própria obra.

Com efeito, interpreto a obra de Manet considerando alguns entraves sobre os títulos obtidos pelo pintor. “Líder do impressionismo” ou até “realista”, título de sua época, oferecem um conflito. Pierre Bourdieu ressalta o realismo como uma espécie de ilusionismo (2013, p.505), e sendo Manet contrário ao ilusionismo quando prossegue por um movimento antiteatral, o termo se torna insuficiente para defini-lo. Mesmo Émile Zola (1979), em *Les réalistes du Salon*, expôs a mutabilidade desse realismo, um termo impreciso, identificando uma vivacidade realista se a obra preservar um compromisso com o temperamento do artista, não apenas uma imitação dos mestres.

Em relação ao impressionismo, o próprio sentido de um artista precursor pode ganhar alguns questionamentos. Segundo Meyer Schapiro (2002), a presença de Manet, Renoir e Degas foi imprescindível para que o movimento como um todo fizesse ingressar outros artistas como Cézanne, Lautrec e Seurat; artistas que precisaram de outros, como um legado. No entanto, é preciso lembrar que Eugène Boudin (1824-1898), professor de Claude Monet, foi um dos primeiros impressionistas em termos de paisagem a experimentar os efeitos de atmosfera, trabalho esse que levaria Monet às últimas consequências de sua própria técnica. Não havia uma identificação de Manet com o título de líder do impressionismo, até mesmo pelo fato de artistas como Monet e Renoir terem um envolvimento maior com o impressionismo, ao organizar as exposições. O que é preciso, então, ao pensar o impressionismo no trabalho de Manet é considerar que cada artista, à sua maneira, buscou aplicar a técnica e os saberes do movimento artístico com distinções particulares, mesmo com

pontos que os aproximavam, sendo Manet o pintor que teve influência coletivamente para a imagem do grupo quando sua obra, *O almoço na relva* (1863), havia sido recusada e exposta no Salão dos Recusados.

O grupo dos impressionistas só se veria enquanto grupo a partir de 1874, anos depois da recepção acalorada e contrária ao trabalho de Manet no Salão. E, como definiu Diego Martelli, Manet ao lado de Degas, estaria entre os "artistas da modernidade" (1952, p.106), comunicando uma época.

De fato, Manet opera em diálogo com a modernidade e com uma concepção das sensações as quais o impressionismo coloca no centro de seu movimento. Mas, movida por essa dúvida em como entender Manet entre as denominações dadas a ele, procurei não escolher uma delimitação única, a qual situaria Manet apenas como impressionista, realista ou pertencente a uma geração de 1863. Pois defendo que seu trabalho manifesta nuances impressionistas, as de sua geração, o interesse pelos antigos, o olhar voltado à modernidade, enfim, uma variedade de expressões.

Haverá discordâncias na crítica contemporânea, como a de Michael Fried em *Le modernisme de Manet*, autor decisivo para o todo da dissertação. O autor identifica a associação do pintor mais aproximada à geração de 1863, como um artista contrário à teatralidade. Certamente é preciso considerar também que o autor cria um recorte em seu texto, e esse recorte voltado à composição dos séculos XVIII e XIX era, até então, pouco abordado ao falar de Manet, escolha essa que faz do texto de Fried um excelente apoio para entender o que me propus a estudar, a instigante frontalidade do olhar das personagens femininas.

O que ocorre, porém, é constatar que a definição de Manet como apenas um artista da geração de 1863 ou somente impressionista são denominações delicadas entre autores como Fried, T.J.Clark, Foucault, pois para cada um a planaridade da tela toma uma relevância distinta. Ocupei-me, então, de agregar essas características da obra, pois, se escolhesse apenas uma, possivelmente correria o risco de negar a força grandiosa de seu trabalho, a qual reside exatamente nessas combinações. Há diferenças demarcadas entre os quadros de 1860, e os de sua última fase, em 1880, do mesmo modo que há algo de constante entre eles. O impressionismo é tomado enquanto exercício nessa última fase, e sua paleta sofre algumas alterações. O que espero apontar é que os deslocamentos do espectador, destacado por Michael Fried em *Le modernisme de Manet*, é a constante do trabalho de Manet, e como Fried demonstra, uma influência da geração de 1863. Mas que se alia à materialidade da pintura

pelo efeito impressionista nas manchas, na pincelada veloz, na redução do modelado e a supressão da profundidade.

Do mesmo modo que não há como negar o seu trabalho antiteatral e voltado ao espectador, há uma mudança destacável na paleta de cores em seus últimos anos, dos tons mais sóbrios às cores mais vivas e pinceladas mais soltas, sem, no entanto, eliminar a cor preta. Com esse fator, à parte da dissertação, consultei brevemente a reprodução de obras de Manet, entre os anos 1850 até 1863, o ano de recepção do memorável *O almoço na relva*, e constatei que a marca impressionista do artista já residia como seu traço e estilo em seus primeiros trabalhos, até mesmo nas transformações que operou em cópias feitas em ateliê de artistas como Eugène Delacroix, estudos da Virgem, de Jesus, paisagens, etc. Por esse motivo, sigo no trabalho considerando Manet pelas diferentes hipóteses em torno de sua obra, sem deixar de estudar as várias décadas do artista e suas expressões.

Em relação à questão da cor e o recorte da figuração feminina, será central a fatura do encarnado e da pele de Olympia. Nessa investigação, eu observei certa correspondência entre cor e feminino. Manejar as cores na tela, quando se representa uma mulher, carrega um saber tradicional no que será uma exigência, como diz Dolce em texto de 1557, pela "imitação das carnes" (2006, p.25), a fim de criar o ilusionismo de realidade, aliando desenho e cor. Criar uma figura venusiana atraente, pulsante, mergulhada no fulgor do vermelho, da virgem que encena a passiva amante, é dado ao artista como uma missão de reunir harmoniosamente as cores. Pois, mesmo que o artista se veja entre o dilema tradicional de acentuar o trabalho do colorido ou do desenho, era esperado que apresentasse uma primazia nas artes, e a representação do nu feminino reunia as exigências para se demonstrar o domínio da técnica.

O colorido, então, emanando do corpo feminino figurado pelo encarnado impecavelmente feito a partir do trânsito harmonioso dos tons, serve como incitação dos prazeres aos olhos. Como se o corpo feminino fosse naturalmente um objeto visível, moldado e forjado pelo artista, como um corpo inerte, petrificado para ser incitado à vida.

Entretanto, escolher apenas trabalhar a cor poderia significar sucumbir a esse "corpo bonito", à sedução da cor, como evidencia Philippe de Champaigne, em 1671, ou as discussões entre Giorgio Vasari em 1568 e Lodovico Dolce em 1557 acerca da escolha pela primazia do desenho ou da cor. Em chave mais distinta desses autores, Roger de Piles, em 1708, ressalta a relevância do colorido pelo fato de que "a cor é o que torna os objetos sensíveis à visão" (2006, p.48). No decorrer da história da arte, a escolha entre cor e desenho irá recuar e avançar, com perspectivas distintas e discussões intensas. Destaco,

principalmente, a expressão de Gabriel Blanchard, em 1671, ao dizer sobre a cor, que "conservem essa bela feiticeira" (2006, p.40).

O que observei de mais fundamental é que a diferenciação entre desenho e cor passa pela concepção de que existem em extremos, entre aquilo que é de ordem racional com uma finalidade (o desenho) e o que seria secundário, acidental, espontâneo (a cor). Foi nessa mesma dualidade que o masculino e o feminino são encerrados por séculos, numa conflituosa existência que se articulou, de algum modo, na virilidade, atividade e heroísmo representados no masculino, e a sinuosidade, maleabilidade, passividade no feminino. E, sendo a cor algo posto como imprevisível, sedutora, feiticeira, ela parece reunir os mesmos termos usados para classificar o feminino, a mulher do século XIX que deve desenvolver-se na "arte da sedução".

Também a cor escapa de certas determinações, haverá algo de misterioso em seu trânsito. Aplicado à concepção do feminino, do século XIX, o qual encerra a mulher nesse campo do mistério – talvez porque não haja objetivo algum de sequer entendê-la enquanto sujeito, é mais seguro deixá-la no mistério –, estabelece-se esse sentimento de medo e domínio, definindo a mulher entre os extremos da mulher casta e da cortesã, entre a pureza e a corrupção da carne, pela ameaça de um descontrole, sendo esse, na verdade, constituído pelo discurso masculino precisamente a partir de qualquer situação em que a mulher se distinguia das idealizações onde era posta frequentemente.

É por esse motivo que o recorte do feminino, além de ter a presença da frontalidade do olhar da mulher em Manet, se fez importante para essa pesquisa. Pois ela não se encontra tão somente no tema e na figuração, mas no que envolvia as expectativas estéticas em relação à materialidade da pintura, da cor e do desenho.

Ademais, foi com esse conteúdo, que os críticos julgaram a obra de Manet, tanto na fatura técnica – colocando-o como um artista menor pelo aspecto de esboço – quanto na representação do nu, por não trazer a formulação clássica do feminino. Imitar as carnes seria fazer uso também das luzes e sombras para compor o modelado, arredondar a figura. Mas na obra de Manet, ele constitui uma figura com pouco modelado, feito para respeitar a platitude da própria tela, o que já foi o suficiente para distanciá-lo das normas.

Em linhas gerais, esses são os conteúdos que circundam o tema da dissertação. Em sua estrutura, no capítulo 1, pretendo especificar o contexto histórico do Salão e as expectativas acerca do desenho e da cor, para explicitar como Manet compôs uma estrutura singular em torno das referências aos antigos, em concomitância a um projeto de revelar a existência do espectador, e destacar a materialidade da pintura. Essa confluência entre os movimentos

artísticos se mostra de forma muito frutífera no projeto de Manet, entre os mestres do passado, a sua geração e o anúncio do futuro impressionista.

O capítulo 2 é todo destinado ao célebre quadro *Olympia* (1863). Proponho destrinchar as críticas de época em seu termos direcionados à figura da cortesã, comparando com a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, e ampliando a abordagem sobre o gato e a criada negra no quadro, o fantástico, a representação do corpo negro na pintura, as definições de selvagem e o fetiche pelo corpo inerte feminino. Deste modo, pude elucidar o campo social no qual críticos e público se situavam para terem definido *Olympia* em termos tão pejorativos.

Na sequência, o capítulo 3 tem como enfoque o olhar flutuante da modernidade, os códigos sociais e a moda como temas presentes na obra de Manet. A partir das considerações dos estados de percepção por Jonathan Crary e a confusão dos espelhos em *Um bar no Folies-Bergère*, o argumento se concentra nos deslocamentos do espectador como um modo de reproduzir as transições entre atenção e desatenção, e pela flutuação do artista *flâneur* na cidade parisiense.

Ademais, a visita às exposições e aos acervos que contêm os quadros estudados foi de suma importância para esse estudo. Como intercâmbio com bolsa concedida pela Universidade de São Paulo em convênio com *Université Sorbonne Paris 4* no período da graduação em 2015, foi possível ver a maior parte dos quadros citados. Destaco o impacto, para essa pesquisa, da exposição *Splendeurs et misères – Images de la prostitution, 1850-1910*, organizada pelo *Musée D'Orsay* em 2015, pois teve como obra principal *Olympia*, assim como *O baile de máscaras*, entre outras. Além do acervo e das exposições temporárias de outros museus parisienses, considero também a exposição *Impressionismo: Paris e a Modernidade*, no CCBB-SP em 2012, por ter sido o início das observações desse tema na minha iniciação científica, com obras significativas do acervo do *Musée D'Orsay*. Por fim, *Histórias das mulheres: artistas até 1900*, no MASP em 2019, trazendo artistas que menciono na pesquisa, como Berthe Morisot, Mary Cassatt e Eva Gonzalès.

O resultado desse trabalho é de uma pesquisa que se sedimentou desde 2013, com o projeto da iniciação científica encaminhado na graduação entre as primeiras impressões sobre *Olympia*, além do estudo de outros artistas como Ingres e Delacroix, culminando no aprofundamento do estudo no mestrado.

Nesse caminho acadêmico, estudar Manet significou reaprender a olhar. Como o poeta Stéphane Mallarmé definiu tão bem a partir de comentários do artista em ateliê:

> Cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito. A mão, fato é, conservará alguns dos segredos adquiridos de manipulação, mas o olho deve esquecer tudo isso que tem visto, e aprender novamente da lição de antes. Ele deve abstrair-se da memória, vendo apenas aquilo que observa acima, e assim como na primeira vez; e a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada somente pela vontade, esquecida de toda astúcia anterior (2014, p.100)

Tanto para Mallarmé quanto para Émile Zola, há em Manet um caráter educacional nesse esquecimento de tudo o que o olho já viu, uma resistência ao olhar habituado às normas do Salão. E, no exercício dessa dissertação, o que busquei foi seguir o caminho do artista, pois na dúvida incitada pelo olhar enigmático das personagens, reside o desafio ao espectador de apanhar os olhos com as mãos e construir um outro olhar, buscando as ressonâncias do mundo onde a tela se encontra.

1. A técnica de Manet fundada no desafio da frontalidade da obra

"De que outra forma devemos ver Manet senão como um homem de destino chamado para presidir uma metamorfose das artes a qual não era apenas inevitável como há muito postergada? (...) Manet não teve escolha a não ser romper com a ordem antiga"[1]

Manet, Georges Bataille,

O século de Manet é composto por uma constelação de criações artísticas. A amplitude dos estilos passa entre os ecos da Antiguidade pelo neoclassicismo, a vertente colorista ganha mais nuances entre românticos e impressionistas, e os diversos realismos oferecem variações entre as opiniões do júri e dos críticos do Salão.

O senso comum em torno da modernidade do século XIX coloca o impressionismo como um movimento que se propôs isoladamente enquanto uma contraposição às ideias da técnica pictórica vigente, na chave de uma arte transgressora a qual seria a única em comparação aos demais movimentos do período. Embora ele tenha sido de grande relevância na configuração da técnica artística e de uma independência obtida pelos artistas de algumas hierarquias oriundas do ateliê, a geração dos anos 1860 também oferece um esforço gradual de se desvencilhar de algumas regras da composição de uma pintura, como a teatralidade, o estado de absorção e a relação com o espectador e a figura feminina.

1.1. As normas acadêmicas em torno do desenho, o Salão e a crítica

A virada do século XVIII para a primeira metade do século XIX, até por volta de 1830, foi marcada pela influência do neoclassicismo. Com a pretensão de uma retomada da Antiguidade, o neoclassicismo trazia à tona, com o trabalho de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), as influências de Rafael Sânzio e Jacques-Louis David. A pintura de Ingres é marcada precisamente pela noção de linha reta, uma linha ideal à qual a cor e o modelado se submetem a fim de realizar aquilo que seria a primazia do desenho e a força da racionalidade. Um esboço precisa ser tão grandioso quanto sua versão final em um quadro.

[1] "How else are we to view Manet if not as a man of destiny called upon to preside over a metamorphosis of the arts which was not only inevitable but long overdue? (...) Manet had no choice but to make a clean break with the old order" (BATAILLE, 1955, p.26).

Entre Florença, Roma e, a partir do século XVII em Paris, o classicismo toma a academia. Na fundação do Salão em 1648 por Colbert, o Salão possuía já em sua origem um compromisso de união da arte às intenções do Estado e do soberano. Por muitos séculos, isso seria mantido: desde a hierarquia dos alunos que adentrariam no ateliê para buscar, um dia, se tornar *pensionnaires*[2] do rei até os prêmios e competições em torno de nomes de artistas, o trabalho voltado à pintura atravessa cada vez mais normas para que seja executado. A cópia dos antigos era um ato de exaltação dos nomes superiores aos quais todas as gerações, nos ateliês, deveriam se voltar; o desenho e a cor entram em debate calorosos sobre qual seria o elemento superior da pintura e o estudo do modelo vivo preserva o estudo anatômico como uma relação com a primazia do desenho (SCHWARCZ, 2008).

A rigidez das academias provocou levantes entre os anos 1790 e 1800, contra um ensino que não permitia que o artista fosse muito além das regras ensinadas em torno do desenho, da cópia, além das dificuldades de ascensão na hierarquia e obtenção do reconhecimento. A história da Academia de Arte, sua conversão em Instituto de França no fim do século XVIII e os Salões insere o sentido de arte diretamente entrelaçada à política, com uma proposta de servirem como espaços pedagógicos de formação de um artista, de critérios estéticos aos críticos e, consequentemente, da formação do público.

Se era difícil para os próprios homens ascender na hierarquia artística, os quais pelo menos tinham permissão de estudar e de se inserir nesse espaço com o objetivo de tornarem-se acadêmicos, o espaço era ainda mais restrito às mulheres. A pintora que quisesse receber educação acadêmica tinha apenas a *Académie Julian*, que foi aberta somente em 1873, na qual as turmas eram mistas. Antes disso, a solução vinha da permissão do próprio pai para que fosse orientada por um pintor em ateliê, com a promessa de que se casaria, como foi o caso de Eva Gonzalès, aluna de Manet. Outra alternativa era a de trabalhar apenas com as cópias de seus professores nos ateliês ou de estudos das obras por observação no Louvre, como Berthe e Edma Morisot faziam.

Além disso, levava um tempo para que um aluno pudesse estudar com modelo vivo em um ateliê. Para as mulheres, era proibido. A essa mulher que desejasse obter uma educação formal em desenho era negado o direito de trabalhar a partir do modelo vivo. Segundo o estudo de Ana Paula Cavalcanti Simioni no artigo *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, a dominação do nu como tema da

---

[2] *Pensionnaire* é um cargo de muito prestígio para o pintor que, ao receber o *Grand Prix de Rome* após submeter trabalhos seus à Academia da França em Roma, se muda para a capital italiana a fim de estudar os artistas voltados à Antiguidade e aperfeiçoar a técnica.

pintura era restrito aos homens, tomando tanto o corpo feminino quanto masculino como o objeto de observação:

> Considerava-se inapropriado que mulheres observassem corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros (2007, p.85).

Embora a *Académie Julian* tenha sido um avanço na formação de mulheres, eram cobradas em dobro as mensalidades e anuidades (Idem, p.92). Era necessário ter um poder aquisitivo elevado para bancar os estudos. As estudantes, na *École des Beaux-Arts*, por sua vez, tiveram apenas em 1897 a permissão de trabalhar nas galerias e de se apresentarem aos exames de admissão (Idem, p.93). Entretanto, apenas em 1900 é que a escultora Mme. Léon Bertaux obteve o direito de um ateliê exclusivo destinado às mulheres na *École*. Isto é, gerações de garotas e mulheres tiveram que aprender desenho, corte e costura, a tocar piano para, assim, criar qualidades voltadas ao matrimônio, mas a possibilidade de seguir com uma carreira por seus talentos desenvolvidos encontrava empecilhos, e isso se iniciava na estrutura das próprias instituições voltadas às artes, um ensino que, na prática, não era de fato igualitário. A troca da Academia Real pelo Instituto de França em 1795, como afirma Lilia Schwarcz, "surgia alardeando sua ligação com a nova configuração política e com os modelos de igualdade. Mas eram os nomes que mudavam, não a realidade do curso, que continuava basicamente a mesma" (2008, p.71).

Com efeito, a hierarquia proposta pelas instituições acerca dos gêneros da pintura estabelecia o que os artistas deveriam apresentar enquanto tema e composição: a pintura histórica, variando entre narrativas bíblicas e mitológicas, era as mais relevantes e tinham um propósito de formação moral. Em seguida, vinha a paisagem, o retrato e, por fim, a natureza-morta. No caso das pintoras, elas eram limitadas a se formar como "miniaturistas, pintoras de naturezas-mortas, de porcelanas e todos os outros tipos de artes menores" (Idem, p.86). Em *Sisters of the Brush*, a autora Tamar Garb especifica esse terreno desequilibrado entre pintores e pintoras: apenas 5 dos 100 prêmios foram concedidos a mulheres artistas, 19 de 100 artistas que submetiam seu trabalho ao Salão de 1880 eram mulheres. Em 1882, houve, pela primeira vez, duas exposições formadas apenas pelo trabalho de pintoras, uma pela *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* e outra no *Cercle de la rue Volney* (1994, p.26)

Por conseguinte, o Salão exercia uma enorme influência na criação dos artistas, na escolha de gêneros da pintura e no acesso restrito aos qualificados como pintores da "arte oficial". Na carreira de Manet, ele obviamente desejava o reconhecimento de sua obra a cada vez que submetia seus quadros ao Salão. Formou-se pelo ateliê tradicional de Thomas Couture e, em seu trabalho, percebe-se que ele se volta aos antigos à mesma medida em que busca construir uma ligação independente da concepção de cópia. No entanto, esse contato com a arte do passado o diferencia dos impressionistas. Edgar Degas até mesmo disse, com certa dose de ironia em cartas à Berthe Morisot, que "embora se orgulhasse de copiar servilmente a natureza, [Manet] era o pintor mais amaneirado do mundo, pois nunca dava uma pincelada sem pensar nos mestres" (VALÉRY, 2003, p.143).

A variedade de referências que Manet mobiliza se encontra nos artistas renascentistas Ticiano e Marcantonio Raimondi, na pintura flamenga, em Velásquez, Goya, Rembrandt, no colorismo de Delacroix, na platitude dos afrescos bizantinos. Em relação a eles, o que Manet buscou foi um exercício vasto em torno do tratamento da cor e do espectador, sem que, no entanto, meramente replicasse a tradição. Degas também tinha Ingres como a figura à qual reverenciava o uso da linha, mesmo que essa tenha sido transformada em uma linha movente e colorida por Degas, uma linha que ao fim se submete à efemeridade dos movimentos do corpo. Em uma realidade ainda baseada na relação do ateliê, era certo que os mestres estavam presentes no trabalho de Manet, seja como referência, seja como ímpeto de reverter um detalhe observado em outra obra, a sua própria.

Na prática, os artistas vinham lidando com alguns problemas gerados pelo automatismo das regras acadêmicas: recursos como a perspectiva, usada para firmar o desenho como uma tradução do objeto apreendido pela percepção; a teatralidade para transmitir um conteúdo e uma unidade à composição; são fatores que anunciam um caráter mecânico e repetitivo das temáticas e formas de pintar, um trabalho fundado em um aperfeiçoamento exaustivo de uma obra em várias versões até que o artista, enfim, encontrasse o seu resultado adequado às formalidades. No Salão, porém, a consequência era uma soma de obras muito próximas no modo com que representavam as ninfas, as inúmeras versões de Vênus e as figuras históricas.

Jean-Auguste Dominique Ingres, como o artista que dá continuidade ao classicismo no século XIX, conduz a preocupação com uma superioridade da linha, defesa essa que o leva a pensar a natureza como aquela que necessita da correção do lápis. O conflito entre neoclassicismo e romantismo, a rivalidade criada pelos críticos entre Ingres e Delacroix, oferece ao primeiro o argumento de defesa à linha e considera seu oponente como um

“apóstolo do feio”. Estaria à serviço do desenho a possibilidade de corrigir o corpo a fim de apresentar o belo ideal.

Como herança do neoclassicismo de David, Ingres se apoia em um realismo empírico que se submete ao esquema do desenho e da organização do detalhe de forma excessivamente técnica. A sua proposta é o de conceder claridade aos fatos e aos objetos. A abstração da linha serve ao ideário de uma elevação da própria disciplina da arte como transmissão desse saber da Antiguidade, como um modelo de virtuosismo que unifica arte e política. Perseguir essa elevação do intelecto, associado ao desenho, se iguala à valorização da racionalidade e sobretudo ao heroísmo viril e masculino, um herói virtuoso que serve de exemplo moral à sua época.

Com o neoclassicismo, intensifica-se um virtuosismo em torno dos objetivos da arte: tanto a pintura quanto o teatro obtêm um sentido de formação coletiva de um público virtuoso. Nessa busca por uma elevação moral, o neoclassicismo, mas sobretudo a retomada da Antiguidade, é usada para enfatizar as necessidades de uma pureza, integridade não só da pintura, mas do artista, de seu público e das figuras representadas, tomando o desenho e a linha como o modo de aplicação desse ideário.

Diante disso, o problema do esboço em Manet aparecerá como “defeito” na pintura dele e um distanciamento do tratamento da linha e da forma; a ausência de uma organização e unidade da cena e de uma narrativa tal qual se encontra nas pinturas históricas e mitológicas; a materialidade da pintura, com efeitos da mancha e de tinta; o posicionamento do espectador e a teatralidade. Tudo converge para uma discussão em torno da pintura e das normas, as quais encaram o nu feminino como uma das maneiras de se comprovar o talento de um artista que lida com o desenho de um modelo vivo.

As críticas recebidas por Manet foram muitas. Trabalharei com alguns textos mencionados por Michael Fried em seu livro *Le modernisme de Manet* e, entre essas resenhas, houve quem defendesse o trabalho de Manet, mas um grande número o atacava por razões semelhantes. Importa muito aqui quais foram os termos usados, pois neles há conceitos específicos que revelam as regras do que se esperava ser uma pintura submetida ao Salão.

Escolho, então, dois autores que identificaram em Manet características que entram em conflito com o que se esperava de uma composição pictórica. Cantaloube, em 1864, identificava “o germe de esboços ou de improvisações impetuosas de um desenho bárbaro,

onde vemos, é verdade, alguns traços confusos de um temperamento de colorista" (1864, p. 601, tradução nossa)[3].

Desse posicionamento de Cantaloube, é possível extrair a associação de Manet aos coloristas, como Eugène Delacroix, considerando que ele consta, junto à geração de 1863 no quadro *Homenagem a Delacroix* (1864), de Henri Fantin-Latour. O caráter de esboço é visto como falha e mesmo ato "bárbaro", com conotações negativas relacionadas à palavra, algo que foge do civilizado, oposto ao desenho organizado pelo intelecto. Principalmente, na visão de Cantaloube e outros autores, o esboço seria amostra de uma imperfeição pertencente às primeiras fases de um trabalho pictórico. Como se o artista tivesse abandonado o quadro antes de terminá-lo.

Trabalhar a obra com um processo que reduz algumas fases é uma marca do impressionismo. A tinta posta na tela não sofre as diluições de transição entre luz e sombras partindo do marrom, que consta na base das camadas para os antigos. Elas serão justapostas em cores mais próximas dos tons primários do tubo de tinta, a redução é uma persistente perseguição de uma primeira impressão dos objetos, dos gestos e da atmosfera, e para isso precisa de um gesto veloz do pincel. O motivo observado sofre alterações a cada instante a partir da luz e das interferências do ambiente. O movimento impressionista se configura enquanto grupo uma década depois, mas nos anos 1860 Manet manifesta aquilo que será uma característica presente no impressionismo, a valorização o esboço e do inacabado, bem como a materialidade da pintura a partir da tinta e da mancha.

Em uma trilha semelhante à de Cantaloube, Théodore Duret comenta sobre o problema do quadro como esboço, com alguns acréscimos:

> A maior censura que se pode talvez fazer à M. Manet é a de trabalhar rápido demais e de tratar seus quadros excessivamente como esboços. Sua execução não avançou a um ponto suficientemente finalizado, seu modelado carece de firmeza, e seus defeitos se acusam principalmente no tratamento das figuras. É necessário, para que dê todo o seu máximo, que um artista force o valor e o mérito da forma o mais longe possível, e M. Manet se condena a continuar firme abaixo daquilo que ele poderia ser pintando de maneira muito rápida e precipitada demais (1867, pp.110-111, tradução nossa)[4]

---

[3] "Le germe d'ébauches ou d'improvisations fougueuses d'un dessin barbare, où l'on entrevoit, il est vrai, quelques traces confuses d'un tempérament de coloriste" (CANTALOUBE, 1864, p. 601 apud FRIED, 1996, p.170).

[4] "Le plus grand reproche que l'on puisse peut-être faire à M.Manet est celui de travailler trop vite et de traiter ses tableaux trop em esquisses. Son faire n'est pas poussé à un point assez arrêté, son modele manque de fermeté, et des céfauts s'accusent surtout chez lui dans le traitement des figures. Il faut, pour qu'il donne toute sa

Com essas críticas, fica evidente que a fatura da obra de Manet – a redução do modelado das figuras, o aspecto de esboço, de um quadro não finalizado, com pinceladas velozes – iam completamente na direção contrária às normas do desenho e, por esse motivo, era visto como atitudes abomináveis, defeitos que confundiam os críticos, deixando-os sem entender qual era a proposta de Manet, fator que o artista deveria mudar escolhendo pintar de outro modo, mais próximo da tradição.

O que ocorre, porém, é que a característica promissora da obra de Manet é precisamente a reunião de referências que o artista faz com a decupagem dos antigos à medida em que ressalta o esboço, a materialidade de uma pintura que permite a suficiência do desenho em seus estágios "iniciais" aparecer na tela como parte do processo. Como se acessássemos os esboços guardados no ateliê e os dias de composição do quadro abandonado nesse espaço, ao fim do dia. A construção do ateliê é levado ao Salão com a obra de Manet: em vez de apresentar o resultado perseguido e aperfeiçoado até atingir as normas dadas pela instituição, ele inverte o processo, situando o espectador no próprio ato de pintar a obra. O modo com que Manet opera essa difícil tarefa de inversão vai alterar diversos esquemas estéticos aguardados de uma obra, vista como a grande causa de uma recepção intensa e colérica.

1.2. O Salão dos Recusados expõe *O almoço na relva*

Como um prelúdio da recepção impactante de *O almoço na relva* no Salão de 1863, na exposição de Manet inaugurada na galeria de Martinet, já havia um burburinho em torno da fatura de sua obra. Com treze telas exibidas, trabalhos apresentando a intensidade do universo das danças espanholas, Manet recebeu comentários contrários ao uso da cor, dizendo que era uma "caricatura da cor" e não a cor em si, "essa arte pode até ser muito honesta, mas não é sadia, e certamente não seremos nós que iremos defender a causa de Manet junto ao júri do Salão" (MANTZ, 1863, apud REWALD, 1991, p.66)

Esse incômodo pictórico com a técnica de Manet indica o que ocorreria na recepção de *O almoço na relva*. John Rewald, em *História do impressionismo*, conta sobre o evento artístico. A frequência de submissão de uma tela ao Salão ocorria a cada dois anos, podendo

---

mesure, qu'un artiste pousse la valeur et le mérite de la forme aussi loin que possible, et M.Manet se condamne à rester fort au-dessous de ce qu'il pourrait être en peignant d'une manière trop rapide et trop hâtive" (DURET, 1867, pp.110-111 apud FRIED, 1996, pp.170-171

enviar até 3 obras. Às vezes ocorria de o artista vender a tela antes de exibi-la no Salão, sua exibição era um fator que aumentava o valor da obra. Se era recusada, o artista enfrentava o prejuízo de precisar, em muitos casos, devolver o valor ao comprador, pois a maioria considerava a escolha do júri do Salão decisiva para dizer o que era uma arte respeitável (1991, p.69).

Em 1863, o júri apresentou ainda mais rigidez, deixando de lado por volta de três mil telas e mil esculturas que foram submetidas ao Salão daquele ano. Não havia como os artistas organizarem um levante contrário à atitude do Instituto. O que mudou a situação foi a decisão tomada pelo imperador Napoleão III. Ao saber desse impasse, alegando ser uma postura "liberal", ele decidiu abrir uma exposição com as obras recusadas pelo júri, em uma parte anexa ao Salão oficial, ambos no *Palais de l'Industrie*.

Na prática, o Salão dos Recusados colocou os artistas em uma situação bem dúbia: retirar a obra da exposição poderia indicar que temiam a constatação de que o júri estava certo em recusá-la, por não se ajustar às normas. Mas expor daria também destaque ao artista, permitindo que o público se decidisse quanto ao conteúdo. Tudo isso instaurava ainda um confronto com o que era tido como "arte oficial", aquela que seria exposta no Salão. Os artistas estariam, então, na linha de frente para receber ataques de qualquer direção.

E foi o que aconteceu. A curiosidade em ver os quadros excluídos foi tão grande que fez do Salão dos Recusados uma grande atração. Com o Salão anexo aberto em 15 de maio de 1863, ele recebeu uma multidão enorme, com um número de visitantes entre três a quatro mil, a cada domingo. Apesar de sua popularidade, a recepção foi permeada por escárnio e riso por parte do público.

Figura 1 Édouard Manet. **Le déjeuner sur l'herbe** (O almoço na relva). Óleo sobre tela, 208 × 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris, França © RMN - Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Junto à obra *A srta V. em traje de espada*, *Jovem em trajes de majo*, Manet expôs *O almoço na relva*, intitulado *O banho* na época. Sem dúvida, o modo com que *O almoço na relva* foi recebido fez com que o nome de Manet ascendesse ao título de líder de um movimento que se iniciava, junto a um contexto que exigiu de alguns artistas trabalhar de forma independente. Era o início de um desvencilhar-se das normas estabelecidas por um júri que provocava comparações entre as carreiras de artistas diversos, um júri o qual também criava modos de dificultar tanto o acesso a um reconhecimento coletivo que alimentava uma hierarquia sem precedentes.

Definida em sua época como indecente, a tela entrou em choque com o espectador do século XIX que vislumbrou, entre a floresta reclusa, um grupo onde uma mulher participava nua de um piquenique com outros dois homens vestidos e outra mulher se banhando. Público e críticos viram vulgaridade entre as relações do grupo. Diferente de uma cena mitológica, o trio se mostrava revestido de excessiva modernidade no comportamento e na indumentária masculina.

Em termos de composição, trata-se de um quadro de dimensão grande demais para as exigências às pinturas de gênero e cenas de banho: tem as medidas de 208 por 264,5 centímetros. Se a obra ganhou também o título de *O banho*, é essa cena, porém, que ganha menos destaque. Na cena, presenciamos uma inversão: em vez da jovem que está se banhando encontrar-se nua, é a figura feminina no primeiro plano, entre os homens, quem está.

Há uma desproporção entre as figuras do primeiro plano e as do segundo, o que ressalta o deslocamento da jovem tomando banho, assim como o contato com a água. O efeito de deslocamento vem da ausência de reflexo ou de imersão de seu corpo no lago, e essa ausência de textura da água, transformada em mancha, dá a impressão de uma figura distante da cena. Toda a natureza representada, bem como a figura humana, são reduzidas por pinceladas velozes, e o aspecto é chapado. A cena toda se aperta e não há grande distinção entre a figura do fundo às pessoas do grupo, parecendo que são todos do mesmo tamanho, além de reduzidos a um mesmo plano frontal sem profundidade.

O tom claro no lago se assemelha a uma massa misturada na própria tela, com o amarelo diluído à massa laranja, apenas algumas folhas mais definidas. É deste ponto e do corpo da mulher no primeiro plano que advém a luminosidade interna do quadro. O cenário vira uma mancha verde contrastando com a pele da mulher nua. Esse contraste oferece um efeito interessante de descoberta: como se o espectador tivesse saído das sombras da floresta, o que se revela aos olhos é o grupo que ocultava o seu encontro. A pele excessivamente

branca da personagem responde iluminada nessas trevas, chamando atenção dos olhos do espectador.

Manet compõe toda a cena dentro de um círculo invisível no entorno das figuras humanas, de modo que nos sentimos flagrando o grupo. Destaco esse formato circular como uma reprodução da íris de um olho colorido e verde. Mas, em vez de permitir que vigiemos o grupo sem sermos notados, o desconforto de *O almoço na relva* reside no fato de que o espectador foi descoberto. A cena é feita *para* o espectador, mas o repele ao colocar a personagem feminina central devolvendo o olhar, assumindo a existência desse espectador que não se esconde mais por trás das folhas ou das artimanhas das regras da pintura, onde ele seria posto à vontade para observar a cena tal qual uma peça teatral. Não é apenas a personagem que nos devolve o olhar, com um par de olhos insistente em não desviar-se do espectador. Mas a própria tela, nesse formato circular que engolfa o grupo, parece ser a pintura enquanto objeto produzido pelo artista para ser olhada e encarar-nos de volta.

Esse grupo peculiar reúne, além disso, a união entre o antigo e o moderno. Os personagens de *O almoço na relva* são possíveis aspirantes a artistas ou profissionais já consagrados com seu próprio ateliê, na companhia de uma *grisette*, como se definia à época modelos que poderiam exercer também a atividade de cortesã. As vestes dos homens, no quadro, sinalizam a posição burguesa de ambos, por meio da bengala e do caimento do tecido. Não se trata de um camponês, mas sim de dois jovens burgueses que buscam o divertimento e o flerte em um breve instante que é, apenas superficialmente, bucólico. Como o imaginário do século XIX alimentava os piqueniques à beira dos rios em pequenas regiões próximas ao centro de Paris, como sinônimo de entretenimento burguês, em *O almoço na relva* presenciamos o que seria uma cena íntima, e extremamente marcada pela classe desses personagens.

Com essa demarcação, o grupo é uma amostra da moda e do comportamento do parisiense moderno. Considero aqui, então, a pesquisa de Pierre Bourdieu em seu curso para o Collège de France entre 1998 e 1999, o qual virou livro, *Manet – une révolution symbolique*. Para o autor, *O almoço na relva*, teria participado de uma espécie de "revolução simbólica nas estruturas cognitivas e sociais" (2003, p.13), causando estranhamento em contraste a uma ordem simbólica a qual se constitui como um estado mental tão evidente que não se questiona ou se nota. A ordem simbólica é um acordo entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas. Pensar essa definição, portanto, inserido no contexto do Salão ajuda a entender que havia modos de representação acadêmicos concedidos ao nu, à pintura de gênero e à valorização dos grandes temas, um sistema de determinações as quais qualificavam o trabalho

como certo tipo de pintura. O que fugia disso causava não apenas um estranhamento, mas um abalo nas estruturas de compreensão do que o artista queria dizer com a tela apresentada.

A crítica formulada por Bourdieu identifica aquilo que seria, em suas palavras, "o efeito de colisão entre o nobre e o trivial" (2003, p.38). Ou seja, a oposição do antigo, nobre e pictórico ao que era contemporâneo e trivial. É com esse contraste e com o binário feminino/masculino, alta e baixa posição social que Manet compõe a relação entre os personagens de *O almoço na relva*, contrastes entre gênero, classe e a tradição.

A colisão simbólica, o efeito de colisão, é dada pela referência, no quadro, a dois artistas: *O concerto campestre* (1509-1510), tradicionalmente atribuído à Giorgione, mas obra de juventude de Ticiano, e a gravura *O julgamento de Páris* (1514), de Marcantonio Raimondi, discípulo de Rafael. Bourdieu apenas cita a semelhança entre o mesmo grupo de personagens nas três obras, mas proponho pensar nessa referência direta promovida por Manet.

Figura 2 Ticiano Vecellio, **Le concert champêtre** (O concerto campestre), 1509-1510. Óleo sobre tela, 110 x 138 cm. Musée du Louvre, Paris, França © 2007 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Em *O concerto campestre*, o trio de personagens se encontra envolvido pela música, um deles toca um alaúde, o outro se aproxima e parece ouvir a fala do outro, a personagem feminina nua segura uma flauta e está de costas para o espectador. Ao lado esquerdo uma jovem também nua verte água de um jarro de vidro. Todo o quadro é uma alegoria da poesia, simbolizadas pela flauta e pela água, em que as duas personagens, nuas ao modo da nudez abstrata, incorporam a inspiração criativa das ninfas e da poesia. A única troca que existe

entre esses dois músicos, pertencentes à aristocracia veneziana, e à figura de ninfas, é dada pela música.

Figura 3 Marcantonio Raimondi, a partir de Rafael. **Le jugement de Pâris** (O julgamento de Páris), 1514. Gravura em metal, 298 x 442 cm. Galleria Degli Uffizi, Florença, Itália © Uffizi

No caso de *O julgamento de Páris*, a gravura apresenta ares de celebração entre os deuses. Situadas no centro, estão Juno, Minerva e Vênus. Elas reivindicam a maçã dourada que indicaria qual era a mais bela. Para isso, Zeus concede à Páris, um mortal de Troia, a tarefa de chegar a uma conclusão de quem ganharia essa maçã. A reunião dos personagens, na gravura, é entre cada divindade apresentando seus atributos a fim de convencer Páris. Ele, por fim, presenteia Vênus, para obter apoio no cortejo à Helena de Troia.

O que importa aqui é observar que existe um trio ao lado direito, composto por uma náiade e dois deuses. Ao contrário da figura em *O concerto campestre*, que está de costas, a ninfa em *O julgamento de Páris* olha para o espectador. A pose dela na gravura de Marcantonio e a de Victorine Meurent em *O almoço na relva* são a mesma, bem como a do grupo. Contudo, em vez de segurar um instrumento, a mão do homem segura uma bengala. Além disso, a figura ao fundo banhando-se poderia ser a referência ao banhar-se da ninfa que inspira à Poesia segurando um jarro, como na pintura de Ticiano. Mas quando observamos a personagem de Manet ao fundo, ela é quase esquecida no todo do quadro, entre esse trio que não possui elemento algum que remeteria à alegoria já esperada como arranjo temático.

Assim, se *O almoço na relva* antes se chamou *O banho* pode indicar um dado relevante na composição de todo o quadro: o que seria a atividade fundamental, a qual daria título à obra, é reduzida ao segundo plano, parecendo irrelevante em função do grupo que rouba o olhar do espectador.

O fato de ela ser o elemento que mais remete à presença do jarro segurado por uma ninfa, e quase não receber a atenção devida do espectador, não é arbitrário. Pois não há

comprometimento da composição com a ideia de ceder uma unidade ao espectador, pois não se trata de um quadro que reconta uma história mitológica – apesar de se identificar o grupo recortado dos antigos. Tampouco a jovem ao fundo é a figura alegórica da ninfa que se banha com o jarro e concede a inspiração da Poesia. O recorte do grupo mitológico de Marcantonio Raimondi na obra de Manet é um atravessar do moderno e do antigo ao mesmo tempo na tela.

A transgressão consiste nesse rompimento com a conotação mitológica, pois os itens contemporâneos se fazem tão densos aos olhos que é impossível ao espectador ser enviado ao passado, para um grupo de músicos ou a presença de uma ninfa. Além disso, a nudez da personagem central deixou de ser vestida pelo eufemismo acadêmico e é a razão do escândalo na recepção de *O almoço na relva*. No quadro, em vez da nudez ser referida por meio do eufemismo da nudez abstrata – da qual participava o tema evidente da mitologia, o distanciamento que ele permite, e um tipo de corpo dissociado da sexualidade –, a pintura de Manet evidencia uma realidade da vida boêmia e acaba por ser vista demais pelos traços da vida social parisiense, uma narrativa sem protagonismo na pintura do período.

Quando ele recorta a ninfa dos gramados e a mistura, quase de maneira alquímica à cortesã, à *grisette*, o que ocorre é um entrechoque de idealizações: o público não identifica mais a ninfa idealizada, seguramente desejada pelo seu corpo abstrato, tampouco aplica a projeção erótica à cortesã do *demi-monde*, porque essa figura será ambígua demais às formulações de gênero e classe do século ao qual pertence. Esses dois corpos são tomados como impossíveis ao olhar do espectador: a cortesã não pode substituir a ninfa. Pode encená-la, por debaixo dos panos, nos cantos da cidade e nos quartos escondidos, mas não no centro da pintura oficial.

Esse recorte também nos leva a criar suposições em torno da cena, sobre o que falam os personagens. Um deles faz um gesto, como se falasse, explicasse algo, enquanto o outro personagem masculino apresenta um olhar perdido e a mulher se distancia da fala para encarar o espectador. Se seguirmos o movimento do gesto, há algo de convidativo nele, pois ele segue os dois personagens e rebate no espectador. Essa construção de olhares ricocheteando entre personagens, espectador e tela é o grande movimento que leva Manet a compor uma obra que inclui o espectador na mesma medida em que o provoca ao incômodo de questionar-se sobre o que vê, entre um avançar e recuar interminável.

A iluminação na obra também deve ser observada. Michel Foucault, em sua conferência feita na Tunísia em 1968, *La peinture de Manet*, ressalta a presença de duas fontes de luz em *O almoço na relva*, interna e externa. Comumente, desde o *quattrocento*, a luz que iluminava a cena interior era indicada pela existência de uma janela, sendo possível

discernir a fonte. No entanto, Manet aplica uma luz frontal, externa, como se viesse de fora iluminando o quadro, pelo olhar do espectador e a exposição da tela.

Manet insere tanto a luz de fonte tradicional, que ilumina a mulher ao fundo no banho e os arbustos, tanto uma luz externa, frontal, incidindo no trio (FOUCAULT, 2011, p.274). Penso que Manet ainda cria o nu como a própria fonte de luz ao destacar o tom claro da pele, encerrando-o no segredo do verde-escuro que o esconde no bosque, mas o qual é ironicamente revelado *para* o espectador e também *por* ele.

Ademais, a decupagem de um grupo de uma obra dos antigos transferida para a Paris moderna é uma atitude fundamental que fala sobre seu projeto de voltar-se à pintura que é feita para ser vista. Manet não persegue a temática da percepção apenas pela técnica e pela cor. Ele apresenta o fato de que nosso olhar promove recortes: para não sermos massacrados pela totalidade do espetáculo, é preciso escolher, deixar-se ter a percepção aguçada, a atenção voltada a um objeto. No canto da gravura de Marcantonio, está aquele grupo, quase abandonado. Mas, na obra de Manet, ele se torna outro grupo de outros tempos, refeitos agora como protagonistas.

Por isso creio que o Manet compreende o detalhe por um outro caminho. Contrário à obsessão pelo desenho de Ingres, o qual faz até mesmo o reflexo do tapete na barra da cadeira dourada de Napoleão, Manet destaca o grupo da gravura de Raimondi como os olhos que escolhem o fragmento no qual se deter. Se Ingres o faz pelo excessivo acabamento das texturas, o fragmento para Manet se torna o próprio tema, o motivo movente ao olhar. Isso quer dizer que o artista pode escolher o recorte que vai fazer em sua obra, não em função apenas de regras, mas a partir do exercício de sua percepção. A sua postura em relação ao passado é um gesto que busca recompor o olhar com que o artista se dirige aos mestres no ateliê: desejando se desvencilhar do ato da cópia e de uma exigência do artista contemporâneo seguir os mesmos passos que o nome consagrado, Manet entrelaça o passado ao gesto moderno. Será o que Merleau-Ponty identificará em *A linguagem indireta* como uma outra forma de criar relações com as obras do passado:

> Uma outra história se escreve, a qual distingue o que o acontecimento confundia, mas também reaproxima o que ele [o artista] separava, desenhando a curva dos estilos, suas mutações, suas metamorfoses surpreendentes, mas também, e ao mesmo tempo, sua fraternidade numa única pintura (2012, p.130)

O grupo oriundo da gravura, a dita inspiração dos mestres, é venerado por Manet, mas numa veneração que propõe uma fala, pois cada artista "reanima certas obras do passado e lhes arranca um eco que elas nunca haviam produzido" (MERLEAU-PONTY, 2012, p.121). Opondo-se à cristalização das normas presentes na hierarquia do Salão, esse artista assegura o direito à criação pertencente à ordem de seu ateliê, ao tempo em que passa nele manifestando o que se mostra como estilo:

> Quando ele ata num único gesto a tradição que retoma e a tradição que funda, é a historicidade que, sem que ele abandone seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoado e maldito, liga-o de repente a tudo que alguma vez foi pintado no mundo (Idem, p.132).

Por esse motivo, percebemos ressoar o fundo reduzido de Vélasquez, os tons de Goya na cortesã Olympia vista como feiticeira de um sabá, o colorismo de Delacroix, as referências dos antigos. Seguindo o pensamento de Merleau-Ponty, o artista não precisa tão somente replicar o antigo para que seja considerado enquanto tal. E, mesmo quando o faz, não é por exato o mesmo artista, a mesma fala, tampouco o traço, a cor desses pintores estão na obra, como os mesmos contornos. O que os unifica é o fato de serem pintores, "ligados a uma mesma e única rede do ser", e a configuração que um pintor vai dar é uma abertura, de qualquer modo, nessa rede, "ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo" (MERLEAU-PONTY, 2004, p.45).

Pois é a tomada de um "reservatório de ideias, de formas acumuladas pela tradição, um reservatório de temas" (BOURDIEU, 2003, p.493, tradução nossa) que Manet cria outra coisa, aquilo que será seu estilo, distanciando-se da ideia de ser copista. Isso quer dizer que o antigo, em Manet, será uma retomada por uma metamorfose. O desafio pela frontalidade da obra, pela planaridade e o movimento contrário ao teatral são questões perseguidas pelo artista, mas que possuem a densidade daquilo que se instaurou no ato pictorial, no gesto de criação, no desdobramento que Manet faz a partir das referências no espaço do ateliê. Essa transposição de obstáculo, pelo mover da mão que avança e acrescenta uma mancha não planejada, será um "rompimento com os antigos" no sentido de transpor pela percepção aquilo que os meios estéticos acadêmicos não dão conta:

> Essa historicidade secreta que avança no labirinto por desvios, transgressão, imbricação e arrancadas súbitas, não significa que o pintor não saiba o que quer, mas

> que o que ele quer está aquém dos objetivos e dos meios, e comanda do alto toda a nossa atividade útil (MERLEAU-PONTY, 2012, pp.45-46)

Em um caminho semelhante, Pierre Bourdieu assinala os limites de uma análise formalista da obra e do trabalho do artista, pois essa não consideraria "as condições sociais de possibilidade" existentes no ato de pintar em ateliê e seu vínculo histórico e social. Manet se instala nessa tensão, onde a escolha por enfatizar o caráter inacabado do desenho, é uma posição advinda dessa experiência em ateliê, na qual as normas acadêmicas se apresentam insuficientes para as possibilidades a ser exprimidas além das regras. Não se trata de uma posição totalmente premeditada e intencional, mas de expressão de um artista situado em um campo acadêmico, com suas diversas implicações sociais.

O valor do trabalho artístico, no século XIX, se estabelece frequentemente pela noção de obra finalizada: o artista perseguirá o acabamento total da obra, e mesmo a relação com o tempo de duração desse trabalho será distinta, onde a pincelada fina, quase invisível entre as inúmeras camadas, exige um período maior do artista em sua produção. Manet, como os impressionistas, apoia-se em uma pincelada veloz, demarcada, evocando ainda a encenação do ateliê na própria pose e composição entre modelo, pintor e espectador. Tal configuração já se mostra como rompimento.

A disposição da obra no Salão também influencia essa relação. Se o Salão coloca tela acima de tela pela parede alta, classificando-as por meio da hierarquia de gêneros da pintura, as exposições independentes incluem uma ao lado da outra, com espaço entre elas, e tempo para observação de poucas telas. "Os impressionistas mudam tudo, o contexto da exposição, o lugar da exposição, o discurso proposto sobre a arte. Eles fazem, em particular, obras das quais não há nada histórico a dizer, e então nada para afirmar"[5] (BOURDIEU, 2003, p.149). Este "nada" será precisamente a diluição da narrativa e dos modos teatrais da composição. Portanto, se o lugar do espectador para Manet se faz relevante para alterar a disposição da cena e da noção de narrativa, ela ocorrerá em consonância às experimentações técnicas e aos dilemas apresentados em ateliê e sua relação com as instituições.

Ademais, se podemos identificar essa proximidade entre o argumento de Merleau-Ponty e Bourdieu sobre tal "historicidade secreta" do ateliê, ambos se aproximam também quando Bourdieu igualmente retoma o valor daquilo que ele define como um saber prático, o *savoir-faire*, que não é um indicativo de ignorância do artista face à técnica, mas o da

[5] "Les impressionistes changent tout, le contexte d'exposition, le lieu d'exposition, le discours à propos de l'art. Ils font, en particulier, des oeuvres à propos desquelles il n'y a plus rien d'historique à dire, et donc plus rien à dire"

influência prática como fundamental para a existência da obra. O *savoir-faire* como "um domínio prático de um saber, que não implica necessariamente no conhecimento reflexivo de si mesmo, que não implica necessariamente em uma visão intencionalista"[6] (BOURDIEU, 2003, p.52).

É preciso destacar que não será apenas o artista moderno que experimentará a relação com o ateliê e a materialidade da obra: o dilema entre pintor e obra, a incapacidade de prever todos os gestos do pincel, a platitude da tela, é parte do próprio ato pictórico. O que ocorre, porém, é que tradicionalmente a negação da materialidade da pintura, sua associação à escultura, a teatralidade como neutralização do espectador, serão questões acadêmicas às quais o artista traça uma relação em seu ateliê. Ainda assim, mesmo com as determinações técnicas e teóricas, há uma zona indeterminada, onde a obra se desdobra e é composta pelo artista que vive e se move nessa situação.

Bourdieu identifica, então, o *savoir-faire* em consonância ao saber da "inteligência do corpo", do mesmo modo que Merleau-Ponty aborda a assinatura do artista, o seu estilo, como uma manifestação de um corpo; a mão que, para o artista, retoma um saber, pois "cada golpe de pincel é por sua vez livre e estruturado" (BOURDIEU, 2003, p.138). E tal estrutura se constrói, segundo Bourdieu, "pelo hábito técnico, pelo hábito estético daquele que o produz, e ao mesmo tempo pelo estado já realizado da estrutura, o que faz com que haja um sistema de restrições que define uma margem de manobra, um espaço de liberdade"[7] (Idem, p.138).

Portanto, com a finalidade de criar a partir de outras técnicas, lidar com os limites encontrados na representação pelo teatral e pelo estado de absorção, impor a materialidade da pintura e dar existência ao esboço, Manet se move enquanto pintor em outras relações com a tela e a pintura, em um território inexplorado para as normas do Salão.

1.3. A investida contra o estado de absorção e o movimento antiteatral

A devolução do olhar da personagem feminina e o aspecto chapado e frontal, identificados em *O almoço na relva* e em outras obras de Manet, serão os elementos principais que irão diferenciá-lo em relação às pinturas do Salão. O grande incômodo para o público em torno da obra de Manet será o efeito criado para revelar o espectador e a tela:

---

[6] "Une maîtrise pratique d'un savoir, qui n'implique pas nécessairement la connaissance réflexive de soi, qui n'implique pas nécessairement une visée intentionelle" .

[7] " (...) par l'habitus technique, par l'habitus esthétique de celui qui le produit, et en même temps par l'état déjà réalisé de la structure, ce qui fait qu'il y a un système de contraintes qui définit une marge de manoeuvre, un espace de liberté".

todos veem o grupo às escondidas, e a personagem reconhece diretamente quem os observa. Críticos irão se questionar, então, onde está a narrativa, do que a obra fala, que ficção ela engendra e o sentimento de ausência de uma unidade na composição. Isto é, o nu feminino acaba por ser articulado em função de um projeto maior de Manet e muito ambicioso: inverter as ordens do funcionamento de uma pintura, pensando a própria pintura em seu interior.

Quando afirmei que Manet coloca o ateliê no centro do Salão, o que ele executa é ainda mais desafiador, pois ao fazer isso, revelando o caráter de objeto da tela e da pintura, ele se posiciona de forma radical se comparado com a imensa quantidade de quadros expostos junto aos dele. O escárnio face à obra mostra que o público se deu conta da distinção técnica do pintor. Não residia mais o mesmo acabamento que encontravam na dita arte oficial. Opor-se a isso por uma postura moderna, apresentando outro modo de fazer pintura, foi entendido como o mesmo que confrontar tudo o que se ensinava na prática do ateliê, o qual era regido por hierarquias político-sociais desiguais, onde poucos podiam ascender e obter reconhecimento e uma carreira como artista.

Apesar da constante associação de Manet com a arte impressionista, até mesmo como líder pela recepção de *O almoço na relva*, a fatura de sua obra revela a complexidade de sua própria época, principalmente a construção teatral da pintura. Para essa abordagem, eu me apoio no estudo que o autor Michael Fried desenvolveu em *Le modernisme de Manet* (1996), trabalho esse que dá sequência aos seus estudos *Le réalisme de Courbet* (1992) e *Place du spectateur* (1990), sobre o trabalho realista de Gustave Courbet e o lugar do espectador.

Michael Fried defende no todo de sua obra um argumento muito singular entre os demais autores estudados aqui, o de que Manet e a geração à qual ele pertence investe contra a teatralidade programada da pintura, uma tradição presente nos textos de Denis Diderot, como os comentários dos *Salons* e outros textos. Essa investida, que o leva a reconhecer a existência de um espectador e compor uma frontalidade da tela destitui toda uma ordem simbólica vigente.

A tradição teatral com caráter pedagógico se consolida com a obra de Jacques-Louis David em 1780. Ele foi o artista que fez do neoclassicismo parte do projeto francês pictórico de criar uma reconstituição do cenário da pintura, a partir da noção de ordem oriunda da racionalidade do desenho e da valorização dos antigos. A pintura histórica potencializa esse objetivo, com a intenção pedagógica de instituir a virtude.

Figura 4 Jacques-Louis David, **Les Serment des Horaces** (O julgamento dos Horácios), 1799, óleo sobre tela, 3.3m x 4.25 m, Musée du Louvre, Paris, França © 2009 Musée du Louvre / Erich Lessing

Na estrutura do quadro *O julgamento dos Horácios (1784),* de David, vemos o contraste entre os guerreiros em pé e as mulheres tristes e quase desfalecidas diante das tensões exaltadas. Institui-se o vínculo entre o compromisso do neoclassicismo com o desenho e a associação de ambos aos antigos, como uma maneira de reformular a pintura tendo em vista a moralidade do teatro[8]. A obra foi tão poderosa em sua mensagem que anunciava de antemão o símbolo político heroico que tomaria a obra de David.

Deste modo, as influências de David ecoam pelo século XIX conforme a continuidade, em certa medida, pelo trabalho de Ingres, mas sobretudo como referência de uma teatralidade tornada norma para a representação. Por essa tradição significa constituir o quadro como uma cena em que o espectador depreende facilmente, num lance de olhar, a narrativa, a referência à ficção, e uma unidade compreensível, o *tableau*. Como recurso para neutralizar o espectador, os personagens são dispostos na cena e na ação de forma que não olhem diretamente para o espectador ou demonstrem ter consciência de que são observados. Michael Fried especifica esse esquema como *absorbement*, que traduzi como um "estado de absorção" em que os personagens envolvem-se absortos em suas atividades, pensamentos e emoções.

[8] O filósofo Denis Diderot (1713-1784) especifica em *Discurso sobre a poesia dramática*, escrito em 1758, o objetivo do teatro como uma renovação na virtude humana: "As peças honestas e sérias sempre terão êxito, mas certamente sobretudo entre povos corrompidos que em outra parte. Indo ao teatro poderão safar-se da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela" (2005, p.41).

Outros artistas buscarão alternativas para se desvencilhar desse esquema que, por vezes, gerava na prática obras que aparentavam um artificialismo, precisamente em razão dessa repetição, além da dificuldade para o artista em negar ou neutralizar a existência do espectador. Tanto Gustave Courbet quanto os artistas que Michael Fried chamará de "geração de 1863", tais como Alphonse Legros, James McNeill Whistler e Henri Fantin-Latour, buscaram formas de evitar esse modo de representação. Aqui, me concentrarei nas representações do feminino por Courbet e Whistler[9].

O que proponho, como comparação, é trazer uma obra do Manet e associá-la aos dois artistas, porque há proximidades e distanciamentos entre elas. Trata-se do quadro *Jovem Dama em 1866* ou também nomeada *Mulher com um papagaio*. Esse duplo título revela uma relação direta com *Mulher com um papagaio*, de Courbet, tendo ainda um arranjo de elementos que me remeteu à *Sinfonia em Branco N.º 1: A dama de branco*, de Whistler, exposta no Salão dos Recusados em 1863. A comparação entre *Jovem dama em 1866*, de Manet, e *Mulher com um papagaio*, de Courbet, é também utilizada pelo autor Arden Reed em *Manet and Flaubert, and the Emergence of Modernism* (2012), trabalho pelo qual tive reconhecimento das duas obras, e a menção à *Dama de branco*, de Whistler, é feita por Michael Fried, mas sem compará-la com a *Jovem Dama* de Manet.

[9] Antes deles, em 1730, o pintor barroco Jean-Baptiste-Siméon Chardin dava indícios de repensar o lugar do espectador. Embora aplicasse o estado de absorção, com seus personagens envolvidos em atividades cotidianas, ele assume sutilmente uma postura antiteatral ao reconhecer a existência do espectador: a carta do baralho enfiada na gaveta em *O castelo de cartas* (1735) está voltada perfeitamente ao espectador para que vejamos de qual se trata, bem como personagens em outros quadros escondendo as cartas nas costas, voltadas para o espectador ver e ser incluído no segredo.

Figura 5 Édouard Manet. **Jeune dame en 1866 ou La Femme au perroquet** (Jovem Dama em 1866 ou Mulher com papagaio), 1866. Óleo sobre tela, 185,1 x 128,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos © The Metropolitan Museum of Art

Entre os críticos, o quadro *Jovem Dama em 1866* de Manet foi definida à luz da frequente questão da ausência de acabamento. O automatismo, um aspecto de figuras empalhadas em *O almoço na relva*, estaria também em *Jovem Dama*. Faltaria a vivacidade do modelado devido à atenção maior dada à fatura do poleiro, da fruta ao chão, mais do que à figura humana feminina. É a crítica frequente à fatura dos objetos e da forma direcionadas à Manet; indicariam que o artista não pretendeu dar a hierarquia correta aos objetos e à figura humana, como se tivesse parado de pintar antes do fim esperado dessa figura.

Somado ao aspecto inacabado, questionava-se, sobretudo, o que o quadro queria dizer, o que remetia à obrigação da obra de arte, associada às concepções teatrais, de oferecer uma narrativa e uma unidade de composição. O que a *Jovem Dama* parece nos oferecer é apenas a presença da personagem usando uma camisola rosada, um papagaio ao seu lado pousando tranquilamente em um poleiro, uma tangerina aberta no chão e o fundo chapado, sem cenário que detalhe a existência de uma referência ficcional.

Gustave Courbet, já trabalhando com exercícios antiteatrais, reconhece o espectador e o papel do pintor inserindo-se corporalmente na cena. Figurando-se diretamente na cena, quase numa fusão em que pintor se transforma em espectador fisicamente dentro do quadro. Já Manet cria um esquema que posiciona pintor e espectador de outro modo, confundindo as

duas posições, criando um estranhamento. Um dos casos mais evidentes de Courbet é o quadro que ganha o título pessoal da trajetória do artista, com Courbet figurando a si mesmo no centro, em *O Ateliê do pintor, alegoria real determinando uma fase de sete anos de minha vida artística* (1854-1855).

Figura 6 Gustave Courbet. **La Femme Au Perroquet** (Mulher com Papagaio), 1866. Óleo sobre tela, 129.5 cm × 195.6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos © Metropolitan Museum of Art

No entanto, considerando o caso da obra *Mulher com papagaio*, Courbet se mostra mais convencional ao assumir o espectador de forma sutil, apoiando-se na aplicação tradicional do estado de absorção vinculado a um voyeurismo diante da figura feminina. Ocorre um reconhecimento do espectador masculino, mas ele o faz de maneira indireta, por meio do papagaio como intermediário erótico substituindo os querubins em torno da Vênus, enquanto o corpo da personagem se encontra no limite da exposição e do pudor, pelo lençol que a cobre parcialmente.

Esse era um arranjo muito comum para inserir o espectador numa cena com o nu feminino. Courbet faz o uso da ordem simbólica recorrente em torno do nu abstrato, de uma mulher ser surpreendida pela interação com um animal ou querubim, demonstrando certo pudor de estar sendo vista e ser fonte de atração. No ocultar da genitália e da perna enrolada no lençol, Courbet reconhece a existência do espectador, mas o coloca em um ponto estático seguro, de um voyeur não revelado. O sorriso da personagem para o papagaio, o corpo disposto frontalmente, tudo são formas indiretas de uma construção em torno do nu feminino que sirva para o espectador ver sem ser visto.

Oposto ao papagaio de Courbet que investe contra a personagem feminina, a escolha de Manet em deixar o papagaio repousar no poleiro denota uma falta de ação no quadro, como se ambos posassem para o pintor, no deslocamento do espectador para o ponto visto pelo pintor.

Além disso, a interação erótica por um intermediário em cena cai por terra, e o pudor do nu vira esse ar de flerte entre a personagem direcionada ao espectador. A mudança que ocorre é que esse pudor no suposto flerte soa um tanto forçado, artificial: parece haver certo acanhamento ao segurar um arranjo pequenino de violetas e seu olhar está entre se afastar do cenário ao mesmo tempo em que preserva a curiosidade em permanecer. O afastamento, porém, é impossível, dada a frontalidade da obra que se põe diretamente para o espectador de forma brutal.

Jovem Dama em 1866 traz a mesma modelo de *O almoço na relva* e *Olympia*, Victorine Meurent, agora vestida por uma camisola de forma ampla sem demarcações. Ela preserva a expectativa de uma comunicação direta com o observador. O animal de estimação repousa ao seu lado, no poleiro, ambos no mesmo nível e sem demonstrar nenhum interesse entre si, com exceção da fruta, único elemento que sugere interação passada entre eles, mas sem que o espectador possa acessar esse instante.

A relação da jovem dama com o papagaio diz muito sobre a obra. Arden Reed se concentra nesse aspecto da obra, tomando o papagaio até mesmo como o vínculo entre palavra e imagem, assunto estendido por Reed para pensar a expectativa dos críticos quanto à narrativa. O papagaio é uma espécie que incorpora o exotismo de "terras distantes"; posiciona a ideia da fala verborrágica da repetição – a qual Manet propõe quando usa Courbet de referência, mas evidencia que não se trata de cópia, como faz o papagaio ao reproduzir o que o dono diz. Trata-se, na obra, de uma fala proposta a partir de outra fala, já que em *Jovem Dama* toda a composição é diferente de sua referência: o papagaio repousa, a mulher está vestida. Isto é, parece ressoar como crítica ao trabalho do artista, o qual mobiliza e reconfigura outra obra, outra fala, mesmo que haja em seu horizonte os mestres do passado.

Com um papagaio figurando na tela, ironicamente foi dito que a Jovem dama de Manet não fornecia nada do que se falar, não possuía narrativa de forma convencional. Reed ressalta que há, para o público, até uma banalidade na mulher e no papagaio (2012, p.15). O próprio exercício do olhar entre tela e espectador, com a planaridade e a frontalidade do olhar da personagem, evidenciam esse jogo existente entre público e tela, fator que é próprio da pintura, ser vista. E o mesmo sentimento de o quadro não oferecer fala alguma ocorreu na exposição de *A dama de branco*, de Whistler.

Apresentando um olhar direcionado a um ponto a esmo fora do quadro, a mulher encerrada em vestes brancas, os cabelos ruivos e cheios, reside em pé em um tapete de urso no chão. O fundo é branco, o qual envolve a personagem nessa sinfonia monocromática, e a platitude do quadro colabora para dar o aspecto de frontalidade, mesmo que a personagem não encare o espectador diretamente. Essa composição, com pouca profundidade do espaço e o corpo da jovem voltado ao espectador, nos causa a confusão de um ponto local onde se

mistura o pintor que retrata a modelo e o espectador que busca unificar o que vê por meio de uma narrativa.

Figura 7 James Abbott Neill Whistler. **La dame blanche ou Symphonie en blanc N.º 1: La fille en blanc** (A dama de branco ou A Sinfonia em branco N.º 1: A dama de branco), 1861-62. Óleo sobre tela, 215 cm × 108 cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos © National Gallery of Art

Entre os críticos, o efeito da obra os levou a aproximar a figura feminina aos ideais de um espírito, uma sonâmbula ou uma médium, no limiar do transe e da loucura. Tentaram identificar nessa mulher anônima algo de Lady Macbeth ou Ofélia, ambas personagens de Shakespeare que sucumbem à loucura, questionando-se "de onde vem essa branca aparição? O que ela quer de nós com seus cabelos desfeitos, seus grandes olhos afogados no êxtase, sua atitude lânguida e essa flor sem pétalas nos dedos de sua mão pendente?" (MANTZ, 1863, p.64 apud FRIED, 1996, p.66)[10]

O estado de absorção se torna, no caso da *Dama de branco*, indícios de loucura associada à mulher. O fascínio misturado ao receio da loucura torna a obra, para seus críticos, um mistério reforçado pelo animal morto transformado em tapete. O crítico Viel-Castel, além

[10] "D'où vient cette blanche apparition? Que nous veut-elle avec ses cheveux dénoués, ses grands yeux noyés dans l'extase, son atitude alanguie et cette fleur sans pétales aux doigts de sa main pendante?".

de fazer a associação às personagens de Shakespeare, relaciona a dama de branco ao mistério lupino, interpretando que era "uma pele de lobo" olhando diretamente para o espectador (1863 apud FRIED, 1996, p.67). Portanto, ela parece insana para o crítico pela associação do animal selvagem, especificamente ao do lobo, aquele que passa pelas transformações selvagens por interferência da lua[11].

Ambos estão imóveis, encerrados em um automatismo, o animal morto e a mulher vinculados ao descontrole da mente. Esse automatismo não foi considerado problemático, até mesmo despertou certo interesse de seu público, enquanto o dito automatismo que os críticos identificavam em Manet era definido por figuras empalhadas, mortas, precisamente pelo aspecto inacabado e o olhar frontal de suas personagens. Há algo de inacabado em Whistler também, pois o vestido deixa entrever algumas manchas e texturas, bem como o tecido ao fundo. Diferente da mancha disforme que é a camisola expandida da *Jovem Dama*. Por isso, a *Dama de branco* ainda obteve uma recepção positiva pela fatura da obra não fugir tanto dos limites da ordem simbólica, e o mistério no quadro ainda encontrar sustentação para os críticos associarem a uma ficção.

Dado o tema do espectador e da frontalidade do olhar, os olhos do urso certamente encaram o espectador; contudo, uma das pupilas da Dama de branco também. Se nos concentrarmos apenas no olho direito e tapar o outro, é possível notar que ele está encarando diretamente o espectador, com um pequeno brilho na íris dando o efeito de vivacidade, enquanto o olho esquerdo se encontra recuado, parecendo distante. Quando vistos em consonância, o efeito é de alguém destituído de atenção, distante da realidade. Vejo esse leve deslocamento como o detalhe sutil que causa o efeito de desatenção para os críticos, os quais interpretam como loucura e como ausência.

Tal uso da assimetria dos olhos é uma constante em Manet. São olhos reduzidos a uma mancha: os de Olympia são de um castanho avermelhado; os de Berthe Morisot um marrom com notas de caramelo. Em ambos os casos, os olhos ganham tamanhos distintos, um mais aberto, e o outro recuado; ou com a linha dos cílios descendente em um dos olhos. Morisot em *O balcão* ganha o aspecto de um olhar melancólico, mas sem fixidez em qualquer objeto fora do quadro, no bulevar que contempla.

---

[11] Na obra irlandesa, *The Dialogue of the Ancients of Ireland*, datada do século XII, há um conto sobre o mito das três mulheres que se transformavam em lobo e aterrorizavam uma comunidade, sendo mortas pelos guerreiros da região (HARMON, 2009). Ou seja, essa referência é antiga, e a associação do crítico entre mulher, loucura e lobo pode ter vindo de histórias folclóricas consagradas.

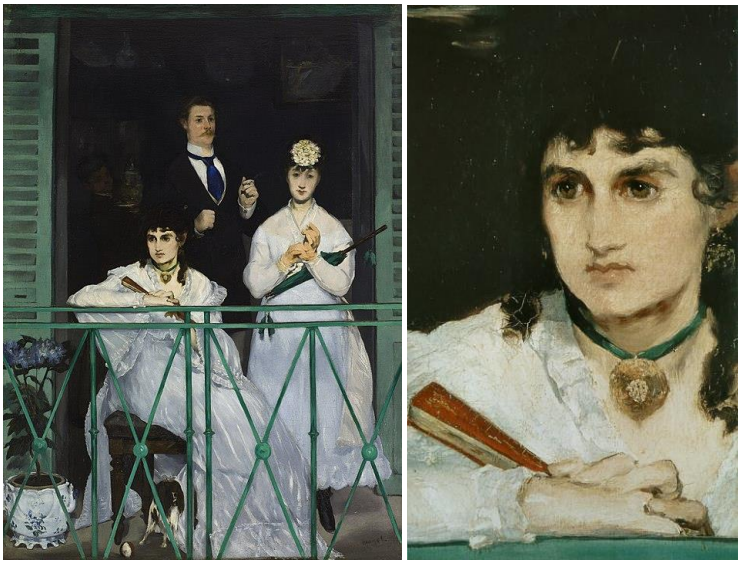

Figura 8 Édouard Manet. **Le balcon** (O balcão), 1868-1869. Óleo sobre tela, 169 × 125 cm. Musée D'Orsay, Paris, França © Musée d'Orsay, dist. RMN - Grand Palais / Patrice Schmidt

O brilho na íris da Dama de branco ainda não foca por completo no espectador, mas já apresenta um esquema frontal e uma busca por alternativa além de um estado de absorção em uma atividade, sendo a própria suspensão de uma narrativa, portanto, um movimento antiteatral. Em *Jovem Dama*, é aplicada a mesma lógica de assimetria dos olhos, mas preservando a frontalidade deles e do corpo todo voltado ao espectador. A mão que segura a flor caída, branca, pela dama de Whistler, em seu paralelo à jovem de Manet, indica ao espectador um monóculo. Objeto disposto paralelamente ao único olho que ricocheteia o olhar do espectador, tão frontal quanto o urso de Whistler.

O monóculo remonta quase a uma lupa de um detetive, a lupa que o artista usa para isolar e aproximar o objeto pintado na tela. O que a jovem dama deseja que nós vejamos apontando o monóculo? O objeto convida a olhar com atenção, selecionar, deter-se. O monóculo também é um artifício de correção da visão. Coloque o monóculo para ver de perto, retire para olhar o todo, inspecione a superfície, e ainda assim, não haverá conclusões evidentes, apenas um olhar que se situa no movimento da própria percepção. A obra de Manet mais incita a passear, a deslocar-se pela tela reconhecendo seu material e os próprios limites da visão do que possuir o que vê. O que ela incita é o dilema do próprio espectador e do pintor face às normas do desenho, da narrativa:

> Se quiser passar daí à perspectiva, devo parar de olhar livremente o espetáculo inteiro, fechar um olho e circunscrever minha visão, relacionar a um objeto que isolo o que chamo o tamanho aparente da lua e o da moeda, e finalmente transportar ao plano único do papel as medidas comuns que obtenho. Mas nesse

> meio tempo o mundo percebido desapareceu: só posso obter o denominador comum ou a medida comum que permite a projeção plana renunciando à simultaneidade dos objetos (MERLEAU-PONTY, 2012, p.100)

Arden Reed identifica o monóculo como um elemento de uma alegoria do olhar e contemplar (*allegory of beholding*) promovida por Manet. Apoiando-me em Merleau-Ponty, porém, creio que a questão se expande ao pensar que se trata tanto da expectativa do pintor face ao detalhe, à unidade da composição, quanto ao desafio do espectador em se mover pela tela. Pois a sedução que a Jovem dama estabelece, com o seu ar de ironia, é o de provocar o espectador com a seguinte promessa: apanhe o monóculo, mas renuncie ao resto. Renuncie ao movimento da própria percepção enquanto espectador, quase como se o monóculo estivesse alinhado ao papagaio que só repete a fala do outro. Colocá-lo seria renunciar à pintura na sua definição mais evidente, de que ela se propõe enquanto exercício do olhar.

O monóculo é o grande conflito do próprio artista: para lidar com o objeto no mundo visível, o desenho e a criação da profundidade e da perspectiva continuam a não dar conta do intervalo entre olho e objeto. O avançar e o recuar é próprio dessa relação construída pelo olhar. O ponto onde Manet se situa enquanto artista é o exato desdobramento onde escapa, à arte oficial e ao Salão, aquilo que move a percepção. As demandas criadas em torno da pintura não dão conta do que se estabelece na experiência para o pintor. Como Merleau-Ponty explicita,

> O que transporto ao papel não é essa coexistência dos objetos percebidos, sua rivalidade diante do meu olhar. Encontro o meio de arbitrar seu conflito, que produz a profundidade. Decido fazê-los coabitar num mesmo plano, e obtenho isso substituindo o espetáculo total e coagulando sobre o papel uma série de visões locais monoculares, nenhuma das quais é sobreponível às partes do campo perceptivo vivo (Idem, p.101)

O que mais me interessa no monóculo é que apanhá-lo das mãos da Jovem dama não significa que chegará o fim dessa obra em que teremos lido a tela em absoluto. Quando se trata de uma figura feminina, então, a ideia de decifrar, ler, é o mesmo que despir, tirar os véus, acessar a origem. Do mesmo modo que o papagaio repete a partir da fala de seu dono, ajustar o olhar com e sem monóculo é um ato de repetição. O que ele encontrará, porém, não precisa ser uma repetição automática tal qual a do papagaio: o artista pode configurar o passado, pois seu gesto inclui uma outra coisa anunciada ao olhar; e o espectador, assumir o exercício da própria percepção entre os quadros do Salão. Além disso, o confronto e a inversão entre o gênero ocorre agora por essa personagem feminina que não apenas devolve o olhar do espectador masculino, mas toma o

monóculo para si, objeto esse que Arden Reed relembra ser pertencente aos homens. Se a Jovem Dama veda a imagem do nu, presente em Courbet, ela impede não somente o estado de absorção na frontalidade da obra, mas o voyeurismo quando representada a mulher em cena.

Por esse motivo, a obra de Manet se compõe pelo investir do espectador assumido nesse jogo, onde o pintor é reconhecido, assim como a posição da modelo que se confunde com personagem. Um jogo posto em evidência. Tendo a tripla relação – negada constantemente – pela qual uma tela se cria, pintor, modelo e espectador, está posto que a pintura é objeto visto, parte do mundo visível, feita em ateliê e não reprodução dele.

1.4. O "quadro-objeto" e a materialidade da pintura

A presença do monóculo, um objeto tão pequenino e simples entre os detalhes dispostos nas obras do Manet, soa como um indício de seu projeto em torno da percepção. Pois apontar o monóculo, reconhecendo o espectador e, por consequência, o jogo entre ele e a tela diante de si, promove um movimento que assume a tela como objeto visto. Isso irá se configurar, em Manet, com o movimento de antiteatralidade, a planaridade da obra e a frontalidade do olhar das personagens.

De forma cronológica, *Música nas Tulherias (1862),* anterior às obras mencionadas, já apresenta o reconhecimento do espectador como parte da própria cena. A composição se faz por uma multidão de vestidos, paletós e cartolas entre as árvores do *Jardin des Tuileries.* O espectador é posto diante de uma confusão de manchas no horizonte, as quais adiantam o que será o impressionismo: os homens de cartolas se erguem junto às árvores, o espaço encerrado no plano chapado onde cada figura parece se esforçar para se colocar nele, as cores que se distinguem do preto são o amarelo pálido das vestes femininas, o azul que se figura no céu e nos laços, e a palidez dos poucos rostos que distinguimos na multidão.

Figura 9 Édouard Manet, **Concert aux Tuileries** (Música nas Tulherias), 1862, óleo sobre tela, 76 x 118 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido © National Gallery

A leveza nos tons claros do cenário, em contraste com o negro impactante das cartolas e das sombras das árvores no topo do quadro, é dada pela disposição do amarelo na outra extremidade da tela. Para demonstrar o aspecto chapado das árvores – que não permitem ver muito além da linha de cartolas no horizonte –, o céu é visto como um pequeno rasgo em azul que se relaciona diretamente, com mesmo tom, aos laços das personagens femininas do primeiro plano. As cadeiras de aro dourado, as crianças fragilmente destacadas entre as famílias, encontrando um pequenino espaço de onde tirar areia e colocar em um balde, o fino véu no rosto da mulher, no primeiro plano, modificam a densidade do tom escuro frequente na pintura de Manet.

A cena força o olhar nessa profusão de gestos e à densidade da tinta. Ela demonstra mais o movimento colorido oriundo da junção de corpos do que delimita o espaço que cada um deles ocupa. Em *Música nas Tulherias*, as posições se aproximam e se misturam pela tinta, e somente as duas figuras femininas sentadas à frente obtêm uma posição destacável do restante.

Quando retomamos o título da obra, é sugerida a posição do espectador. Se há música nas Tulherias, mas não há músicos à vista no cenário, é porque somos colocados sob o ponto de vista desse grupo de músicos. Observando o comportamento dos personagens, na cena, trata-se de um concerto à céu aberto onde se discorrem as relações entre burgueses. São poucos que olham para a banda. Podemos supor ser o intervalo entre uma música e outra, ou o concerto como parte dessa dispersão comum de um momento de lazer burguês.

O ponto para o qual o espectador se dirige é o olhar devolvido pelas duas personagens femininas. Manet nos coloca numa zona indeterminada, onde não sabemos se o espectador é identificado pela devolução de olhar das duas damas ou se assumimos o local da banda, para onde elas estão olhando, atentas ou dispersas com o espetáculo. O quadro também lembra o registro fotográfico de um evento, sendo as duas sentadas altivas olhando para aquele que as retrata; o artista posto, então, na posição de pintor-fotógrafo, o espectador residindo nesse mesmo trânsito com o pintor. Ademais, gera-se um espaço de especulações onde, mais uma vez, notamos que os olhos de ambas as personagens se encontram desprovidos de brilho, duas pequenas manchas de tom cinza. Essa opacidade esvazia os inúmeros sentidos de emoção que um espectador poderia associar a elas.

Como um caso oposto ao horizonte de cartolas construído por Manet, em *A intervenção das Sabinas* (1799), de Jacques-Louis David, o artista também transforma o horizonte numa fumaça de lanças e montanhas, mas o enfoque dado à posição dramática de cada figura humana concede a teatralidade da guerra encerrada no gesto e postura daqueles que participam dela, como se estivessem congelados na pose exata. Na obra do artista, a lança enquanto objeto ainda é facilmente discernível pelo desenho, não sendo reduzida a uma mancha.

Figura 10 Jacques-Louis David, **Les Sabines** (O Rapto das Sabinas), 1799, óleo sobre tela, 3.85m x 5.22 cm, Musée du Louvre, Paris, França © 2010 Musée du Louvre / Angèle Dequier

O que ocorre de inversão é que a teatralidade em David promove um caráter estático no acontecer dos fatos. Mesmo que haja a encenação de um movimento em cena, o corpo é congelado no instante de ápice desse gesto. Por sua vez, na representação dos jardins por

Manet, há uma construção que funciona como um paradoxo instalado pelo pintor: há a aparência de imobilidade na obra, com as personagens sentadas olhando para o espectador, além da frontalidade da tela que nós dá a aparência de uma cena estática e posada, tais quais os afrescos. No entanto, olhando com mais atenção, as manchas difusas das cartolas, das árvores e dos rostos sumindo na multidão promovem o movimento em seu interior por meio da mancha, da tinta em evidência, característica essa que vejo como intensamente impressionista. Isto é, a antiteatralidade, a materialidade da tela e o tratamento da cor e da mancha como os princípios de sua obra.

Esse efeito pela cor provoca um movimento fluido com o estático do desenho e da linha. É a pincelada veloz que permite, no arranjo interno da obra de Manet, que haja movimento em contraste à planaridade aplicada. As linhas horizontais e verticais, portanto, presentes no desenho dos cenários são reequilibradas à medida em que ele passa a trabalhar o movimento pela cor e, principalmente, nos fluxos de um elemento a outro na obra, os quais levam o espectador à caçada de indícios de uma narrativa. Esse exercício promove muito mais atividade entre o olhar externo e o interno da obra, sendo o ato de olhar uma obra de arte um movimento fluido, construído entre deslocamentos.

Figura 11 Édouard Manet, **Bal masqué à l'Opéra** (Baile de Máscaras na Opéra), 1873-74. Óleo sobre tela, 59 x 72,5 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos © National Gallery of Art

Enquanto *Música nas Tulherias* é o encontro entre burgueses com ares de intercâmbio profissional e de negócios, *O baile de máscaras na Ópera* (1873), com as mesmas cartolas, mostra que o espaço é a da troca pelo flerte, e a prostituição como o negócio traçado entre os

gêneros. Se no primeiro quadro as relações são estabelecidas à luz do dia, *O baile de máscaras* ganha um tom de mistério fundado no artifício em torno do exagero das vestes coloridas de um palhaço, de uma trapezista, de cortesãs com meias listradas, pela luz elétrica da vida noturna. Os dois quadros têm portanto em comum essa inclusão, de Manet, do espectador como participante das cenas.

Essa característica é pontuada como aquilo que faz Manet ser o primeiro pintor moderno, pelo filósofo Michel Foucault. Em suas considerações na conferência apresentada na Tunísia em 1968, o filósofo especifica que a construção de Manet é "a invenção de um "quadro-objeto", oposto ao ilusionismo presente desde o *quattrocento,* baseado em mascarar a inscrição da pintura em um quadro ou em outros materiais, "fazer esquecer, portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões" (2011, p.261) e que ela residiria em uma parede. Em acréscimo, lidar com a linha da moldura, do limite da tela, levou às tentativas de neutralizar a materialidade desse espaço, trabalhando com "linhas oblíquas ou as espirais" em um contraponto ao formato retangular ou quadrado da tela.

Ao assumir a platitude da tela e o seu caráter de objeto, Manet promove uma supressão da profundidade e incita a querer perpassar a tela como se houvesse uma frente e um verso, evidenciando que é matéria:

> Era preciso negar que o quadro fosse um pedaço de espaço diante do qual o espectador podia se deslocar, em torno do qual o espectador podia girar, do qual ele podia, em consequência disso, perceber um canto ou eventualmente as duas faces (FOUCAULT, 2011, p.261)

No próprio cenário dos quadros, Manet também evidencia a materialidade ao expor uma sobreposição geométrica entre retângulos e cortes que lembram a linha brutal da moldura, da tela, linha essa que revela o limite entre o objeto e a parede. Como se houvessem vestígios do formato de um quadro dentro do próprio quadro. Foucault explicita isso também quando comenta sobre *O baile de máscaras na Ópera* e *A Execução de Maximiliano* (1867), ambos com o muro ao fundo ou ainda a parede sustentada pelas colunas, um "fechamento violento do espaço marcado" (Idem, p.265) em que a forma humana vira também mais um muro sobreposto, algo que Foucault determina como "fenômeno de relevo" (Idem, p.264). Esse é o efeito de platitude do quadro de Manet, com as figuras tão planas que pouco se tem do modelado, parecendo que elas são decupadas no plano. Pouco conseguimos acessar de profundidade do cenário, pois temos o muro humano e o muro atrás dos soldados, dos homens de cartola e das concubinas. Esse efeito brutal é também, ao meu ver, um modo de repelir o

espectador, do mesmo modo que a estranheza dessa platitude, da redução da forma, convida a querer tentar ver mais do que a mancha e o limite do muro mostram[12].

Figura 12 Édouard Manet, **Le Chemin de Fer** (O caminho de ferro), 1872-1873. Óleo sobre tela, 93 x 112 cm. National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos © National Gallery of Art

O ato de querer virar a tela e a provocação de um desejo de ler o que se vê se configuram perfeitamente em *O caminho de ferro* (1873). Também com Victorine Meurent enquanto modelo, a mulher dirige o olhar no mesmo nível do espectador. Não sabemos se ela olha para o espectador ou se olha para um objeto, espetáculo, fora da tela, na nossa direção. Parece ter sido interrompida na leitura que faz, enquanto aguarda com a garotinha, a qual está de costas para o espectador. A platitude da tela unida à fumaça que impede de ver o fundo, suprimindo a profundidade, corroboram para o "jogo da invisibilidade", dito por Foucault, que Manet engendra constantemente. Há pouco para saber delas e do cenário:

> Manet colocou aí a fumaça de um trem que está passando, de tal modo que nós não temos nada para ver. E, para ver aquilo que teríamos para ver, seria preciso ou que nós olhássemos por cima do ombro da menina, ou que nós déssemos a volta no quadro e que olhássemos por cima do ombro da mulher (FOUCAULT, 2011, p.271)

[12] A planaridade perseguida por Manet tem algo que não é apenas dos afrescos renascentistas, de tapeçarias, mas dos bizantinos e dos pré-rafaelitas. Pierre Bourdieu apresenta isso, dizendo que o movimento impressionista e pré-rafaelita tem pontos em comum, "Como Manet, eles rejeitam a Academia, eles pregam o retorno ao natural, eles desejam uma pintura clara, de *plein air*, etc.; a diferença, é que eles apanham seu modelo na pintura primitiva que era a moda na burguesia" (2013, p.250, tradução nossa). Mas a diferença entre Manet e os pré-rafaelitas estaria no fato de que o pintor não constrói uma pintura que busca o escapismo, no caso, da modernidade. Destaco ainda que o estado de absorção ao representar a figura feminina e a narrativa literária são muito presentes na composição da pintura pré-rafaelita, justamente aquilo que se mostra como desvio na obra de Manet.

Em *O caminho de ferro* temos, então, a platitude reforçada não apenas pela frontalidade do olhar, mas pelo desejo de virar a tela e ver além, que revela o "jogar com a propriedade material da tela que faz dela um plano, um plano que tem uma frente e um verso" (Idem, p.271-272).

Com acréscimo, penso que os dedos enfiados nas diversas páginas do livro é mais um detalhe, tal qual o monóculo, que nos dá algo inesperado, como uma pista, pois não sabemos qual é a ordem da leitura da personagem, onde ela se localiza, o que a faz querer se mover por páginas diferentes, se já conhece tão bem aquele livro que inspeciona com os olhos em busca do que deseja. Isto é, da mesma forma que a fumaça é só um indicativo de que o trem passou, com as duas personagens esperando pelo próximo, nos encontramos com elas em um estado de suspensão, desconhecendo a ordem dos fatos.

A interrupção do espectador também funciona como o corte que segura as páginas. O olhar sustentado pela personagem é uma persistência desse tempo até que o espectador-transeunte interrompa novamente o contato e saia de diante da tela. No entanto, a troca de olhares perdura, pois obrigou que o espectador se detivesse, retendo o olhar nesse tempo instaurado pela obra.

Esse exercício ativa a percepção, colocando o espectador em um lugar deslocado no qual não se via anteriormente. O que ele continua a ver é a ausência da resposta, da ordem simbólica que o assegurava ao passar pelas pinturas do Salão. Os personagens que olham para fora da tela também promovem um movimento que a situa no visível: reconhece-se os limites da materialidade do quadro-objeto, do próprio perceber do espectador, pois quando ele não consegue avançar pelo muro de tinta na profundidade suprimida do quadro de Manet, ocorre um estado de confusão e de incômodo, o de querer ver, dominar mais pela visão, mas se vê confrontado com o próprio limite da percepção em acessar o "quadro-objeto".

A tradição de produzir ilusionismo, desde o *quattrocento*, ecoa uma noção de pintura que deve abarcar uma totalidade do mundo visível. O que Manet faz é inverter, portanto, o ato da pintura para si mesma, quase um voltar os olhos da pintura para ela mesma, usando de sua materialidade como um motivo para desenvolver um tema que, por fim, se torna mais atmosférico do que determinante do seu valor enquanto obra.

As convenções criadas em torno da pintura, as regras de arte da perspectiva, da hierarquia entre cor e linha, modificaram as possibilidades da visão ao interagir com a obra, negando uma parte muito importante dela, aquilo que Georges Bataille encontra em Manet como um embate com a eloquência dos temas academicistas, o que o artista transforma ao estabelecer "o horror sagrado da presença" (1955, p. 67). Pois a "realidade suprema foi encontrada no silêncio da arte":

> Essa realeza não surge de nenhuma imagem, mas da paixão do pintor que, dentro de si, compreende as profundezas do silêncio supremo, no qual sua pintura se transfigura e que por sua vez se expressa. Depois disso, pintar torna-se a arte de arrancar objetos, e as imagens de objetos, de um mundo que se rendeu a um torpor burguês (Idem, p. 58, tradução nossa)[13]

As recepções das obras de Manet e dos impressionistas explicitam exatamente esse caráter fugidio da obra de arte, a qual tem algo que foge das determinações tradicionais. Por Manet ter apresentado obras com um aspecto de esboço, muito se acreditou em sua época que pouco ele sabia sobre pintura, que não havia aprendido a pintar como se deveria no ateliê de um mestre. Isto é, que o esboço apresentava ausência de um conhecimento específico, de ignorância. Contudo, sua postura perante a obra de arte apresenta a existência de um conhecimento valioso e adquirido no próprio ateliê e no processo criativo, *savoir faire* que foi se revelando no ato da pintura.

A tela de Manet é, portanto, uma pintura dada à visibilidade, desfeita das ilusões em torno da fatura pictórica. Como enfatiza Bataille, é uma restituição da "muda e absoluta simplicidade do que estava lá" (Idem, p.67, tradução nossa), do que ele vê. O silêncio, em *O caminho de ferro* por exemplo, é o grande contraste entre o repouso silencioso da leitura entrecortada pela interrupção dos estímulos de uma estação de trem barulhenta, com transeuntes. Mas no cruzar dos olhares entre tela e espectador, esse silêncio se impõe como experiência e o "supremo valor da arte" (Idem, p.59, tradução nossa) se revela por ele, um silêncio da obra que resiste ao torpor da modernidade, o qual emudece o contato com o mundo.

Por conseguinte, o que se intensifica em Manet quando há uma mulher voltando-se para o espectador é a força da presença desse olhar que finalmente reconhece, em um nível de confronto, aquele que a observou sempre pela articulação do olhar *voyeur*. Sem demonstrar nenhuma emoção convidativa para os avanços do espectador masculino, ela só se parece, para esse homem do século XIX, com um corpo empalhado, morto. Contudo, creio que seja necessariamente o contrário: apesar dessa imobilidade da pose, a distância da emoção teatral, ela existe enquanto um corpo vivo que vê, e isso basta. Sem precisar da contemplação emotiva do estado de absorção, de ser apenas um corpo lânguido lançado em camas e sofás,

[13] "This royalty springs not from any given image, but from the passion of the painter who, within himself, fathoms the depths of supreme silence, in which his painting is transfigured and which in turn it expresses. After this, painting becomes the art of wresting objects, and the images of objects, from a world that has surrendered to a bourgeois torpor"

as personagens femininas de Manet reivindicam uma existência tão material quanto a tela é posta reivindicando sua materialidade.

Considerando-se a negação do direito à mulher de ser um sujeito que vê ativamente a si mesma e o mundo, reduzida apenas à projeção e a um objeto visto que passa, a simplicidade da tela imposta por sua materialidade está nesse fato: as personagens de Manet surpreenderam por serem um corpo que se apropriou da percepção, é o corpo de um "sujeito vidente e visível" (2004, p.17), nos termos de Merleau-Ponty.

Torna-se presente, então, um corpo feminino reformulado em seu distanciamento da ordem simbólica vigente: o que está presente é um corpo distinto do corpo ideal, sendo um corpo que ganha carne na mesma medida que a pintura tem reconhecida a sua materialidade. Isso fornece um grau de existência à mulher figurada, que não se encontra articulada nas idealizações venusianas ou as demais encerradas entre ninfas, freiras, personagens literárias, etc. E, como Manet não cria uma hierarquia entre a figura humana e os objetos, todos os seus personagens são submetidos à materialidade da pintura, sendo, enfim, simples figuras, sem que se espere que sejam uma replicação do estado humano.

A imobilidade das personagens femininas é um tema bastante complexo, no qual irei me deter mais no segundo capítulo ao tratar de Olympia e o fetiche em torno do corpo inerte e passivo. Por ora, o que Manet articula, então, é impor a imobilidade do olhar do espectador à figura observada, imobilidade própria da tela. Se ele deseja quebrar com o ilusionismo que impõe um ponto estático ao espectador, ocultando-o, Manet inverte essa lógica imobilizando personagens e a ação interna, para que então o olhar do espectador seja desafiado a se mover pela tela e crie hipóteses a partir do próprio exercício da percepção.

Sendo assim, vejo se conjurar, nesse ato de confrontar as faces da tela e a personagem feminina, como um desejo, nos dois casos, de ler o quadro, acessar a mulher pelo delírio de tocar e dominar o visível, adentrar na obra, encerrar a mulher vista em alguma das idealizações disponíveis. E esse conflito entre o olhar da personagem feminina em Manet, iniciada pela recepção de *O almoço na relva*, se intensifica em 1865 quando *Olympia* é finalmente exibida, tornando-a um caso de desconstrução em torno do ideal venusiano e a ascensão da cortesã parisiense ao espaço restrito e moralizante do Salão.

2. Um estudo de *Olympia*: transgressão do nu acadêmico e a recepção da obra

"Dispa o pano
Oh, meu inimigo.
Eu te aterrorizo? –
(...)
Saída das cinzas
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar"
Lady Lázaro, Sylvia Plath,

O Salão de 1865 teve como marco a reação colérica por quem passava pelos quadros daquele ano. A cólera se direcionava à figura de uma cortesã estirada em um lençol oriental, travesseiros afofados, um gato arisco aos pés da dona, uma criada negra trazendo-lhe flores de um cliente. Os únicos ornamentos da mulher: um hibisco no cabelo, um colar, um bracelete, e os tamancos pendendo de um dos pés.

Olympia, obra de 1863, obteve uma recepção acalorada e memorável enquanto um fenômeno na cronologia da história da arte, devido aos comentários em torno da obra e do artista. O autor T.J. Clark, em *A pintura da vida moderna*, define *Olympia* como "o monumento fundador da arte moderna" (2004, p. 129). Embora seja discutível determinar uma obra como aquela que inicia novos tempos, afinal outros quadros produziram outras espécies de modernismos, *Olympia* oferece a peculiaridade de ter incitado críticas que misturam as normas estéticas acadêmicas às expectativas sobre o papel da mulher em um mesmo acontecimento pela pintura.

A recepção pelos críticos e público do Salão de 1865 foi variada. Em termos gerais, *Olympia* foi dada como vazia de significados e provocou dúvidas sobre a execução da técnica por Manet, resultando em variadas críticas, das mais irônicas e exaltadas àquelas que sugeriam uma incapacidade artística do pintor. A ofensa estava pautada na crítica ao nu feminino, mas que perpassava inúmeras camadas associadas às questões de recepção de uma obra, a operação da cor, da linha e da pele na figuração humana, bem como revela as configurações de classe, gênero e raça do século XIX. *Olympia* é uma soma potente e comunicativa sobre seu próprio tempo.

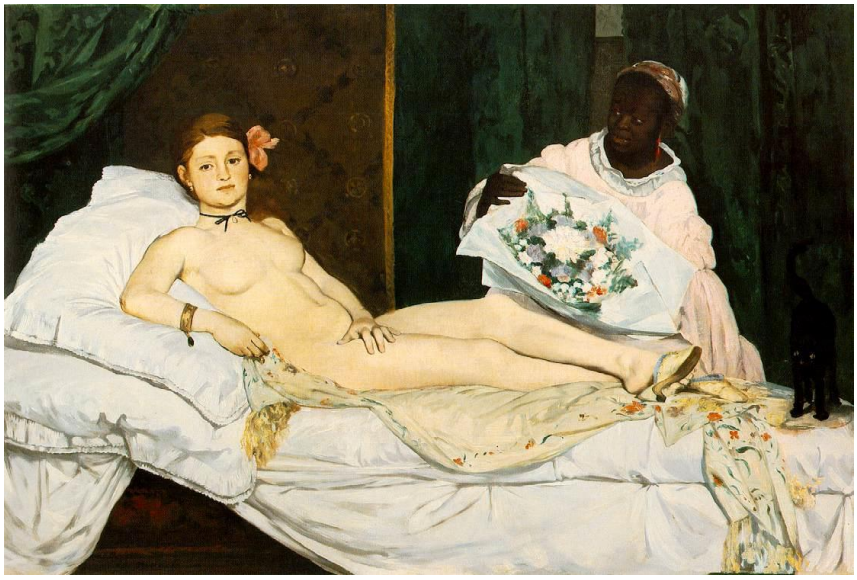

Figura 13 Édouard Manet, **Olympia** (Olímpia), 1863. Óleo sobre tela, 130 x 190cm. Musée D'Orsay, Paris, França ©RMN, Hervé Lewandowski

Tendo examinado a posição de Manet entre os outros artistas do período, o enfoque desse capítulo será o de propor uma interpretação a partir dos termos usados pelos críticos de época e destrinchá-los a fim de entender o que os motivou. A tese central é que, se Manet opera mediante uma quebra de expectativas com a configuração do nu pela cor e o desenho, é necessário pensar de que forma, em sua obra mais emblemática, nota-se a composição do modelado do corpo e da pele de Olympia. A cortesã recebeu definições as quais manifestavam visões muito específicas: Pierrot e Cantaloube delinearam curiosamente Olympia como um "monstro de borracha e uma "mulher-gorila" e Jankovitz a coloca como um corpo de "cor putrefata", sem vida "nas lajes de um necrotério".

O uso desses termos, como indicarei, não são arbitrários. Eles revelam visões evocativas sobre a concepção do feminino atreladas ao corpo e à sexualidade, presentes em concomitância com as regras da cor e do desenho. Passarei também por outro crítico, Ravenel, o qual identificou em Olympia "algo engendrado num sabá de bruxas", juntamente a outras definições que associam Olympia ao demoníaco e ao fantástico. Essas críticas reformulam Olympia como um corpo morto, em decomposição, distante do corpo morto feminino eventualmente tornado fetiche ao olhar *voyeur* por muitos pintores que expunham no mesmo Salão, e a elegem como uma encarnação feminina condenada pelo pecado e pelos pesadelos que tendem à perigosa junção entre o erótico e o diabólico.

Entender quais elementos levaram ao confronto com a figura de Olympia em contraposição a outros artistas e o que firmaram seus nomes no Salão é de grande importância para tornar evidente a variada participação de referências na perspectiva do olhar do

espectador e do crítico: os sentidos dados às Belas Artes; uma existência entre a religião; os códigos sociais do meio urbano em ascensão; o avanço da medicina que torna espetáculo o corpo morto; e uma curiosidade mórbida do olhar público diante dele. É com esse vasto estímulo que o espectador e o crítico vão ao Salão de 1865 e veem Olympia especificamente como uma anomalia entre os termos do feminino, da cortesã desejada e da figuração desse desejo pelas normas estética da pintura.

2.1. As críticas à cortesã moderna e a *Vênus de Urbino*, de Ticiano

Olympia foi uma pintura aceita para ser exposta no Salão, e ainda assim, precisou que fossem dispostos dois guardas para proteger o quadro das bengalas dos visitantes indignados. As autoridades ficaram tão alarmadas com a reação do público que, ao ser rearranjada a exposição, o quadro foi colocado em um ponto bem alto para que os olhos não alcançassem a "ofensiva" nudez.

Entre os críticos, a postura de recusa era semelhante. T.J.Clark em *A pintura da vida moderna*, obra publicada em 1984, consagrou um estudo investigativo não apenas acerca dos elementos do quadro, mas de sua recepção. Foram 87 críticas publicadas sobre o Salão de 1865 que exibiu *Olympia* naquele ano. O autor fez uma apuração e, nessa seleção de 87 críticas, Clark identificou que 72 mencionam diretamente Manet e *Olympia*; 43 são triviais. Das 29 que sobram, há algo mais substancial. Dessas 29 críticas, 13 possuem alguma descrição convincente com a qual trabalhar: 3 delas são caricaturas e, entre as outras 10, 6 delas têm um tom jocoso e pejorativo (Clark enumera os autores: Cantaloube, Deriège, Geronte, Jankovitz, "Pierrot" e Postwer). Entre elas apenas 4 críticas são mais adequadas, são as de Chesneau, Gautier, Gonzague e Privat. E finalmente, a crítica de Ravenel, de acordo com a análise de Clark, é a mais convincente enquanto estudo e a que resta entre essas 87 críticas (2004, p. 374).

Esses números e o estudo detido de Clark para identificar o que afirmam e como falam de *Olympia* ressaltam a dimensão do que ocorreu na Sala M do Salão de 1865. Quando Bourdieu argumenta que Manet proporcionou uma "revolução simbólica", entende-se essa definição quando se observa a soma de críticas levantadas e seus efeitos.

Na categoria dos textos de tom jocoso, é possível identificar vários níveis entre eles. Tem aqueles que vão desde a busca por criar uma ficção em torno da obra, com a intenção de ser cômico, àqueles textos que atacam a imagem de *Olympia* baseando-se em sua posição

enquanto prostituta, na sua categoria social, assim como mulher. Essas duas situações se misturam entre si. Por exemplo, Postwer ironiza o suposto cansaço da noite anterior de Olympia, o buquê que não possui nada de romântico pois não é "capaz de evocar a noite amorosa, a menos que seja um buquê comprado à florista da esquina" e finaliza afirmando que foi "pago pelo *monsieur* Arthur, o que me diz muito sobre Olympia. Arthur está certamente na antecâmara, à espera" (POSTWER, 1865, apud CLARK, 2004, p.140). É curioso que este crítico tenha suposto que o cliente esteja oculto na cena, e que não seja o espectador. Quem flagra Olympia? É o espectador diante dela vendo o buquê pertencente a um personagem ausente ou estão ambos fundidos em um só, o cliente que entrega as flores ao entrar no quarto e que a olha de frente? Novamente, Manet confunde o espectador nesse estado deslocado, também misturado ao pintor que vê a modelo Victorine Meurent posar como Olympia.

Devido a esse estado flutuante onde *Olympia* se encontra, em que os signos do quadro levam o público da época a duvidar sobre o que vê, já que escapava das referências comuns que tinham, a saída encontrada pela maioria dos críticos foi tornar *Olympia* o grotesco, o indesejável, o monstruoso, "a menos bela das mulheres tem ossos, músculos, pele, forma e algum tipo de cor" (GAUTIER, 1865, apud CLARK, 2004, p. 145). Considerando que Olympia tem músculos na barriga e sua pele é um pouco mais escurecida por tons marrons que esfumaçam e torneiam as pernas e a cintura, isso se difere por completo das formas lânguidas, serpentinas, da textura de peles feitas de porcelana, em tons alvos como encontradas em *O nascimento de Vênus (1863)* de Cabanel ou *A banhista de Valpinçon (1808)*, de Ingres. "Ela não tem forma humana" (DERIÈGE, 1865, apud CLARK, 2004, p. 145), "nada posso dizer sobre ela, e não sei se o dicionário da estética francesa oferece expressões para caracterizá-la" (DUBOSC DE PESQUIDOUX, 1865, apud CLARK, 2004, p. 145).

Dos demais críticos, Clark destaca o posicionamento incomum de Amédée Cantaloube e de "Pierrot" em jornais distintos. Esse último Clark acredita se tratar de pseudônimo de Cantaloube, dado o vocabulário semelhante e apontando a referência clara que Olympia faz à *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano. Porém, há algo que se desvia e ele acaba seguindo pelo mesmo caminho das descrições jocosas e humilhantes. Cantaloube diz:

> Essa Olympia, uma espécie de mulher-gorila, de monstro de borracha cercado de negro, macaqueia sobre uma cama, em completa nudez, a atitude horizontal da *Vênus* de Ticiano; o braço direito repousa sobre o corpo da mesma

> maneira, salvo pela mão que se crispa numa espécie de contração impudica (CANTALOUBE, 1865, apud CLARK, 2004, p. 147).

Cantaloube com a assinatura de “Pierrot” segue com texto semelhante:

> Uma mulher numa cama, ou melhor, uma forma qualquer inflada como um monstro de borracha, uma espécie de macaca imitando a pose e o movimento do braço da Vênus de Ticiano, com uma mão impudicamente crispada! (PIERROT, 1865, pp.10-11 apud CLARK, 2004, p.148).

A outra crítica publicada que corrobora para esse argumento encontrado pelos críticos é a de Victor Jankovitz, “a expressão do rosto é a de um ser envelhecido prematuramente e vicioso; o corpo, com uma cor putrefata, lembra o horror do necrotério” (JANKOVITZ, 1865, citado por CLARK, 2004, p. 149). T.J.Clark ainda enfatiza que o corpo de Olympia, para esses críticos, era sujo, “contornado de preto”, “contornos são desenhados a carvão” e dirigiam também o ódio às demais figuras, como o gato preto e nas palavras de Ego, “a hedionda negra” (1865, p.291 apud CLARK, 2004, p. 150).

Destes dois críticos, retiro quatro elementos que se tornarão o enfoque da minha análise, pois a escolha particular por descrever a figura feminina deste modo elucidam a recepção: a mobilização da obra de Ticiano, “a mão que se crispa”, a “mulher-gorila”, o corpo putrefato.

A primeira menção relevante é a mobilização da pintura de Ticiano, *Vênus de Urbino*, novamente artista presente entre as referências de Manet. Tanto em *Olympia* quanto em *O almoço na relva* (1863), a cortesã enuncia esse jogo entre o antigo e o trivial, e a composição da pele de Olympia se apresenta em certo contraste com a pele e o corpo da figura clássica venusiana.

Com efeito, Olympia se mostrou contraditória às noções de nu feminino e de fatura de uma obra, em contraste com o cânone reforçado pelas escolhas de quais obras eram expostas no Salão. O incômodo em face à *Olympia* ultrapassou, por esse motivo, as associações com *Vênus de Urbino.* As razões foram a linguagem moderna adotada por Manet e fortificada em *Olympia*, como a materialidade da obra evidente na pele manchada; no aspecto de esboço da linha amarronzada remetendo mais à cor do que ao desenho; a pele que não é alva pelo aspecto de uma carne do desejo acetinada e um corpo modelado.

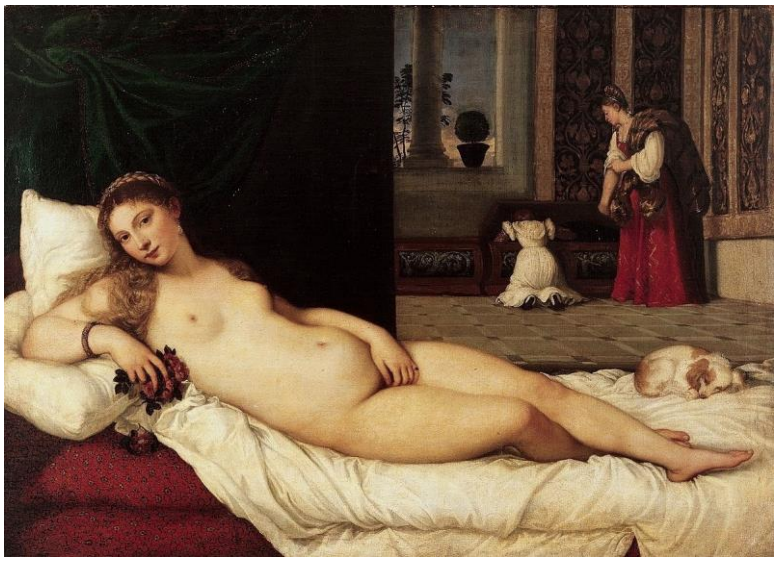

Figura 14 Ticiano Vecellio, **Vénus d'Urbin** (Vênus de Urbino), 1538, óleo sobre tela, 120 x 165cm. Uffizi Gallery, Florença, Itália © Uffizi Gallery

A nudez em Ticiano era o que se perseguia ainda como referência clássica, no século XIX, para a representação do nu. O quadro celebra o casamento de Guidobaldo II della Rovere com a menina Giulia Varano (REFF, 1963, p. 82, apud CLARK, 2004, p. 146), mas que o faz pelo simbolismo da jovem a ser desposada como a mitológica Vênus, e não com a pretensão de colocar no quadro a esposa real. O cenário é composto por um caráter doméstico cercando Vênus a fim de suavizar a sua nudez, concebida nesse distanciamento do espaço. Como foi um presente de casamento, o quadro possui um teor familiar ao colocar Vênus representando a esposa no interior da casa. Para essa esposa era transferida, portanto, a camada idealizada do mitológico: a mulher desposada ensaiaria os desejos, ao olhar masculino, de ter a deusa da fertilidade e do amor no lar. Desta forma, o artista não faz uma alusão à aparência particular daquela com quem Rovere se casara, e sim ao sagrado feminino que poderá pertencer ao marido com quem a menina Giulia Varano se casou.

Com isso em mente, há um forte contraste ao colocar uma cortesã ensaiando o papel de Vênus na mesma pose de Ticiano. Ela anuncia ameaças demais: o desmantelamento da estrutura familiar baseada no matrimônio, pois essa mulher nos lençóis anuncia a procura dos homens por outras mulheres fora do ambiente familiar. Parece colocar em evidência a face que o parisiense queria ocultar da cidade, a prostituição e a disseminação das doenças sexualmente transmissíveis, uma culpa posta apenas sobre os ombros das prostitutas. E, portanto, esse cenário ainda remetia à pobreza, ao grotesco distante das imagens incólumes das divindades mitológicas e heroísmos históricos.

A deusa do amor e da fertilidade se encontra completamente diluída em Olympia. Em contraposição ao voyeurismo feito para projeção erótica masculina, Olympia interdita com seu gesto a tensão do pudor: o cliente só a olhará se ela for paga. É um gesto que fala, e não insinua. O fato de o espectador perceber que há essa escolha assusta pela perspectiva da negação ao desejo masculino. A relação entre Olympia e o cliente está fundada claramente nos negócios; o desejo, assim, é submetido ao capital e a idealização dela como mulher fica tensionada entre a escolha da cortesã e o artifício da relação.

A pose de Olympia remete levemente à postura clássica das mulheres dispostas em camas, sofás e vagas do mar. Porém, ela não possui a linha serpentina que se passou a usar "para representar as identidades de gênero estáveis sobre o corpo feminino" (COLI, 2010, p. 53). Essa linha que torna o corpo feminino um corpo fluido, maleável, passa a ser um código para languidez pertencente ao feminino e ao erótico. Olympia, por sua vez, é rígida, o pescoço está afastado do travesseiro, ela não repousa como a Vênus se deita levemente nas pedras. Olympia é feita de ângulos e músculos que cortam essa linha serpentina, tornando-a quase perpendicular em relação à cama.

Nas representações comuns de Vênus, aliava-se a imagem feminina à deusa e, ao seu redor, seres mitológicos, anjos e cupidos crianças emoldurando-a. O emprego desses signos fictícios elevava a figura feminina para a condição abstrata. Vênus não era uma mulher com a qual era possível se deparar na rua, cortesã que se deitaria com vários homens a fim de ganhar alguns vinténs neste estado flutuante, entre uma camada social e outra. Os lençóis da Vênus de Ticiano não tinham nenhum significado nas entrelinhas como os de Olympia, que se apresenta altiva no colchão pretensiosamente confortável e convidativo. O erotismo participa da nudez renascentista. Entretanto, ela é apresentada pela óptica do sagrado mitológico, com clareza, transparência pelo contorno bem definido do objeto principal a ser observado, não se emaranha em linhas obscuras tal qual a linha de Olympia nos lençóis, sugerindo que ela seja algo além da figura mitológica.

Percebe-se, pelo contrário, que Olympia tem consigo objetos que demarcam o seu status social de cortesã. Desprovido do título relacionado à mitologia, Olympia é um nome feminino que poderia ser comum entre as prostitutas da época. Algum outro nome seria bem recebido, de modo que ilustrasse uma personagem mundana e parte de uma categoria social marginalizada.

A tese de T.J. Clark vai por esse caminho, unindo a categoria social de Olympia à fatura de sua linha esmaecida: a essência da polêmica estaria na classe trabalhadora a qual pertencia. No entanto, há alguns críticos que colocam Olympia como cortesã de luxo, por

conta de sua pulseira de suposto ônix e o colar, como os autores Jorge Coli, Phylis Floyd e Charles Bernheimer. O primeiro destaca os objetos de Olympia como sendo elementos que demarcam sua posição de cortesã de luxo, uma *demi-mondaine* (2010, p.184). A autora Phylis Floyd, por sua vez, acrescenta que era muito popular os braceletes em que se colocava, no interior, uma mecha ou foto do amado (2004, p.6), como aquele possuído por Olympia, indicando não apenas o vínculo amoroso, mas a quem essa mulher pertenceria, o que distinguiria Olympia como uma cortesã de luxo com um vínculo fixo.

Bernheimer, por sua vez, pensa que Olympia não só deixa de cumprir com o fetiche esperado pelo olhar masculino em relação ao nu, como se mantém na ambiguidade de seu *status* social, entre a cortesã de luxo, a qual teria um preferido, e a *fille publique*, colocando-a como a prostituta de classe mais baixa (1989, p.272).

Pelo contexto, em que ela recebe as flores de um cliente e se encontra na cama, eu vejo três tipos possíveis de enredo: Olympia, mesmo tendo um único homem que a mantém, continua a exercer suas atividades com outros homens, sendo o espectador este quem a surpreende e a corteja com o buquê. Ou mesmo a alternativa de que o espectador a surpreende quando Olympia recebe o buquê daquele homem que seria seu favorito. Nos dois casos, Manet deixa em aberto a posição do espectador. A segunda possibilidade é a de que Olympia recebe presentes de clientes fazendo parte de uma *maison de tolérance* com várias outras prostitutas, sendo a *maison* o local oficializado pela polícia francesa. Com todas essas possibilidades de trama, o que quero dizer é que não há uma só narrativa que serve para explicar a ação onde se encontra a personagem, o que denota ainda mais o estado flutuante dos indícios de narrativa que Manet provoca no interior de sua obra, ao deixar o espectador mais em dúvida no exercício de ver a pintura.

A tese de Clark é mais fundada na fatura da figura: Olympia foi interpretada como degradante aos olhos do público em razão de sua linha esmaecida, que se assemelha ao esboço feito em carvão, uma linha distinta da abstração renascentista e, por isso, associada à classe das mulheres carvoeiras, a classe mais baixa na categoria social, bem como seu ostensivo pertencimento à classe das prostitutas. Isto quer dizer que os cenários possíveis que se pode encontrar em *Olympia*, como narrativa, não concederam resposta alguma para o público do XIX, um público habituado a depreender uma narrativa estruturada pela unidade do teatral.

O que me parece é que, independente de Olympia ser uma cortesã de luxo ou uma prostituta de uma *maison de tolérance*, a sua condição tão incerta é agravada pela escolha de Manet em se concentrar nesse fragmento de cena, onde a unidade do quadro não informa uma

única narrativa, mas várias – ou a ausência completa dela, se lembrarmos que os críticos argumentavam que o quadro de Manet não dizia nada. Qualquer definição de Olympia já teria soado extremamente imoral para o público, bem como a forma com que ela é representada no quadro, a frontalidade do olhar e a técnica moderna.

Quanto ao princípio clássico do nu, a representação era compreendida como abstrata e pertencente ao ser humano, e não a um ser em particular, "o desejo não faz parte do nu: o nu é a forma humana em geral, abstraída da vida, do contato, da atração, até mesmo do gênero" (MAXIME DU CAMP, 1867, apud CLARK, 2004, p. 187). As expressões eram padronizadas e o corpo assumia a mesma transparência para não se envolver com a obscuridade da vida mundana, como a consciência do próprio sexo, o burlesco, a insinuação do corpo e a violência. Elevar essa nudez à mitologia permitia colocar a imagem feminina como acessível por um intermediário, que estaria nas figuras dispostas ao redor de Vênus, de modo que tal figura não se encontrasse completamente inacessível, elevada demais aos olhos dos homens, tal qual a personagem em *Mulher com papagaio*, de Gustave Courbet.

A reação à *Olympia* se encontra codificada por esse entendimento do nu. Ao mobilizar Ticiano como referência, Manet cria o contemporâneo sobre a pele de Vênus, e não faz a execução contrária, de Vênus evocando sutilmente as poses eróticas das cortesãs. Da mesma forma que explicito que *O almoço na relva*, em sua retomada dos antigos é um gesto que inaugura outra coisa em metamorfose, "o passado estava travestido na Olympia" (CLARK, 2004, p. 148). Por conseguinte, os críticos tentaram justificar *Olympia* tornando-a, por um olhar redutivo, um monstro, "masculinizada", em suma, o ser descolado das estruturas objetivas nas quais o sistema de normas estéticas operava.

A aversão à *Olympia* é direcionada ao seu corpo moderno, a concepção de nudez que faz parte dessa representação concedida por Manet. Nela, Olympia não ganha a forma da Vênus fantasiada de cortesã; ela parece ser a cortesã na sua nudez realista, feita de músculos, de sombras, de imperfeições. A nudez de Olympia não possui como filtro o olhar do *voyeur*: o animal que ela tem expulsa o espectador com agressividade.

Com Olympia olhando fixamente, a criada salientando as flores recebidas de um cliente e o gato que reage com repugnância ao espectador, esse que a observa se encontra em uma posição inesperada na qual ele é visto e descoberto pela personagem, sem ter acesso completo ao universo de *Olympia* que deveria estar disposto para sua imaginação. A incerteza do olhar do espectador se repete, então, como a constante de Manet. Deixa de ser facilmente codificada para as projeções eróticas, e nenhum dos intermediários permite alcançar essa projeção. Olympia e seu gesto opera tanto como bloqueio quanto um muro de tinta, pois com

a supressão da profundidade e a ausência de um erotismo clássico, o espectador não encontra modos de avançar pelo olhar.

2.2. A materialidade da pele de *Olympia*

A referência à Vênus tornada contraste com a cortesã revela questões sobre a cor e o desejo pelo modelado do corpo feminino. Em *A pintura encarnada*, o autor Georges Didi-Huberman se debruça na interpretação da novela *A obra-prima desconhecida*, de 1831, escrita por Honoré de Balzac para explicitar as determinações clássicas em torno do colorido e do encarnado. Para isso proponho também pensar brevemente a novela de Balzac e me concentrar nas definições dadas por Didi-Huberman.

Com dois capítulos intitulados *Gillette* e *Catherine Lescault*, o enredo é constituído em torno da pretensão de Poussin em ceder a amante para o artista Frenhofer, a fim de que ele pudesse comparar a mulher real com a mulher ideal encerrada naquela que ele nomeia de Catherine Lescault, a qual o artista teria passado dez anos pintando numa conjunção entre mulher-pintura e a mulher amada.

Gillette, a mocinha amante de Poussin, é a mais bela, "vale mais do que todas as obras-primas" (BALZAC, 2003, p.48). Quando levada ao ateliê do artista para a comparação entre mulher e obra, ela é deixada de lado e se inicia um debate entre Poussin e Porbus face à tela de Frenhofer. Neste confronto, engendrado pelos personagens masculinos, o narrador apresenta a confusão deles diante da pintura. Na tela de Frenhofer, Poussin e Porbus distinguem um "pé de Vênus" e uma massa de outros tons, "uma muralha de pintura" (BALZAC, 2003, p.53) da qual não conseguem depreender o corpo de uma mulher. Eles afirmam não ver nada que se parecesse com uma mulher.

Logo após se deparar com aquele que seria o resultado de Frenhofer – uma pintura enigmática aos seus olhos – e se decepcionar com a pintura, Poussin deseja recuar por ter sacrificado o amor de Gillette à favor da glória. Porém, recebe a seguinte resposta de Gillette: "Mate-me", ela disse. "Eu seria uma infame se ainda o amasse, porque o desprezo. Você é a minha vida, e me causa horror. Creio até que já o odeio" (Idem, p. 57). Não há como resgatar seu contato com a vida, com Gillette, e o amor acaba por se abalar quando a jovem percebe que não há como o homem que ela ama olhar para ela da mesma forma com que olhara para a pintura de Frenhofer.

Apesar da tentativa de se usar Gillette como moeda de troca para acessar Catherine Lescault – a mulher amada de Frenhofer em forma de pintura –, um perde a mulher real e o outro, desesperado com a má recepção da pintura à qual dedicara dez anos de vida, queima todas as obras e se mata como último gesto, perdendo a mulher idealizada. Tanto o amor de Poussin e de Gillette quanto as obras de Frenhofer e o artista, falecem nas chamas, viram ruínas.

Ao permitir que Frenhofer visse Gillette, Poussin deixa que esse repouse o olhar sobre a amante, permite a invasão de um olhar estrangeiro para aquela que seria exclusivamente olhada por ele na intimidade, o olhar de outro homem. Para ambos os personagens masculinos, há implícito o medo de permitir que um terceiro veja a sua obra-prima e o medo da perda da amada.

Nesta dupla perda dos personagens masculinos, que se veem sem o amor recíproco e sem a verdade tão sonhada que acessariam sobre a arte pelo encarnado, é Gillette e Catherine Lescault que se fundem e se distanciam, de forma ambígua, como a mulher real pela qual não é possível acessar a obra-prima desconhecida[14]. Catherine Lescault parece, em uma primeira leitura, ser só esse nome e um pé venusiano, não se sabe se foi a modelo amada por Frenhofer ou mulher amada forjada por completo a partir da tinta. Vista por Frenhofer e posta em dúvida por Porbus e Poussin, ela insere no enredo o entrelaçamento do corpo feminino com a promessa do belo, do vislumbre da origem pelo encarnado.

Do fogo e da tentativa de tocar a glória, quem acaba por se desvencilhar das sombras, no final, é Gillette. Ela ainda está viva, enquanto desfalecem as tentativas dos pintores de irromper, pelo diabólico da carne vermelha, a própria existência que se entrelaça com o fazer artístico. Como o primeiro quadro que os pintores veem ao entrar no ateliê de Frenhofer, "diante de uma figura de mulher em tamanho natural, seminua, que os deixou pasmos de admiração" (BALZAC, 2003, p.51), Gillette é como essa obra deixada no canto do ateliê, à primeira vista dada como a obra-prima ignorada. Porém, ainda mais pertinente, ela é a obra-prima desconhecida, a mulher real em embate com a figuração e o pictórico do feminino. Mulher real e idealizada, ambas no ateliê, são sinal da decepção para o olhar que busca tirar os véus por completo. No momento em que os três artistas tentam encontrar uma mulher na

[14] O título original da obra, *Le Chef d'oeuvre inconnu*, me parece dar mais margem à tradução como *A obra-prima desconhecida*, tal qual a edição da editora Escuta do que aquela proposta pela editora Comunique. Pois uma obra-prima ignorada, no caso a sua correspondência à mulher real ignorada no canto do ateliê, ainda parece sugerir que a mulher idealizada existe, é palpável, só precisa-se que se ponha os olhos nela. Já o termo "desconhecida" preserva o caráter de enigma e inacessível do ideal que tanto condena Frenhofer ao fim da novela, pois não importa o quanto ele investisse contra a tela, a mulher ideal nunca emergiria nascida por completo para ele nessa junção entre pintura e mulher.

forma venusiana, a mulher real usada como comparação se encontra invisível nesse jogo dos três artistas.

O que a novela de Balzac impõe é um desafio de imaginar como seria esse quadro de Frenhofer. Não creio que ele seja tal qual Olympia, pois a figura que Frenhofer apresenta me parece mais desfigurada do que a cortesã, em Olympia ainda há a referência evidente de Vênus, ainda um compromisso com uma forma elementar da representação do corpo. Frenhofer parece conversar mais com um colorido que reúne Delacroix e Cézanne, em que as cores por debaixo da pele não se encontram no limite do invisível, mas evidenciadas no ápice de sua revelação. O que creio que choca os dois artistas é ver todas as cores justapostas, quase em um ato de delírio de Frenhofer em preservar o aparecimento de todas as cores em conjunto.

Com efeito, para pensar esse quadro de Frenhofer e, consequentemente aqui, a obra de Manet, Didi-Huberman apresenta a noção de quadro "vivo", em que se constatam as dualidades entre o vivo e o inanimado, o movente e o imóvel (2012, p.31). Isto é, esse trânsito de cores e o pé petrificado de Vênus na tela de Frenhofer. Entre as explicações do personagem na novela, um artista deveria conceder pinceladas que fornecem vivacidade ao feminino. Apresenta-se na prática de Frenhofer essa contradição: o pé petrificado que remete à Vênus, e a grande massa de tinta que confunde o olhar dos outros dois artistas, um conflito entre o movente e o imóvel.

Essa noção entrelaça a dualidade do corpo petrificado e pulsante. Pois é desta forma que o encarnado opera: o colorido, nele, oscila pelos humores, com o sangue injetado entre o aquoso, promovendo esse trânsito onde fogo é o despertar do desejo no receptáculo incolor. Partes mais inflamadas do corpo denominam vida da carne, enquanto outros tendem à estátua pelo aspecto branco e nebuloso. Concedendo, assim, vivacidade ao encarnado, ao que é informe.

Para isso, pensando na concepção de cor e pele até parte do século XIX, a "bela carne" se faz no trançado de três cores: o esverdeado da carne morta, e uma junção entre branco, o amarelo e o vermelho (Idem, p.31). Isso ocorre, sob o ponto de vista pictórico, por debaixo da alvura da pele do corpo feminino representado, uma pele que apesar da oscilação interna entre as cores, reuniria o trânsito dessas cores em pulsação.

Isso quer dizer que a composição da pele perpassa a ideia do encarnado, essa ilusão de uma carne disposta aos olhos, ilusão criada pela cor, mas também pelos limites da linha por meio do desenho. Destaco essa definição da cor no encarnado feminino porque o ilusionismo combatido por Manet é precisamente o de se opor a uma espécie de carne produzida para

iludir um olho que deseja tocar, avançar pela tela, atraído por essa ilusão de pele e corpo. A cor como um efeito de feitiçaria e o rubor como desejo se unificam constantemente à ideia da pintura como a amante que ruboriza com um pudor e um recolhimento em face do olhar. Por isso pensar o encarnado e o objeto de desejo, no campo social, traz a aparição do feminino como "uma carne de desejo" (Idem, p.60), numa concepção naturalizada de desejo por esse corpo biológico, como se fosse reservada à mulher a obrigatoriedade de ser uma carne para ser vista e tocada.

O rubor das faces das ninfas, de Vênus e tantas outras figurações, aparece como um vermelho em potência que, se provocado, desperta em função do direcionamento do olhar desejante masculino. Isto é, a vivacidade do corpo feminino só existiria a partir desse olhar vindo do exterior, nomeado tão somente por este olhar, como se o olhar masculino fosse o pincel a acrescentar a mancha capaz de fazer Catherine Lescault nascer. Sem esse olhar, este corpo repousaria como a passividade do petrificado, à espera do despertar.

Com efeito, a Vênus de Ticiano reproduz esse efeito do encarnado. O pintor foi admirado pela vivacidade do colorido "quase vivo e natural" e que são feitas pelos golpes do pincel e da mancha, os quais provocam um efeito que "de perto não se pode vê-las, e de longe elas parecem perfeitas" (Idem, p.61). O esforço de não deixar entrever a pincelada é precisamente esse ato do ilusionismo da pintura, em que o encarnado encena tanto o vivo quanto o imóvel do mármore, tendo a escultura como base para essa produção corpórea. O que o século XIX traz, com Manet e essa revelação da materialidade da pintura, é mostrar que a pintura tem sua própria matéria, a tela, totalmente distinta da escultura.

Por conseguinte, a pele de Olympia não retoma o encarnado clássico. A tonalidade ganha uma justaposição entre o massivo tom branco e iluminado e as manchas de cor: em algumas extremidades, Olympia é rosada, nos dedos das mãos, bochechas, pés e cotovelos; o torço e as pernas estão entre o branco e o amarelo, enquanto a sombra projetada pela perna esquerda que entrecruza a direita, reside entre o marrom e o verde-musgo. E negando a linha serpentina, Olympia é pura cor: uma mancha branca no lençol, com o cabelo vermelho em contraste. Pois Manet parece inverter a composição do encarnado: aquilo que estaria por debaixo da pele, com pinceladas escondidas e nunca reveladas à favor do ilusionismo da pintura, são dispostas na superfície. Pele e superfície da tela viram uma só pela pincelada de Manet, e o que se escondia pelo véu ilusionista é posto às vistas, como se a própria pintura estivesse nua.

A pele ganha a estranha uniformidade branca da luz elétrica, enfatizando a presença do trivial, da vida *demi-mondaine* já observada em *O almoço na relva*. É o corpo venusiano

agora visto sob a luz elétrica moderna e parisiense. O público nota essa distinção na ênfase dada à pele de Olympia, mostrando-se "chocados com a sua luminosidade" pois ganha a impressão de se tratar ainda de tinta fresca. Como diz Pierre Courthion, Olympia "é uma das mais finas sinfonias em branco de toda a arte".[15] (1984, p.62, tradução nossa)

É por esse motivo que os críticos viram nela o aspecto de esboço ressoar excessivamente, pois é como se Olympia parecesse apenas com as primeiras camadas de Vênus esperando para ser finalizada, com membros (o rosto, a mão) mais enfatizados com outra camada de tinta enquanto o tronco se assemelha ao branco de mármore, mais pedra do que pele ensaiando o encarnado. Se Ingres trabalha milimetricamente as partes do corpo feminino até brilhar como mármore e porcelana forjando ser carne, Olympia lembra mais a massa de tinta em preparo para recepcionar as cores. Ela parece inacabada, como se fosse mais um esboço em carvão e tinta aos olhos do espectador do que um trabalho finalizado. Manet insinua, assim, mais a relevância da procura do artista pelo uso da tinta e da cor como a materialidade da pintura, do que a tão presente composição de uma pele que se assemelhe obrigatoriamente à escultura e, por consequência, à primazia do desenho.

Além do conceito em torno do encarnado e da cor, Didi-Huberman também menciona o "efeito de pano", importante para pensar o gesto central da obra, a mão de Olympia no todo do quadro. Se os críticos identificaram em Manet a falta de uma unidade da composição, a qual destaca os objetos pelo traço submetendo-os à narrativa, há concentrado nesse gesto um efeito que põe o detalhe em movimento:

> O efeito de pano seria assim como que o rebatimento pânico do local sobre o global, do detalhe sobre o todo, no sentido em que o detalhe como *spatium* retornaria sobre o todo como *extensum* para ali produzir assombro, obsessão – a invasão pontual e pungente, insensata, do detalhe no todo (2012, p. 66)

A mão de Olympia opera nesse sentido, com uma sombra que dá maior volume e acabamento à mão, o que faz com que esse gesto, propositalmente situado no centro do quadro, ganhe ainda mais ênfase do que o todo do quadro. A posição dela de garra, crispada, ao diferir do gesto venusiano de ocultação da genitália pelo sentido do pudor, funciona mais como um fechamento do que abertura, com um gesto que interdita e recusa. Porém, mais ainda, enfatiza a existência do que oculta. O fato de ser o elemento no qual Manet escolheu aplicar mais luz e sombra para dar mais volume, se comparado aos seios, aos pés e à mão

[15] "It is one of the finest symphonies in white in the whole of art".

direita, é um reconhecimento do artista desse efeito seletivo do olhar para o que se mostra mais definido. O detalhe que, se composto com mais camadas de tinta se torna uma extensão rebatendo o olhar, gera a obsessão quando recepcionado, pois é o signo que mais ocupa um espaço no todo, chamando a visão para aquele ponto.

Esse efeito "alucinatório" que Didi-Huberman enfatiza haver no efeito do pano ocorre, na *Vênus de Urbino*, pela cor vibratória que reside contornando a figura mitológica. Ele produz não só o volume do encarnado, mas a ilusão da pele brilhante que chama o olhar, efeito esse que reside na confusão entre a pele do encarnado da figura e a pele da própria tela, o seu plano e aspecto de muro.

Se por Ticiano essa pele se torna convidativa exatamente pela ilusão criada em torno do encarnado, em Manet não há a negação da platitude da tela em que reside essa figura, contrariando o olhar que busca acariciar o que vê nela. Quando a mão de Olympia obriga o olhar a se aproximar por meio da técnica aplicada por Manet, ela executa também um afastamento baseado no sentido do gesto. Mas uma cortesã denominar uma afastamento tão claro, quando deveria ser o mais completo convite ao olhar é o que gerou o incômodo e mesmo a obsessão na crítica que recepcionou o quadro em 1865. Não é por acaso que esse "efeito totalitário pictórico" seja justamente a genitália feminina no quadro. Enquanto em Vênus ela é o fundo originário do mitológico desejado, por onde a projeção masculina se realiza, o corpo inteiro de Olympia é trazido à luz mediante seu gesto.

Por consequência, Olympia não incorpora a tensão entre o pudor e o convite, ela é a enfática recusa. O pudor seria como um "retraimento, qualidade melancólica do corpo olhado que resiste ao perverso desejo de ver (ver no fundo, ver a substância), que o fundamenta mas que o exaspera" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.87). O pudor opera, tanto na obra quanto no ideário sobre o feminino, como indício de uma resistência a qual dissimula a inexistência do desejo. Quando Vênus configura esse gesto ao olhar desejante masculino, reside nele a projeção masculina de que, no recuo feminino, ele ainda encontre a afirmativa de que deve avançar.

Essa tensão imaginada pelo desejo surge nas faces rosadas das mulheres representadas, na qual a face dá presença ao vermelho do desejo incitado e reavivado pela presença masculina, mas que recuaria, deixando supostamente em evidência a curiosidade, pendendo à expectativa e ao convite.

Obviamente, essa leitura masculina do desejo do pintor, reforçada pela concepção do feminino enquanto passividade, formula o vermelho no corpo feminino como uma esperança de confirmar a correspondência dos afetos. Contudo, não possibilita interpretar o recuo como

escolha intencional e ativa, de um sujeito desejante que se retira do jogo ao demarcar a resposta negativa ao outro. O ponto é que a leitura, pelo olhar masculino, do gesto e da cor entre os silêncios, pende mais ao incômodo do desejo negado que renderia na não-realização, promovendo muitas vezes essa leitura unilateral do corpo feminino como sintomas a serem lidos constantemente a partir de uma mesma chave, como se fossem todas as mulheres um corpo só.

A isso se acrescenta uma observação feita por Tamar Garb em seu capítulo sobre gênero e representação em *Modernidade e Modernismo*, de que para não representar a genitália diretamente, Manet escolhe a equivalência da flor: na mesma altura da genitália, o buquê de flores é disposto para simbolizar o que era oferecido, "aquilo que estava de fato à venda na prostituição", pois a flor teria sido a melhor saída para essa finalidade, "conotativa de defloramento (*déflorer*) e sua facilmente reconhecível referência à feminilidade" (1998, p. 260).

A flor coincide não apenas com a posição da genitália de Olympia, mas demonstra a possibilidade do medo, por parte do espectador, de uma recusa, fundado no receio de o desejo não se concretizar, a "negação imaginária, do possível desaparecimento do objeto adorado" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.91). O defloramento e a associação do feminino à flor compreendem retirar camadas, acessar o miolo, irromper o hímen e realizar o desejo. É um olhar que pretende acessar, mas fazê-lo também com a imposição de um violento desejo da correspondência completa.

Com o gesto proibitivo de Olympia, no ato de receber o buquê e a galanteria ensaiada, revela-se o escândalo da recusa dessa cortesã completamente distante do amor venusiano. Ela corporifica aquilo que nunca é sugerido na relação do espectador com Vênus: uma cortesã que não atende – em gesto e por uma pele distante do encarnado clássico – aos sonhos daquele que avança enquanto espectador, o que seria uma das camadas mais importantes para entender a recepção do quadro em 1865.

2.3. O corpo inerte feminino no despertar pelo encarnado

Nesse contraste entre Olympia e Vênus, percebe-se uma diferença entre uma posição ativa e a passividade associada ao feminino. Passividade essa que se inseria tanto na ideia do corpo inerte e disposto ao olhar que sonha e imagina por onde passam os sonhos e desejos desse corpo, quanto ao vermelho do encarnado. Pois, embora ele seja interpretado por esse

desejo do pintor e do espectador como presença de vida e de desejo pulsante, inclui entender esse corpo como uma existência petrificada, tal qual a escultura venusiana, que só será reavivada pela mão do artista e seu desejo. O reforço da passividade se preserva nessa impressão do encarnado feminino na pintura, pois residiria nas mãos apenas do artista e do homem a responsabilidade de trazer à tona, quase como uma magia alquimista, a vida no objeto desejado. Sem ele, o corpo feminino seria, então, a forma petrificada à espera desse despertar, inexistente no mundo.

Com efeito, a passividade serve a uma constante no representar da mulher: a submissão do corpo inerte ao olhar voyeur, que consiste em mulheres dormindo, sendo observadas, ou ao extremo dessa mulher morta ou vítima de alguma violência, prevalecendo como corpos à disposição do desejo masculino. O fato de Olympia ter sido definida como cadáver nas lajes do necrotério parece se opor à intimidade dócil ao olhar do espectador masculino que existia nos sofás e camas do erotismo oriental. Essa fala em torno de Olympia é muito relevante, porque ela revela uma angústia associada à morte e à dificuldade de encontrar nela uma vazão erótica. Nela, perde-se a postura sinuosa, pendendo ao limiar entre o êxtase, o sono e a morte. Pelo contrário, Olympia está bem acordada e olha para o seu espectador. Sua postura perpendicular e o gesto afirmam uma recusa ativa e nela não existe esse ar convidativo à imaginação voyeur. Manet, em sua incursão pela materialidade da pintura, de oposição ao teatral, desencantou até mesmo o erótico.

Constatar isso nos leva a pensar sobre as diversas idealizações do feminino que serviam ao olhar do artista, da crítica e do público como comparação, e o que Olympia pareceu oferecer como quebra simbólica. Para isso é necessário pensar a respeito da insistente associação da cortesã à morte. Em *Idols of perversity*, Bram Dijkstra descortina essa variedade de idealizações que unem o feminino à passividade das árvores que dão frutos, das heroínas trágicas que sucumbem pelo suicídio ou pela doença. Sobretudo, a associação do feminino à natureza, e por ela existem as representações de ninfas abandonadas em florestas, com os corpos retorcidos e, tal qual o autor nomeia, ninfas com a "costela quebrada" (*"the broken back*"). O que o autor enfatiza é que se trata de uma figuração a qual permite imaginar que essas ninfas caíram das árvores ou que dormem nuas, como um convite ao estupro:

> Os pintores da virada do século, criando essas imagens de mulheres impotentemente estáticas, estavam jogando diretamente com as fantasias de agressão por parte do público e um "convidativo" estupro por retratar mulheres as quais estavam extremamente vulneráveis e nuas, geralmente

> esparramadas atiradas entre as relvas, ainda que pareçam estar nos últimos instantes de um êxtase incontrolável (1988, p.100, tradução nossa)[16]

Na sequência, ele especifica que a costela quebrada vem de um "movimento violento" e que no século XIX surgiu "a noção de que mulheres nasceram masoquistas e não amavam nada além de serem estupradas e agredidas" (Idem, p.101, tradução nossa). Essa naturalização da violência era usada para definir esse dito "masoquismo" como uma marca da perversidade feminina, pois a agressão era vista, então, como controle dos espasmos do corpo, da histeria, de qualquer manifestação corporal vista como selvagem, não-civilizada. Sobretudo, uma justificativa para criar-se a ideia de que mulheres tinham uma "inclinação voluntária à subordinação aos homens" (KRAFFT-EBING, 1886, p.130 apud DIJKSTRA, 1988, p.101, tradução nossa) e, portanto, argumento que reforçaria a servidão da mulher às projeções do desejo masculino e às agressões.

A passividade associada ao corpo feminino, então, retoma a ideia de que ele anuncia o vermelho latente por debaixo do encarnado: com o toque, com o olhar, Vênus irromperia viva da pedra, do corpo, um desejo direcionado somente para aquele que a despertou. Em Ingres, é a costela que o artista deixa de incluir à anatomia da *Grande Odalisca,* fazendo-a ganhar uma forma impossível, ondulada e erótica para o imaginário masculino do Salão. Ou ainda em cenas que claramente especificam a violência do tema, com o assalto às mulheres e o estupro, em que o desespero feminino se encontra evidente na face, enquanto o corpo nu repete as poses confundidas com aquelas usadas para o tom erótico de outras obras, novamente deitadas, no limiar da morte e do sono. Como exemplo, há a figuração de mulheres em mercados de escravas sexuais, em que suas poses repetem a forma da Vênus pudica. E a pintura *O saque de Marrocos por Almohades* (1890), de Arthur Hacker, em que o salão está tomado por mulheres nuas, agredidas e igualmente abandonadas como os objetos no chão, enquanto algumas tentam se levantar e se apoiam umas nas outras.

---

[16] "Thus, the turn-of-the-century painters, in creating these images of helplessly ecstatic women, were playing directly on their audience's fantasies of aggression and "invited" rape by depicting women who were extremely vulnerable and naked, usually sprawled flat on their backs in primarily sylvan surroundings, yet who appeared to be in the last throes of na uncontrollable ecstasy".

Figura 15 Arthur Hacker, **Vae Victis! The Sack of Morrocco by the Almohades** (O saque de Marrocos pelos Almohades), 1890, óleo sobre tela, 164 x 271 cm. Broken Hill Regional Art Gallery, Austrália © Broken Hill Regional Art Gallery

Esses dois exemplos servem para especificar como as idealizações do feminino possuem pontos de convergência os quais confundem desejo projetado sobre esse corpo pelo olhar intruso, o qual, nesses casos específicos, se apoia na violência e dominação. Mulher, pintura e tela parecem coexistir no sentido de serem vistos como receptáculos de tais projeções. "Descrever o quadro é descrever a mulher. Reagir à imagem é ser seduzido pelos encantos "dela" (GARB, 1998, p. 229). A este ponto, Tamar Garb acrescenta que a superfície se torna carne, e nas críticas feitas sobre as pinturas busca-se associar o talento do artista à capacidade de dar vida à carne feminina. Rozsika Parker e Griselda Pollock, em *Old Mistresses*, evidenciam o quão presente é o tema do gênero na história da arte:

> As imagens reproduzem no âmbito ideológico da arte as relações de poder entre homens e mulheres. A mulher está presente enquanto imagem, mas com as conotações específicas de corpo e natureza, ou seja, passiva, disponível, possuível, impotente. O homem está ausente da imagem, mas o que esta significa é sua fala, sua opinião e sua posição de domínio (1981, p. 116, apud GARB, 1998, p. 223).

O que Rozsika Parker e Griselda Pollock revelam é o desconforto em constatar que muitas das representações do feminino na história da arte – incluindo aquela em que o artista mais se apoiou por séculos, a Vênus –, são fundadas no olhar unilateral masculino, o qual incide na tela definições socioculturais do feminino, por um discurso que não recepciona a fala da mulher como artista, modelo e público, sobrepondo a essas instâncias a mulher irrepreensível, na qual o olhar se aliena ao dizer que tais idealizações são de fato a mulher.

Nesse ato de criar o ídolo, bem como o de se aproximar da pintura, compreende afastar-se dela, de um permanente embate com o não-possuível. Essa relação do olhar do espectador com a pintura, ao situar-se entre a “tirania da proximidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.63) em que o detalhe acaba por suprimir o todo, aplica-se no campo social às tentativas de, mediante às idealizações em torno do feminino, conceber o que seria a mulher. Os avanços se dão em torno desse corpo e uma busca do olhar masculino pelas correspondências com as figuras originárias de Pandora, Eva, Vênus, e toda a vastidão das narrativas dadas pelo olhar masculino a este estado flutuante do gênero.

O olhar para a pintura e o olhar do artista à mulher são correspondentes entre si, em certa medida, pois o tema do nu acadêmico compreende esse corpo o qual deve ser representado a partir de uma série de convenções estéticas. Confunde-se, então, neste ato, o olhar do espectador diante do plano implacável e a recusa do objeto desejado, a mulher, com a impressão de que ambos precisam ser naturalmente acessíveis ao olhar exterior que deseja acariciar, possuir o originário. Remetendo à leitura de Balzac, o corpo feminino está fadado à ser colocado como a “pele “viva” que olha Frenhofer, que o ama” (Idem, p.60). Mas, ao fim, é só carne formulada pelo direcionamento desse olhar do pintor e espectador, e não um sujeito feminino também dotado de um olhar particular o qual corresponde ou não a essa investida.

A perseguição de Frenhofer pelo encarnado originário por trás dos véus e da própria tela, desde o seu princípio, acaba por intimar não apenas esse feminino como tema, a partir do ideário do mitológico, como intima o próprio ofício da pintura a uma exigência pela totalidade. Tal incumbência que Frenhofer põe a si mesmo como artista e à Catherine Lescault leva-o à destruição pelo fogo, por um vermelho até mesmo interno, já distante do vermelho desejado por debaixo da pele, e sim um vermelho destrutivo. Tudo sucumbe às ruínas quando a mínima dúvida diante de sua forma idealizada e de sua jornada como artista é instaurada pelo olhar do outro. A descoberta de um olhar existente além dele mesmo, de seu ateliê e da permanência desse inalcançável feminino o qual ele pensou reter nas mãos com segurança.

Ao fim, essa pretensão por conter o que é irrepreensível e as oposições onde se apoiam para representar o feminino posiciona a mulher nos extremos. Sob ameaça do descontrole da mulher e a sua outra face, posta como o gigantismo da *femme fatale*, uma selvageria distante do corpo inerte, anuncia-se a ameaça, de uma mulher consciente do próprio corpo e que, por não ser contida nesse corpo de passividade, é vista como perversa.

2.4. Relações com a cortesã: o gato de Olympia no limiar do fantástico e da morte

Considerando ainda a crítica de *Olympia*, condenada pelos críticos, a minha interpretação se firma também no quanto os demais personagens do quadro estão vinculados ao temor pelo "descontrole" feminino e ao monstruoso.

Retomo, então, a leitura de T.J.Clark em *A pintura da vida moderna*. A investigação do autor sobre a recepção de Olympia é dada por Clark focando quase inteiramente na figura da cortesã. Apesar de me apoiar, em grande parte, no estudo de Olympia concebida pelo autor, percebo que a investigação sobre a criada negra e o gato são tão relevantes quanto destrinchar a posição da cortesã. Pois ambos revelam um temor, no imaginário folclórico francês, diante do fantástico na forma do animalesco e tudo que soaria sobrenatural, e da alteridade, tanto na figura da mulher quanto na realidade ainda mais particular da mulher negra no século XIX.

T.J.Clark destaca a crítica de Ravenel como uma das mais detalhadas para pensar a respeito da recepção da obra pelo feminino. Mesmo não tendo sido elogiosa, ajuda a elucidar quais referências literárias e iconográficas foram mobilizadas para se tentar explicar o efeito de *Olympia*. Ravenel coloca a obra da seguinte forma:

> Pintura da escola de Baudelaire; executada livremente por um estudante de Goya; a estranheza viciosa da pequena *faubourienne*, a mulher da noite de Paul Niquet, dos mistérios de Paris e dos pesadelos de Edgar Poe (RAVENEL, 1865, apud CLARK, 2004, p.201)

Ravenel soube destacar referências preciosas que caracterizam o quadro, com uma sentença importante: ela é a "*olla podrida* (cozido imundo) de todas as Castelas" (Idem, p. 201). Olympia é "uma personagem extraída de *Los caprichos*, algo engendrado num sabá de bruxas" (Idem, p. 203). Ravenel identifica algo do satânico e do fantástico, das bruxuleantes histórias que Baudelaire e Poe viam como um terror sobrenatural em forma literária. Essa definição de Ravenel leva a compreender o porquê de os críticos definirem Olympia como a epítome do monstruoso. Ela acaba por trazer uma versão da prostituição multifacetada, instável, portanto, perigosa.

Olympia revela as ilusões que envolvem o jogo da prostituição e os graus de ameaça que residem nele, a frustração de que o contato é uma encenação, o de ver representado o

corpo transfigurado em mercadoria, e ainda um olhar voltado diretamente ao espectador, de forma incisiva, como se compreendesse minuciosamente todas as estratégias daquele jogo e como sexo e poder estavam relacionados, não sendo assim um conhecimento apenas engendrado pelo homem que é cliente, um conhecimento sobre o corpo negado às "mulheres honestas", tornando a prostituta e a cortesã no máximo horror da cidade que busca uma modernidade de ruas incólumes tanto quanto a abstração do corpo mitológico à vista no Salão.

Dito isso, para iniciar um deslocamento por entre os outros elementos do quadro, o gato, em *Olympia*, evoca, em certa medida, o imaginário do período. As críticas jocosas que colocaram a cortesã como "mulher-gorila" podem ser um ponto necessário a se investigar a fim de pensar se o gato, entre os lençóis de Olympia, foi responsável por conceder à personagem alguma correlação com o grotesco.

Em *O Corpo da Liberdade*, Jorge Coli menciona brevemente a concepção do gato como criatura de cunho sexual. Enquanto os cães encenam a domesticidade e a intimidade, o gato simboliza o "erótico moderno". Para isso, o autor cita a obra de Gustav Adolf Mossa, *Elle* (1905). Apesar de datar do início do século XX, a pintura elucida bem o ideário criado em torno do gato e a relação com o feminino no contexto da análise sobre *Olympia*. Em cima de uma pilha de corpos de homens mortos, ergue-se uma gigantesca figura feminina, adornada por uma coroa de corvos e caveiras, com uma face infantil, os seios em evidência por entre os braços. Ela está debruçada e com marcas de mãos pequeninas, ensanguentadas, pelas pernas, revelando-se como a figuração da mulher "destruidora de homens". Por entre o sexo da personagem, reside um pequeno gato. Os seus olhos são duas fendas, seguem o mesmo peso penetrante do olhar da jovem. O gato e *Elle* são correspondentes. Na nota de Coli sobre a pintura, ele afirma que os dicionários colocavam tradicionalmente os gatos aos pés (como Manet o faz em *Olympia*). No caso de *Elle*, "o gato adquire então misteriosa irradiação erótica", o que substitui "a sua função de significar liberdade e independência". Ele acrescenta que, na linguagem popular em francês, "*chatte* (gata) é um dos nomes mais correntes para se referir ao órgão sexual feminino" (2010, p. 91).

A pintura de Mossa, *Elle*, usa o pronome como incorporasse todas as mulheres enquanto arquétipo: com aparente inocência, possuiria uma sensualidade natural e oculta, carregando o título de destruidora de homens. O gato é posto como correspondência do feminino ao ideário de uma "sensualidade natural", bem como o mistério em torno do feminino, sendo posta no limiar da inocência e do incontrolável e sedutor submundo diabólico.

Figura 16 Gustav Adolf Mossa, **Elle** (Ela), 1905, óleo sobre tela, 0,78m x 0,62m, Musée des Beaux-Arts, Nice, França © Musée des Beaux-Arts

No caso de *Olympia*, Manet preserva a referência simbólica dos dicionários de iconologia, do gato aos pés da Liberdade, como parte do cenário de seu quadro, mas ganha um teor erótico mais próximo daquele de *Elle* por estar entre os lençóis de uma cortesã, enquanto bicho de estimação que participa da intimidade da personagem e é arisco ao olhar invasivo. Quanto à execução da pintura, o gato tem um aspecto de esboço, como se tivesse sido carimbado em nanquim, em uma posição estranha e chapada, marca da platitude das obras de Manet. No quadro, ele é uma mancha que se confunde com o fundo, de onde podemos distinguir apenas os olhos amarelos como se estivesse à espreita. O gato um tanto disforme parece um borrão de tinta preta e fresca, quase capaz de sujar a pele incólume da mulher próxima a ele. Por isso o gato foi visto com tom irônico, "o gato que curva as costas leva o visitante a rir e a se colocar em guarda" (RAVENEL, 1865, apud CLARK, 2004, p. 201).

Há, pelo contrário, em *Vênus de Urbino*, de Ticiano, um cão dormitando. E, por este contraste escolhido, é preciso considerar o espaço do gato no imaginário francês do fim do século XVIII e o início do XIX. Robert Darnton, em *O grande massacre de gatos – e outros episódios da história cultural francesa*, descreve um pitoresco e obscuro episódio que ocorreu numa tipografia na *Rue Saint-Séverin*, em Paris, no fim da década de 1730. O evento importa, aqui, para mostrar como os gatos e tudo o que os envolvia era visto como subversivo e diabólico.

O carnaval era motivado pela breve liberdade de se desvencilhar da densidade da quaresma, e assim usavam-no para tornar burlesco "qualquer um que personificasse uma infração das normas tradicionais", como "humilhar maridos enganados, maridos espancados pelas mulheres, mulheres casadas com homens mais jovens" (2006, p. 113). Era parte da cerimônia, logo ao fim, julgar e executar um boneco de palha, o Rei do Carnaval. No dia 24 de junho, no ciclo de São João Batista, fogueiras eram montadas a fim de se queimar desde objetos até gatos, por acreditar-se que traria sorte por todo o ano.

A tortura de gatos era vista como parte cultural daquele contexto, na Europa. Por conseguinte, motivado pelo imaginário coletivo, o massacre de gatos toma lugar no texto de Darnton quando esse descreve o episódio vivenciado por um dos operários, Nicolas Contat, dessa mesma tipografia onde trabalhou, relato que ele fez em narrativa tempos depois.

Acreditando que os uivos e miados dos gatos eram feitiços, e sem poder dormir por várias noites, o patrão e a esposa ordenaram que os aprendizes da tipografia dessem fim aos gatos, mas sem assustar a *grise*, a gata favorita da patroa. Com a ordem dada, eles começaram justamente o massacre pela *grise* e colocaram os demais em sacos.

> Com todo o pessoal da oficina reunido em torno, encenaram um fingido julgamento, com guardas, um confessor e um executor público. Depois de considerarem os animais culpados e ministrar-lhes os últimos ritos, penduraram-nos em forcas improvisadas. Atraída pelas explosões de gargalhadas, a patroa chegou. Soltou um grito, logo que viu um gato ensanguentado pendurado num laço. Percebeu que poderia ser *la grise*. Claro que não, garantiram-lhe os homens. Tinham demasiado respeito pela casa para fazer uma coisa dessas (DARNTON, 2006, p.105).

O episódio se tornou parte das histórias burlescas contadas entre os tipógrafos da oficina. O argumento de Robert Darnton, ao destacar esse episódio da autobiografia de Contat, visualiza-o como uma resposta violenta dos operários à vida dos patrões burgueses. "Ao apresentar seu relato sobre o massacre de gatos, Contat deixou claro o contraste entre os universos do trabalhador e do patrão" (Idem, p. 112). Assim como "matar um gato era trazer infelicidade para seu dono ou para sua casa". O que importa é que acreditava-se, ainda, que "um gato deitado na cama de um agonizante poderia ser o demônio, esperando para levar sua alma para o inferno" (Idem, p. 126).

Esta última observação acaba por remeter ao gato nos lençóis de Olympia. No texto de Darnton, ainda se afirma que havia o hábito de "amarrar uma fita negra em torno do pescoço

de um gato cuja dona tivesse morrido". No caso, Olympia usa uma fita que adorna o pescoço em um laço. Essa correspondência entre a mulher e o gato, mas principalmente a escolha em colocar esse animal naquele ambiente é pouco destacado. Comenta-se que o gato possui esse simbolismo, contudo sem cogitar que a reação do público, definindo Olympia como "mulher-gorila" ou "cadáver em putrefação" possam ter sido definições que não residiam tão somente na concepção do nu, argumento esse dado por Clark. A presença do gato pode ter deslocado o horror do imaginário de seu século, presente nas histórias populares, para a compreensão de Olympia como ser diabólico, entre os mesmos que viam gatos e suas donas como ligados à feitiçaria. Vale lembrar que Poe faz seu personagem encerrar um gato vivo entre as paredes em *O gato preto*, de 1843, e depois é atormentado pelo espírito do animal. Um costume também francês, mas um ritual muito antigo, para proteger a casa.

O ataque aos gatos na tipografia da *Rue Saint-Séverin*, pela leitura de Darnton, foi um modo de atacar os patrões simbolicamente, mas sobretudo massacrar *la grise* significava acusar que a sua dona, a patroa, era feiticeira. Pois se gatos uivavam debaixo de janelas – como supostamente estavam fazendo e o que motivou o massacre – é porque traziam com seus uivos o simbolismo da "feitiçaria, orgia, traição sexual, baderna" (Idem, p. 128). Além desses miados, na véspera da Terça-feira de Carnaval, significarem que o marido foi enganado pela esposa.

Darnton estende o seu argumento, "era um insulto metonímico". Matando a gata da patroa e afirmando que nunca fariam algo como aquilo para a casa, os operários mantinham a ambivalência do seu ato:

> Atacando seu bicho de estimação, os operários estupravam simbolicamente a patroa. Ao mesmo tempo, faziam o supremo insulto ao seu patrão. Sua esposa era, para ele, a posse mais preciosa, exatamente como a sua *chatte* (gata) era a dela. Matando a gata, os homens violavam o tesouro mais íntimo da casa burguesa e escapavam ilesos (Idem, p. 133)

A patroa teria entendido o que se passou e alertaria o marido de que, na verdade, os operários queriam vingança contra ele. Mas, ainda assim, ambos estariam humilhados e a piada dos operários da oficina lhes garantia superioridade no posto que ocupavam.

A comicidade do massacre é algo muito particular. Trata-se de um humor ambíguo, pois funciona naquele contexto dos operários que tinham como jogo próprio criar anedotas que repetiam no trabalho. Aquele massacre foi o ápice alcançado por eles e seria piada por décadas, um riso que só eles saberiam, de fato, o que queria dizer.

Com efeito, esse temor pelo obscuro é, sobretudo, o medo do não-civilizado. No decorrer da história da arte, figurou-se o grotesco como humanos cheios de pelo, com aparência lupina. *O Retrato de Tognina*, da pintora Lavinia Fontana, de 1595, é uma das representações mais emblemáticas. Antonietta Gonsalvus, apelidada como Tognina, era uma garota holandesa nascida por volta de 1588. Ela, assim como o pai, era portadora de uma doença rara chamada hipertricose, a qual fazia crescer pelos em várias partes do corpo incluindo o rosto e as mãos. A corte de Henrique II foi responsável por expor o pai de Tognina tal qual um objeto peculiar: vistos como selvagens em sua forma peluda, mas controlados pela "boa civilização" por meio das vestes cedidas pela corte e dos bons modos ensinados para frequentar o mesmo espaço (MANGUEL, 2001, p. 117).

Quanto a este aspecto, Alberto Manguel destaca que a visão do século concedia à família tão somente a imagem de selvagens. A ideia era de que possuíam uma anomalia relacionada ao selvagem, portanto, ao perigo que precisava ser domado. Isso alimentava o horror coletivo e o gosto pelo grotesco dos colecionadores cientistas. Ao passarem pela Basileia, a mãe e os dois filhos dos Gonsalvus foram examinados pelo médico Felix Plater. Quase um ano depois, Ulisse Aldrovandi examinou o restante da família.

Figura 17 Lavinia Fontana, ***Antonietta Gonsalvus*** *(Retrato de Tognina)*, 1594-1595, óleo sobre tela, 57cm x 46cm, Château de Blois, Vale do Loire, França © Château de Blois / Musée des Beaux-Arts de Blois

Os Gonsalvus eram vistos como espécimes, e seus retratos adotados como o registro do grotesco, parte de um grande gabinete de curiosidades onde só residiam os elementos mais singulares e inusitados do mundo. O traço canino na face de alguém era delimitado como um defeito, uma denúncia de brutalidade em potência, como se possuísse o maligno oculto.

Manguel também afirma que, segundo Plínio, o Velho, haveria na Itália a crença de que era perigoso ver lobos, pois assim, o homem perderia a fala momentaneamente (MANGUEL, 2001, p. 116). Isto é, a convivência entre os homens e os animais, e as crenças alimentadas, recriadas conforme os séculos passavam, tornaram-na um folclore. Gatos, lobos, gorilas, essa grande coleção de animais vistos com temor pelos humanos por terem a imprevisibilidade do instinto natural, criaram essa concepção de que tudo o que não pertencia ao ambiente civilizado deveria receber a merecida recusa.

Em *Olympia*, o gato exerce esse poderio do grotesco, do fantástico, do lado inexplicável da existência, mesclado às crenças que povoavam o imaginário do público que foi ao Salão. Isso explica o porquê de os críticos terem nomeado a cortesã de "mulher-gorila" e uma reação à presença do animal como o diabólico feminino. O olhar do público, pois, busca no quadro outros elementos que possam justificar aquela representação confusa, para eles, do nu. Encontram um gato arisco, flores de um cliente, e uma criada negra.

2.5. A invisibilidade da criada em *Olympia* e a representação do corpo negro na pintura

É esta última personagem da qual pouco se fala nos demais estudos sobre a obra de Manet. Em *A pintura da vida moderna*, T.J.Clark comenta que pode ser visto, como um dilema não-solucionado, o fato de não ter investigado a presença da criada negra na pintura, enquanto discorreu por páginas sobre Olympia. De fato, esta crítica ao estudo de Clark pode ser feita e, é diante dela, que cabe aqui aliar o seu estudo sobre a participação da cortesã no contexto francês e outras leituras que possam elucidar a presença da mulher negra, na pintura.

Na minha interpretação sobre *Olympia*, busco conciliar a proposta que Clark indica como argumento para explicitar relações de classe e gênero quando ele destaca a linha esmaecida de Olympia como elemento que remonta à categoria social da cortesã e da mulher carvoeira, condição essa vista como tão baixa quanto a prostituição. Complemento, porém, com uma abertura muito recente na história da arte tratando do corpo negro na pintura e a sua invisibilidade social. Entre o levantamento das leituras, apenas a antologia *Black Venus 2010: They called her Hottentot* faz uma observação bem breve sobre a personagem no quadro

Olympia, demarcando uma ausência igualmente nos textos acadêmicos gerais que tratam da obra[17].

Esta é uma questão relevante para constatar que há espaço para delimitar as complexidades que entrelaçam questão de gênero e classe, com ambas as personagens, em *Olympia* como participativas do contexto da obra. Não apenas porque este é um estudo voltado ao gênero, mas porque compreendê-lo enquanto representação implica ver gênero, classe e raça sendo fios que atravessam a obra em consonância.

O estudo mais completo sobre a Olympia foi feito, de fato, por T.J.Clark. Ele comenta sobre a reação à Olympia como sendo um "preconceito de classe", relacionada à categoria da prostituição e da posição social mais baixa da mulher carvoeira – associação essa que Clark defende ter sido feita pela linha esmaecida em carvão, no contorno de Olympia –, mas deixa de mencionar a relação tácita entre a criada e a cortesã. Por conseguinte, essa ausência de uma interpretação direcionada a cada um dos elementos do quadro *Olympia* acaba por identificar-se como uma lacuna, quando não se considera o fato de que tanto a categoria social de cortesã quanto a de mulher negra alforriada eram parte do contexto de classe do século XIX. O que se fala sobre a criada negra em Olympia é, no máximo, sobre a execução da figura. Observa-se, tão somente, a opacidade no gesto da personagem, uma mão que parece ser uma colagem em meio ao papel que recobre as flores. Ainda assim, ressalto que Manet escolhe incluir as duas personagens como se fossem dois pilares da cena, ao contrário das criadas que residem ao fundo da cena de *Vênus de Urbino*.

Por entre as representações da mulher negra na pintura, ela constava como a criada em cenas domésticas, íntimas, contrastando com as categorias sociais presentes na casa burguesa; ou figurava entre personagens circundadas pelo exotismo do Oriente. O olhar do século XIX voltava-se a outras culturas criando versões europeias de uma mistura que agrupava manifestações africanas, asiáticas nesse mesmo título de "orientalismo".

Em *Mulheres de Argel (1834)*, de Delacroix, a figura da criada negra também está à direita, as suas vestes coloridas não ressoam tão distintas dos ornamentos presentes no cenário, mas as demais personagens femininas se encontram no centro, sentadas no tapete,

---

[17] O tema do corpo negro na arte ganhou duas exposições entre 2018 e 2019. Uma no *Wallach Art Gallery, Posing modernity: The Black Model from Manet and Matisse to today*, e no *Musée D'Orsay, Le Modèle noir*, ambos com um ponto em comum: a exposição foi baseada na dissertação de Denise Murrell de 2013 para o Departamento de História da Arte e Arqueologia da Universidade de Columbia, a qual teve co-curadoria de Murrell, depois sendo transferida para o *Musée D'Orsay*. A pesquisadora destaca como fio condutor a criada negra de Olympia, o trabalho da modelo Laure, estendendo o estudo às demais expressões no século XX (MURRELL, 2019). Não obtive acesso à pesquisa da autora, apenas às entrevistas onde é possível ver poucas páginas do catálogo.

fumando *narguilé*, enquanto a mulher negra figura ao canto de perfil para o espectador. Pouco se vê de suas feições, ao contrário das outras três mulheres, que ganham um olhar contemplativo, com adornos bem detalhados em suas vestes. Esta mesma configuração pode ser observada em *Interior oriental (1852)*, de Théodore Chassériau, quadro em que a personagem negra se encontra encolhida segurando o espelho para as mulheres brancas que trocam as vestes e experimentam enfeites.

Figura 18 Eugène Delacroix, **Femmes d'Alger** *(*Mulheres de Argel*)*, 1834, óleo sobre tela, 180cm x 229cm, Musée du Louvre, Paris, França © 2007 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Figura 19 Théodore Chásseriau, **Intérieur oriental** (Interior oriental), 1851-1852, óleo sobre tela, 46.5 x 37.5 cm, Coleção Privada.

Em torno desse imaginário oriental, os artistas que viajavam para a Argélia, Jerusalém ou para o Cairo, viam a possibilidade de explorar o drapeado do panejamento distinto da

moda europeia, e alimentavam um fascínio pelo harém otomano. Prevalece igualmente o interesse pela ideia da posse de inúmeras mulheres, bem como o voyeurismo ao espiar, pelo quadro, como seria esse espaço proibido, principalmente acessar essas mulheres definidas como objetos de posse do homem com seu harém exclusivo. Esse olhar europeu tornava as odaliscas o ideal da "mulher fatal", com um quê de Salomé, apresentando-as como a cortesã francesa usando as vestes orientais. Buscavam ver, na figura de outra cultura como a odalisca, a correspondência com a figura de Vênus. Porém, mais do que isso, é preciso remarcar que gênero, classe e raça se entrelaçam nessa leitura do feminino, em que a posse do harém no imaginário europeu também se insere no domínio imperialista em face das colônias e países vistos como destinos a ser desbravados.

A Vênus é retomada como figuração clássica do nu pela escolha, de Chassériau, em apresentar a mulher central arrumando os cabelos, postura essa que, dez anos depois de *Interior oriental*, está presente em *O nascimento de Vênus* (1862), de Eugène-Emmanuel Amaury-Duval. No caso de *Mulheres de Argel*, porém, Delacroix parece ter representado uma interação mais próxima da cultura local, pelo modo com que as mulheres se sentam confortavelmente ao chão, sem escolher compô-las pela linha sinuosa que é possível ver em *Grande Odalisca*, de Ingres, um ideal da linha carregada de erotismo.

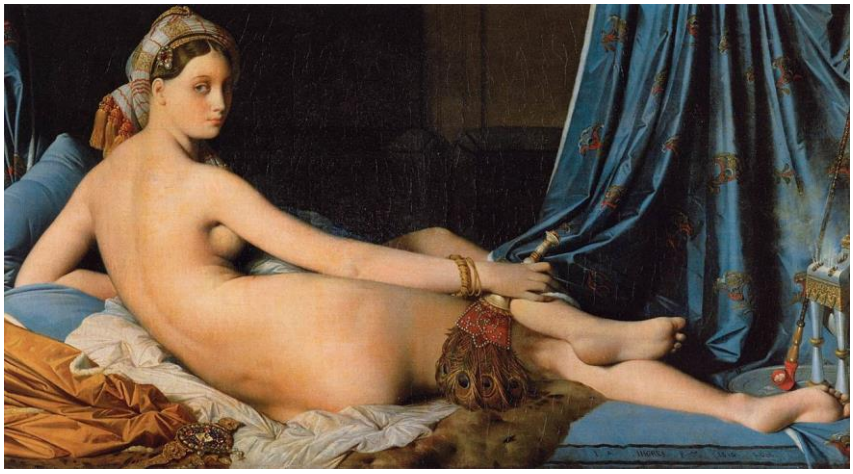

Figura 20 Jean-Dominique Ingres. **La Grande Odalisque** (Grande Odalisca), 1814. Óleo sobre tela, 88.9 cm × 162.56 cm. Musée du Louvre, Paris, França © 2005 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Embora se encontre, nos quadros mencionados, a mulher negra enquanto criada, babá, obtendo pouca ênfase no contexto proposto, há dois casos que precisam ser apontados como certa exceção na iconografia da mulher negra. Tratam-se de dois retratos, *Jovem mulher negra* (*Tête d'une jeune négresse*), de Géricault, e *Retrato de Madeleine*, de Marie-Guillemine

Benoist[18]. Ambos são datados de 1800, assim como apresentam a mulher negra em posição de protagonista.

Na obra de Géricault, a figura feminina tem olhos grandes desfocados em algo além do quadro, e sua expressão parece tomada por um envolvimento com o que vê, replicando o estado de absorção. Pode-se dizer que ela está pensativa, tragada por algo que lhe chamou a atenção, ou levemente distraída. O quadro parece se tratar de um estudo de Géricault, somando-se aos estudos do pintor de "tipos humanos" e culturas distintas da europeia, um trabalho que o destacou em *A jangada da Medusa (1818-1819).*

Figura 21 Théodore Géricault, *Tête d'une jeune négresse (Jovem mulher negra)*, 1800, óleo sobre tela, 32 x 40cm. Musée Bonnat-Helleu, Bayonne, França © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

Por sua vez, o *Retrato de Madeleine*, de Marie-Guillemine Benoist, pode ser considerado um retrato raro entre as representações da mulher negra no século XIX enquanto uma alegoria. Devemos levar em conta que ela é disposta como protagonista, em um gênero da pintura destinado às pessoas da aristocracia e burguesia, com a adição de ser o trabalho de uma pintora. Em termos gerais, reconhece-se o cunho político da obra, pintada em 1800, em um contexto posterior ao decreto de 1794 em que escravos das colônias francesas estavam temporariamente livres, período esse que antecede a restauração da escravidão colonial por Napoleão Bonaparte em 1802, a qual termina apenas em 1848. Isto é, a pintura seria uma

[18] O quadro era conhecido como *Retrato de uma mulher negra* (*Portrait d'une femme noire*), mas com a exposição recente do Museu D'Orsay, *Le modèle noir*, o quadro foi renomeado para *Retrato de Madeleine*, por agora se saber o nome da modelo.

espécie de tributo à emancipação de 1794 e interligado, consequentemente, aos espaços destinados às mulheres e à situação política da escravidão. No entanto, mesmo que entrelaçada pela alegoria da liberdade e da abolição, a representação feminina ainda resguarda a desigualdade entre colonizador e colonizado, e as imagens comuns desta época associadas à mulher negra.

Figura 22 Marie-Guillemine Benoist, **Portrait de Madeleine** (Retrato de Madeleine), 1800, óleo sobre tela, 81 x 65cm, Musée du Louvre, Paris, França © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard

Este é um ponto incômodo ao observar o retrato feito por Benoist. É com cuidado que se precisa distinguir que há uma intenção da artista de se projetar por meio dessa pintura em um meio artístico predominantemente masculino. Apoiando-me na construção de argumentos do artigo de James Smalls em *Slavery is a Woman: "Race," Gender, and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800),* a escolha por apresentar esta pintura – que tem seu distanciamento de décadas da obra de Manet de 1863 –, tem como fundamento demonstrar como são escassas a representação da mulher negra na arte do período e que, mesmo a pintura tomada como um marco por entre a figuração desse contexto político da abolição da escravidão, precisa ser vista com um olhar cauteloso.

Em *Retrato de Madeleine,* existe uma relação tácita tanto entre a mulher figurada, a artista e o espectador. James Smalls aponta para o fato de que a própria relação entre a modelo e sua imagem de mulher negra são submetidas pela artista com uma escolha que denota destacar a “bela cor negra brilhante” (2004, p. 3, tradução nossa) em contraste com os

tons brancos do panejamento. Trata-se, sobretudo, de uma iniciativa de Benoist em apresentar suas aptidões técnicas enquanto pintora.

É possível notar que há, na pintura, um apoio da artista nas normas do neoclassicismo. James Smalls indica que esse movimento existe na obra como uma espécie ambígua de "distanciamento e espelhamento" (2004, p. 5, tradução nossa). Com esta personagem negra, Benoist consegue se afirmar enquanto artista, promovendo uma inversão dentro das normas do neoclassicismo, apresentando uma perspectiva própria em face de sua posição social e a dominação masculina no meio artístico. Mas, ao mesmo tempo, submete a imagem da mulher negra a uma "idealização (exotismo), excluindo o ser de personalidade, de benefícios sociais, e de representação política" (GOLDERBERG, 1993, p. 151, apud SMALLS, 2004, p. 5, tradução nossa).

Isso fica mais evidente quando retomamos as características do neoclassicismo. Este tipo de pintura foi concebida tendo a função pedagógica como seu complemento. Virtuosa, a sua composição é límpida tanto quanto o ideal das Luzes de uma racionalização do mundo. Benoist estava inserida neste projeto generalizado; não apenas por David ter sido o seu mestre em ateliê, mas pelo fato de que o neoclassicismo era o modo vigente de fazer pintura em um projeto de "renovação formal". Contudo, não era impossível propor alterações em seu interior:

> O neoclassicismo se quis uma ortodoxia: além de modas e de gostos, ele só podia ser o único modo de pintar, pois evidentemente a razão é uma só. Mas a razão cochila. E tal arte heroica, cristalizada numa forma ideal e perfeita, permite, a partir dela mesma, interrogações sobre a natureza dessa idealidade e dessa perfeição (COLI, 2010, p.23).

Pode-se notar que Benoist constituiu o *Retrato de Madeleine* como esse desvio inserido nas práticas formais do neoclassicismo. Escolheu uma personagem feminina que não participava como protagonista com a finalidade de se fazer artista, expondo tanto as vertentes de seu tempo à favor do abolicionismo e o feminismo que insurgia a partir dos ideais iluministas.

Em vez de compor uma pintura em que a figura masculina é o sinônimo de virtuosidade e força com as mulheres lânguidas se contrapondo como sobriedade e fragilidade, tal como percebemos nas composições dos quadros de David, Benoist coloca somente uma personagem no centro do quadro, por meio da alegoria da Liberdade, como essa virtuosidade racionalista do discurso político que Benoist queria enfatizar. A pintura de Benoist tem forte relevância quando se considera que o número de mulheres permitidas a

ingressar na Academia francesa era limitado, e que não tinham o direito de submeter obras de temas históricos, o gênero superior da pintura.

Inserindo-se nas normas do neoclassicismo, estritamente masculino, Benoist faz uso do mesmo estilo, com o fundo limpo, os poucos elementos associados à virtude por meio da roupa e dos objetos que circundam a personagem, e os contrastes entre cores, os quais aprendeu com David. Além disso, há uma tentativa em criar uma voz por meio desta personagem, colocando-a no centro da alegoria sobre a abolição da escravidão.

Benoist conseguiu traçar um caminho tendo Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun como mentora e estudando no ateliê de David. Mas quando se levava em conta a sua obra submetida, a artista era vista a partir do mestre David, emitindo-se críticas sobre o trabalho de Benoist considerando que havia tido completa influência e intervenção de David.

É inegável, então, que *Retrato de Madeleine* serve aos propósitos políticos de Benoist e, por esse motivo, mostra sua relevância. No entanto, não deixa de submeter ainda a figura feminina ao olhar do *voyeur* masculino e se faz ambíguo nesta representação do corpo negro. O argumento de Smalls encaminha um estudo do retrato como "esteticamente bem-sucedido e tecnicamente eficiente" mas como "um fracasso político" (2004, p.23). Certamente o trabalho de Benoist acaba por reverter a lógica no interior das normas do neoclassicismo, colocando a mulher negra como alegoria por meio do ideário da virtude, papel concedido ao homem na pintura neoclassicista. Ela utilizou o estilo que, naquele contexto, era um "estilo masculinizado", como Smalls pontua. Configura-se um "fracasso político" por residir no retrato "um potencial apelo ao exótico e às fantasias eróticas masculinas" (2004, p. 14).

Esse ponto fica mais evidente se pensarmos a composição alegórica. O seio exposto é um símbolo, na pintura, para a liberdade política, e também traz à tona o papel social da maternidade como a expectativa direcionada à mulher, "a sensualidade, nutrição, intimidade, domesticidade" (Idem, p.14.). Embora o uso da alegoria tenha sido apoiado no discurso de emancipação, a exposição do seio ainda se faz um elemento delicado, que relaciona a alegoria à idealização do corpo feminino constantemente usada por artistas homens.

Quando se dispõe essa alegoria relacionada ao corpo da mulher negra, parece insuficiente dizer que se trata apenas de uma imagem apoiada na liberdade política, pois é essa emancipação ainda parte de um discurso do qual o negro não é o porta-voz na Europa do século XIX. É este o ponto que precisa ser assinalado ao falar da obra de Benoist: mesmo que ela se destaque com mérito no meio estritamente masculino ao criar essa alegoria política na forma de pintura histórica, o corpo da mulher negra reside em um campo ainda mais sensível

ao se erotizar o feminino para um público que era, em grande parte, de homens brancos que buscavam no corpo feminino da pintura uma projeção erótica mediante o olhar *voyeur*.

Visto isso, existe uma sutil diferença entre a personagem do quadro de Benoist e a de Géricault. Na segunda pintura não há indícios de um cenário ao fundo da mulher, apenas um céu azulado, e o seu turbante é posto como uma marca cultural. Enquanto na obra de Benoist a mulher negra é recolocada dentro da casa colonial, com as vestes brancas, incluindo o turbante, e o ideário neoclassicista no modo com que é representada. A figura feita por Géricault parece, assim, residir em seu contexto nativo. Mesmo que ainda seja deslocada pelo artista a fim de virar tema de estudo, preserva traços de seu espaço social.

Essa análise da mulher negra representada na pintura se constitui, então, como uma parte importante para se pensar na recepção de *Olympia*. A presença da criada demonstra um papel ainda muito incerto da mulher negra naquele cenário urbano. Em 1802, a escravidão é retomada nas colônias francesas e apenas em 1848, 17 anos antes da exposição de Olympia, ela tem seu fim. As perspectivas para as mulheres negras eram, então, se tornar empregadas, lavadeiras ou prostitutas. Jeanne Duval, por exemplo, dançarina e uma das cortesãs que se relacionou com Baudelaire também pintada por Manet, era haitiana. E, mesmo sendo modelo para artistas, poderia significar também a posição de *grisette* – mulheres que modelavam e trabalhavam também, neste serviço, como prostitutas. Assim, é de se destacar não só a escolha de Manet ter configurado essas duas categorias sociais na obra tão polêmica ao público, mas ainda de existir nela nuances de classe, gênero e raça. Pois em vez de situar Olympia na forma erótica já conhecida pelo Salão, da Vênus misturada à Odalisca, Olympia é a cortesã parisiense, do *demi-monde* pertencente à Paris, a cidade das *cocottes*. E a criada é a mulher negra que obtém outra categoria nesse campo social, e não apenas personagem acessória ao canto do quadro, de um cenário orientalista e longínquo.

Por isso, aqui seria equivocado dar atenção apenas à Olympia, pois nesta interpretação é provável que o ódio direcionado à obra tenha ocorrido pelo seu conjunto, pelas duas mulheres presentes no quadro mais o elemento do grotesco e do fantástico interligados às crenças sobre o gato. A criada negra foi uma personagem que Manet escolheu dispor naquele cenário. Penso que Manet escolheu acrescentar a presença da criada negra como um dado particular de seu tempo, assumindo uma personagem que, anteriormente escrava, passa a ser agregada aos trabalhos nas casas burguesas. No caso, porém, Manet preserva a ambiguidade: para o público burguês, ver uma cortesã sendo servida por uma negra leva o espectador a se questionar se Olympia é uma cortesã de luxo, que paga os serviços de uma criada a partir do dinheiro que recebe com as suas atividades, ou se este é o contexto de uma *maison de*

tolérance, com prostitutas de classe mais baixa servidas por criadas na manutenção do espaço. Incomoda o público porque significa visualizar duas personagens comumente marginalizadas, no lugar das projeções distantes da mitologia, e revelar que as hierarquias já não são mais exatamente as mesmas, pois ter uma criada já não é um luxo reservado à classe aristocrática.

Para Olympia ter recebido definições tão pejorativas quanto "mulher-gorila" e "cadáver em putrefação", os olhos que pousaram na obra, naquela edição do Salão, reagiram conforme o pensamento de um século. Não é possível desvincular o imaginário e as crenças populares, as quais demonizavam o gato, a mulher, a cortesã e a mulher negra, pertencentes à cultura do "exótico".

Se a inserção da mulher negra, na pintura, se dava pela pouca participação que havia ao ser representada nos raros papéis de visibilidade, como criada, babá, personagem pitoresco ou uma alegoria política, não dá para esquecer que o século XIX criou como ícone a figura de Sarah Saartjie Baartman, a Vênus Hotentote. No artigo de Janaína Damasceno, *O corpo do outro: construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro*, a autora explicita a proposta da ciência da época em legitimar, com supostas provas racionais, a inferioridade dos povos não-europeus. O caso de Sarah como Vênus Hotentote é um caso à parte que elucida os fins trágicos da mulher estrangeira e negra na França.

Esta jovem *khoi-san* sul africana nasceu em 1789 e ficou conhecida por ser exibida nos *freaks shows* do *Piccadilly Circus*, em Londres, e posteriormente exposta em "espetáculos" cientistas franceses que achavam instigante a sua forma corporal: de pequena estatura e grandes quadris, Sarah tinha nádegas protuberantes (esteatopigia). A sua forma e a hipertrofia de sua genitália parecem ter despertado o interesse mórbido da ciência do século, a qual acabava por normatizar o racismo conduzindo pesquisas com medições de cérebros e corpos a fim de contrapor outros povos à grandeza do homem europeu. O seu "preceptor", Georges Cuvier, tornado uma das figuras célebres da história da França, foi o cientista que protocolou o termo raça por meio de seu estudo sobre Sarah.

Em 1814, ela foi vendida a um exibidor de animais francês e residiu na França por um ano até a sua morte. Foi nesse país em que ela se tornou interesse científico e, principalmente, uma iconografia de hipersexualidade da mulher negra. Vale ressaltar que ela não era apenas exposta, mas há suposições de ter sido prostituída na França, o que pode tê-la levado à morte.

A história de Sarah Baartman é um registro histórico tenebroso quando se fala sobre a mulher negra representada como o primitivo e o exótico. Pois não foi com sua morte que a longa exposição cheias de abusos aos quais Sarah Baartman foi submetida obteve um fim. O seu esqueleto, o cérebro e a genitália foram expostos no *Musée de l'Homme* de 1815 a 1985, e

arquivados até 2002. Os restos mortais eram postos próximos ao cérebro de René Descartes e Pierre Broca. Como afirma Stephen Jay Gould, citado por Damasceno (2008, p. 2), não residia ao lado desses o cérebro de uma mulher, mas sim os genitais "de uma negra, uma peruana e da Vênus Hotentote". Foi apenas em 2002, com um pedido formal feito por Nelson Mandela, que os restos mortais de Sarah puderam retornar à África do Sul, sendo velada e enterrada na Cidade do Cabo.

Conforme Damasceno menciona, a resposta no documento concedido pelo Senado francês em 2001, sobre a devolução do corpo de Sarah, afirma que o fez por esse corpo não ter mais interesse científico:

> Nosso país ganha em restituir Saartjie Baartman à África do Sul. Hoje, seu corpo não nos apresenta nenhum interesse científico. Esta restituição permitirá, porém, uma reaproximação entre nossos dois países. Enfim, ela constituirá uma vibrante homenagem às dezenas de mulheres bushman que vivem uma condição semelhante na Europa (ABOUT, 2001, tradução nossa).

De início, houve uma resistência para que devolvessem os restos mortais de Sarah, pois eram parte do "bem nacional" da história da França. A sua presença no museu só foi preservada até o instante em que não interessava mais como espécime de estudo científico. E, apenas com muita resistência, é que houve então a devolução de seu corpo.

Citar a história de Sarah Baartman é feito para evidenciar que, ao fim, a interpretação de *Olympia* nos conduz a visualizar o ódio coletivo direcionado à obra como uma reação de intrincadas possibilidades fundadas no ódio ao Outro e, consequentemente, no ódio à mulher. Sarah Baartman acabava por ser constituída o máximo do grotesco enquanto mulher negra, o extremo oposto ao homem europeu civilizado e educado entre a vastidão do conhecimento dos livros. Não deixa de ser, assim, um episódio que nos dirige à interpretação de que *Olympia*, com toda a sua composição por meio dos personagens representados, obteve uma recepção que encena feridas abertas para o público daquele período.

Em adição, a presença da mulher negra, no contexto do quadro, reafirma o erotismo do corpo de Olympia. Isso ocorre a partir da naturalização da sensualidade feminina negra por meio do discurso científico, como ocorreu em relação à imagem cultivada de Sarah Baartman enquanto corpo explorado de espécime peculiar para os olhos do século. Mas, sobretudo, a figuração da mulher negra reafirma a sensualidade de Olympia por meio da correspondência entre ambas as mulheres.

O único livro encontrado sobre esse ponto assinalado, o qual reserva apenas algumas páginas para explicitar a presença da criada negra em *Olympia*, é *Black Venus 2010*, uma coletânea de ensaios sobre Sarah Baartman, do qual selecionei o capítulo escrito por Sander Gilman. O primeiro argumento, apresentado por Gilman, explicita a presença da mulher negra criada como uma "marca de uma ilícita função sexual" (2010, p. 15). Essa associação da mulher negra à lascividade era feita em conjunto aos postulados sobre a prostituição e as pesquisas científicas do período que tentavam estabelecer escalas de beleza do corpo, colocando o corpo negro como o sinônimo do grotesco e não-europeu, e o corpo feminino branco, magro e europeu como o padrão. Em outras palavras, o que esses postulados buscavam era a anormalidade que justificava um comportamento sexual inadequado da mulher. E ela residia, para o cientista do século XIX, em grande parte na genitália feminina.

"A genitália e quadris da mulher negra atraíam enorme interesse em parte porque elas eram vistas como evidência de uma sexualidade anômala não apenas em mulheres negras, mas em todas as mulheres" (Idem, p.19, tradução nossa). É com esse argumento que Gilman acrescenta o fato de que a deformação dos lábios era associada ao lesbianismo, portanto, dado como sinal de "doença, bestialidade, e o grotesco".

A prostituição ganhava diversas tentativas de explicação em guias com ares de ciência, buscando teorizar desde a quantidade de banhos e a hora em que uma mulher acordava como indícios de que seriam prostitutas, até teorias sobre a genitália da prostituta e como o corpo poderia denunciar as suas atividades. Assim como em torno de Sarah Baartman se criou um espanto acerca da hipertrofia de sua genitália, a ideia desta "degeneração" parecia criar na mente masculina indícios de impureza e corrupção do corpo feminino.

Estes estudos favoreciam um discurso firmado na degeneração, um modo de definir como patologia qualquer manifestação do Outro. Diminuí-lo, sendo a mulher branca, a mulher negra e o estrangeiro advindos de uma cultura não-europeia, era a forma, portanto, de buscar enfraquecer "o poder clandestino" (FAUSTO- STERLING, 1995, p. 33).

Diante dessas informações, o impacto que a mão crispada da Olympia tem em comparação ao gesto de pudor da *Vênus de Urbino* se torna ainda mais evidente quando se considera a existência desses postulados, que tinham o intuito de classificar o corpo feminino a partir da prostituta e a deformação da genitália. Além disso, a contraposição entre o corpo da mulher branca e o da mulher negra se torna mais próximo de uma conclusão. Pois no que entendiam como comportamento sexual, o corpo branco e o corpo negro segregavam-se entre "a possibilidade da redenção e da transcendência" e a condenação naturalizante do corpo de "sexualidade primitiva". Isto é, a figura da cortesã branca ganhava a possibilidade de

transcender o que consideravam "uma subclasse de mulher" (LOMBROSO, 1893, apud GILMAN, 2010, p. 23), talvez pelo romance no *demi-monde*, ao encontrar no amor venal uma relação que a humanizasse, enquanto a figura negra era condenada por uma naturalização de sua "hipersexualidade", sem qualquer chance de ascensão.

Nas obras citadas em que a mulher negra era posta ao lado da odalisca, essa segunda personagem carrega o nu abstrato, das curvas lânguidas, enquanto o corpo negro é disposto como contraposição e como indicativo do perigo do estado primitivo da sexualidade, o qual paira em torno dessa figura da mulher branca, mas não a contamina. Ainda assim, essa figura da odalisca, da Vênus, é concentrada como o polo do voyeurismo e recebe por completo, de forma passiva, essa projeção.

Em vez de conceber com clareza a ambivalência dos dois corpos, Olympia recebe todos os adjetivos que se atribuía, portanto, ao corpo feminino negro e aos estereótipos da cortesã. Numa passagem de *Black Venus*, fala-se que "os lábios da prostituta são associados à Hottentot (apelido pejorativo dado a Sarah Saartijie Baartman), se não ao chimpanzé" (GILMAN, 2010, p. 23)[19]. Tal termo explica, portanto, a definição usada pelos críticos à Olympia como "mulher-gorila", e a determinação da mão da personagem como semelhante a uma garra animalesca. Assim, a associação ao grotesco leva a pensar, por fim, nos motivos de Olympia ter sido reduzida ao aspecto do corpo morto e o contraste entre a pureza e a corrupção.

2.6. A morte como argumento de condenação de Olympia

Tanto a leitura do feminino quanto especificamente a posição da mulher negra constituem um dispositivo de inferências feitas ao fim do século XVIII em torno da dicotomia entre natureza e civilização. O debate é, certamente, amplo, mas retomo apenas o fator biológico da maternidade e sua consequente função social no matrimônio para criar uma ligação entre o não-civilizado e a segurança moral, para a mulher. Considerando esse vínculo dado entre natureza e civilização, o corpo e as funções biológicas se constituem como parte da tradição biomédica do século XIX.

Entre os mitos acerca do feminino, a dicotomia se apresentava entre a ideia da mulher não pertencer à necessidade de um mundo racional e, portanto, um perigo por se encontrarem

[19] Neste trecho Gilman parafraseia Lombroso, em *La donna delinquente: La prostituta e la donna normale.* O trecho em inglês é "(...) the prostitute's labia are throwback to the Hottentot, if not the chimpanzee".

distantes da luz da razão. E essas fronteiras de controle, segundo Ludmila Jordanova em *Sexual Visions* (1989), eram necessárias para estabelecer a posição da mulher como alteridade.

Essas perspectivas sobre as mulheres, em específico, ganhavam uma ênfase mais grave pela interferência médica e a interpretação científica da psique e da anatomia corporal. Para exemplificar, as idealizações mencionadas sobre o corpo inerte tornado fetiche ao olhar masculino estavam presentes também na forma com que a Medicina representava o corpo feminino para estudos. Bonecas de cera eram produzidas na Itália no fim do século XVIII e chamadas de Vênus, com suas poses "passivas e sexualmente convidativas" (Idem, p.44, tradução nossa). Essas bonecas tomadas para estudos anatômicos dispunham de um grau enorme de verossimilhança: ganhavam cabelos fluidos e longos, pérolas, partes removíveis, pelos pubianos, peles alvas. Ludmila Jordanova afirma, em seu texto, desconhecer bonecos masculinos do período que ganhavam poses horizontais e cobertos por uma pele realista, da mesma forma que as bonecas de cera femininas se disseminaram por entre os estudos científicos. Além disso, elas ganhavam expressões de torpor como se estivessem em êxtase, lembrando Santa Teresa de Bernini com a sua "ambígua mistura de êxtase sexual e religioso" (Idem, p.45).

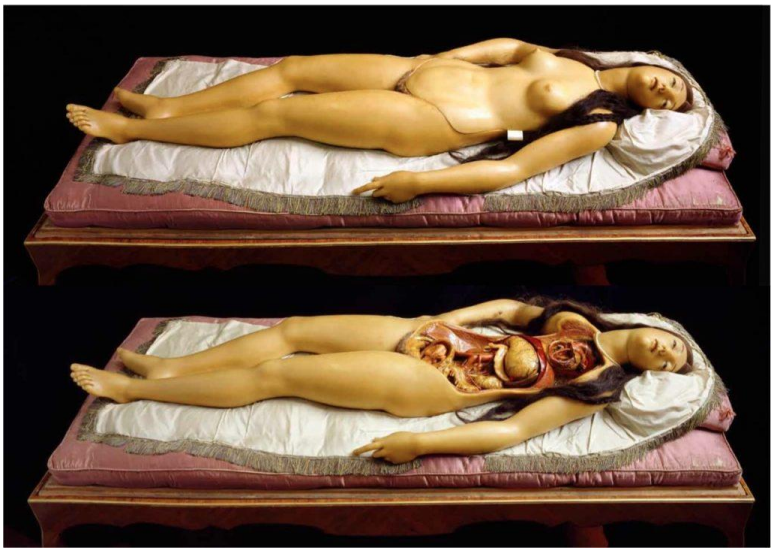

Figura 23 Clemente Susini, Giuseppe Ferrini. **Mulher Grávida Com Abdômen e Pele removíveis** (Vênus Anatômica), 1780. Metal ou esqueleto de madeira, cera. 180 x 80 cm. La Specola, Florença, Itália © Joanna Ebenstein.

Esse corpo projetado enquanto boneca com fins científicos era imensamente detalhado, algumas incluindo fetos mais realistas que a própria figura feminina, confundida com uma boneca, concebida pela intenção de "despir a mulher, penetrar", tal qual a dicotomia

proposta pelo século entre a ciência que despia a natureza, dominando-a enquanto saber. É deixado no ar, assim, “a curiosidade da revelação” (Idem, p.53) e um desejo por acessar e ver o corpo morto, os submundos pelos debaixos da carne, como se ao ver os órgãos e dominar a linguagem médica significasse saber a verdade do corpo.

A fidelidade aos itens pertencentes ao universo feminino dada às figuras se fazia de forma ambígua, pois vinculava-se a um naturalismo e à patologia, à morte e à doença. Encontravam-se aliadas as contradições de vida e morte, em que aquilo que serviria aos estudos da vida humana pendiam, na mesma medida, a esse detalhamento das bonecas e das ilustrações dos compêndios médicos, ao monstruoso, ao mórbido e, portanto, ao perigo do contágio e do medo. (Idem, pp.48-49). Tornava-se espetáculo o fascínio do olhar mediante a circulação do corpo direcionado ao lazer: exibições, coleções particulares, gabinetes de curiosidades repletos de tipos humanos e versões híbridas do que é humano, bonecas como componentes de casas, lojas e fetiches masculinos. Assim, o estilo de vida, a saúde, adentravam o espaço público e o do entretenimento do século XIX como componentes fortes dos papéis sociais parisienses.

Com isso, surgia a ilusão de que o corpo podia ser lido. De que culturas podiam ser entendidas ao resumi-las ao aspecto do crânio. Concede-se à ciência uma reorganização das ideias, das reações públicas e das prescrições que passam a participar da vida privada. Passa-se a acreditar que a ciência pode desvelar a natureza, tirar por completo o seu véu e acessar o seu interior, propondo tornar esse corpo anteriormente sagrado em uma tradução profana, agora pela linguagem científica. Sendo a natureza representada, frequentemente, como feminina, participa profundamente dessa ascensão científica o desejo implícito de irromper o não-possuível e verificar o originário nessa figuração feminina da vida.

Se a mulher é interpretada em função de sua condição biológica da maternidade, as virtudes morais consistem em seguir à risca as regras para que se preserve essa perfeição associada à natureza. A monstruosidade, o perverso, por sua vez, são lidos como a corrupção profunda da perfeição da natureza e do plano divino. Isso revela uma tensão, pois ao mesmo tempo em que se deseja conhecer o corpo morto, para aplacar a curiosidade impulsiva, conceber a beleza à boneca anatômica significa criar uma permissão para olhar, ter um vislumbre do que se oculta por debaixo do véu: se esse corpo morto estiver mais agradável aos olhos, com as faces rosadas que ainda lembram vivacidade, o tema da morte consegue se manter neutro, quase inofensivo, entre as convenções. O século XIX oferece, porém, o contraste entre o escândalo da morte, a qual é considerada privada, e esse encontro entre morte e natureza, resultando na curiosidade mórbida mediante o espetáculo, “a morte havia se

tornado emocionante e bela como natureza" (Idem, p.98). As idealizações de jovens mulheres mortas entre a delicadeza das relvas e das flores possibilitavam, então, agradar o olhar e direcioná-lo para uma idealização distante do risco de se visualizar o degradante e o profano.

Por isso reafirmo que pensar a associação da Olympia ao cadáver em decomposição e o imaginário sobre o fantástico e o sombrio é imprescindível a fim de entender melhor a colérica recepção da obra de Manet. Se esse corpo feminino não ganha os códigos comuns à representação do nu acadêmico, da forma sinuosa e sensual ao olhar voyeur, logo pende ao seu oposto, o grotesco. E o sucesso do artista é medido, então, pela execução primorosa que precisa corresponder à ideia do gênio criador capaz de acessar os segredos da natureza, por normas concebidas pela instituição artística em recriar o ícone feminino.

Por conseguinte, o corpo morto ganha um tom ofensivo por trazer à tona algo do âmbito privado ao âmbito público, pois denota um corpo em decadência, já com seu espírito ausente. Um corpo com vivacidade se mostra pelo fulgor do vermelho, pela possibilidade do desejo e do retorno à vida. O boneco de cera permite operar como uma ilusão com seu suposto "hiperrealismo", numa tentativa de representar o corpo real. Contudo, existe um intervalo significativo entre esse boneco que simula a vida humana e o corpo vivo. Pois sendo inerte, nele é possível projetar qualquer ilusão. Da mesma forma, na história da arte, modelo e representação têm suas distinções tais como a mulher irrepreensível que Frenhofer crê ter apanhado na tela, e Grisette, a mulher real. Ao fim, o que ele apresenta ao olhar é um corpo desfigurado.

Em vez de se tratar de uma proposta pedagógica, visando o ensino sobre o corpo e a ciência, as bonecas anatômicas se tornam, nas caixas de vidro para exposição, mais um item de curiosidade. A ilusão da Vênus anatômica se funda, para o olhar, não apenas na simulação do corpo e seus órgãos, dispostos de forma "realista". Mas numa simulação de que esse corpo visto existe naturalmente como está representado pela boneca de cera, tratando essa projeção como o real, como se seus gestos na morte e sua aparência fossem iguais ao do corpo real. Adornar esse corpo com os elementos performáticos do feminino é conceber que esse corpo existe de tal forma naturalmente, com as pérolas, os cabelos loiros e o gesto sinuoso. A tentativa é de insinuar na boneca de cera o instante em que a vida se esvaiu, como se permanecesse nela os resquícios da beleza em vida.

No contexto do século XIX, a morte ganha um apelo ao espetáculo: o luto passa ser mais exibido socialmente, assim como as emoções envolvendo a perda ganham um tom mais dramático. Origina-se, também, o culto moderno dos túmulos e cemitérios (ARIÈS, 2017,

p.71), da cidade parisiense que inclui a morte como mausoléu. A forma com que o cemitério é notado como parte de um incômodo inicial também remete à referência do corpo putrefato:

> A partir do século XIX, pretendia-se desapropriar os cemitérios parisienses atingidos pela expansão urbana e transferi-los para fora da cidade. A administração de Napoleão III quis pôr em execução este projeto. Podia alegar um precedente: no fim do reinado de Luís XVI, o velho cemitério dos Inocentes, em uso há mais de cinco séculos, havia sido demolido, escavado, interditado e reconstruído com a maior indiferença da população. Mas na segunda metade do século XIX as mentalidades mudaram: toda a opinião pública foi contra os projetos sacrílegos da administração, opinião unânime em que os católicos se uniam a seus inimigos positivistas. A presença do cemitério parecia, a partir de então, necessária à cidade" (ARIÈS, 2017, p.77)

O cemitério passa, então, a delimitar as vitórias nas guerras, a demarcar na cidade e no espaço coletivo essas memórias, a ser necessário. Essa experiência, então, pode indicar mais um elemento parte do imaginário vivido por crítica e público que acreditou ver em Olympia indícios de um corpo morto.

Desta forma, o horror à morte física é o que o corpo em decomposição apresenta. Se o crítico no Salão de 1865 interpretou Olympia como um cadáver em putrefação, nas lajes do necrotério, é porque não havia nada nela que remetesse à "bela carne". Dizer que esse nu acadêmico retratava, na verdade, uma mulher em decomposição era o mesmo que demarcar o artista que a representou como o máximo do grotesco: com seu pincel, ele nada fez além de deixar o belo, o vivo, a natureza idealizada, sucumbirem à morte. "A decomposição é o sinal do fracasso do homem" (ARIÈS, 2017, p.57) diante das determinações da Morte. Mas também fala sobre o fracasso do artista como gênio criador.

O que ocorre no caso de Olympia é que a técnica aplicada por Manet metamorfoseou o modo com que a mulher era vista e desejada na tela. Por essa cortesã não configurar a pose sinuosa, passiva para o observador, tentou-se inverter a passividade do corpo desejável para a imagem do grotesco que se deseja tanto ocultar: se Olympia não foi feita para ser desejada e confronta tanto com seu olhar, que seja reduzida ao escárnio e ao grotesco da morte, da doença, da corrupção do corpo. Em razão do olhar ativo de Olympia e sua diferença das figuras inertes e passivas, buscou-se transformá-la na imagem indesejável do corpo em putrefação, distante dos eufemismos criados em torno da morte para fazer o corpo feminino

servir ao desejo até mesmo nas representações de morte e violência, como é o caso da boneca anatômica venusiana e dos quadros citados.

A presença do gato e da criada negra, por meio das associações que os críticos fizeram deles ao diabólico e à lascividade, foram projetados no corpo de Olympia. O que incomodou, enfim, em Olympia foi a ausência completa do pudor venusiano. Seu gesto insinua outra fala: o desejo é encenado, negociável, e a expectativa falsa que o espectador masculino tem, de ser o único a espiar a cortesã passiva aos seus olhos, é logo diluída pela presença das flores, as quais lembram que haverá outro cliente, outro sujeito em jogo. A mão é tomada, assim, como afronta, de uma cortesã que faz parte da categoria social dada como o incômodo da ordem urbana e a qual relembra sua posição e sua consciência desse jogo. O olhar de Olympia ricocheteia essa intenção do olhar masculino em colocar-se na intimidade do quarto. Da mesma forma que o gato se arrepia agressivo ao espectador, Olympia o recusa. Nenhum dos clientes que passa pelos seus lençóis será especial, a não ser que pague mais e lhe dê presentes como o colar e a pulseira.

Com isso, torna-se possível dar um último passo na argumentação. Iguala-se a suposta inadequação técnica de Manet com a moralidade da mulher representada. Se o nu feminino se distingue em comparação ao cânone, se tecnicamente Olympia – com sua linha esmaecida, a tonalidade mais amarelada da pele e o cabelo transformado em uma mancha – é percebida como oposta às normas estéticas, essas mesmas características da fatura da obra se tornam uma alusão à corrupção, logo associada ao caráter moral da mulher. A recepção de *Olympia*, no Salão, revela ao mesmo tempo uma interpretação que funde o suposto fracasso do artista por ter um modo de pintar contrário às normas, à composição do tema, o nu feminino. Assim, se Manet pintou uma cortesã de 1860 sem o teor mitológico, o seu fracasso como artista para os críticos apoia-se também na moralidade da mulher.

Por fim, falar em arte é perpassar pelos modos de representar o nu feminino. A forma padronizada de olhar esse corpo revela conflitos de gênero como parte importante da história da arte, e ainda equipara o próprio ato de contemplar uma tela e o de pintá-la como apreciar o corpo feminino de forma erótica, um olhar-carícia, “a apreciação da superfície está intimamente ligada à apreciação de um corpo de mulher: olhar (e pintar) é acariciar, possuir” (GARB, 1998, p. 229).

Em acréscimo a este argumento, Paul Válery, em *The Nude,* evidencia esse ato de pintar como tocar o feminino, tocar a divindade encerrada na natureza:

> Quando Ticiano apresenta uma Vênus puramente carnal, suavemente estendida em púrpura e em toda a plenitude de sua perfeição enquanto deusa e tema para a tinta, fica óbvio que para ele pintar quer dizer acariciar, uma conjunção de duas sensações voluptuosas em um único ato supremo no qual o autodomínio e o domínio de seu veículo foram identificados com a posse dominadora da própria beleza, em todos os sentidos (VALÉRY, 1936, p. 48, apud GARB, 1998, p. 229)

Tamar Garb comenta essa dualidade que o olhar masculino fornece à figura feminina, como próxima ao sentido que atribui à criação da obra, desde o que é bruto até o instante em que ganha um lampejo de vida, "o próprio material, em seu estado "bruto" e "natural", é suficiente para invocar o feminino e, nessa invocação, a "mulher" pode ser concebida tanto como geradora da vida quanto como arauto da morte" (GARB, 1998, p.230). Frenhofer dedica horas dizendo aos outros dois artistas como pintar. E o que ele propõe é dar mais vida à carne feminina: pinceladas em torno das vestes que devem parecer tremular pela brisa, um brilho na pele do colo, um rosto que mistura santa ao erótico. "Vocês fazem, para essas suas mulheres, belos vestidos de carne, belos drapeados de cabelos, mas onde está o sangue que engendra a calma ou a paixão e provoca efeitos singulares?" (BALZAC, 2003, p.23). É desta forma que o personagem de Balzac acaba por demonstrar como pintura e feminino se encontram tão entrelaçados que é difícil pensá-los de forma completamente desvinculada.

Por consequência, isto permite declarar o grande problema que a recepção de *Olympia* encontrou. Por Manet ter situado sua figura icônica no corpo de uma cortesã, o ardor que o vermelho representaria como o ponto oculto na carne, reside nos olhos e no cabelo em mancha de Olympia, ausente da carne. E são esses olhos que devolvem particularidade e, da promessa do ardor passional, vira ardiloso pela recusa. O que se identifica na recepção de Olympia é mais a revolta pelo esforço malogrado, desde o seu início, de acessar os fundos e descobrir o que veio antes das ruínas, como diria Didi-Huberman, principalmente pela ênfase dada por Manet à materialidade da pintura: não há como avançar pelo plano, então o próprio artista assume a superfície da tela (a carne da pintura), e nesse movimento, acaba por limitar o olhar do espectador no acesso à profundidade, além do distanciamento de Manet da fatura do encarnado.

A recepção de *Olympia* indica, portanto, uma revolução simbólica de grandes dimensões, porque à medida que destitui o corpo feminino do único posto possível de existir na pintura e se posiciona no intervalo do enigma, deixa de replicar o erótico direcionado ao olhar masculino.

São os olhos de Olympia que olham, e não a sua carne. Desfazendo-se da mulher mitológica, Manet instaura um lugar para a figura da mulher pertencente à modernidade e ao seu tempo. Há, portanto, com Olympia um encontro muito poderoso: ao fornecer os limites da materialidade da pintura, Manet acaba por deixar evidente os limites da própria figuração feminina, pois torce as ilusões em torno de ambas, à medida em que faz de Olympia uma figura, e não a encenação de uma mulher encarnada. Nessa cortesã há os vestígios do profano e do real, e por permitir conter esse trânsito da tinta, da mancha como fluxo e movimento que vaza do interior do mármore, ela ganha mais corpo do que as tão sonhadas formas venusianas nos ateliês dos artistas que desejavam, por elas, atravessar a tela e conquistar os fundos da pintura.

3. A efervescência moderna nos deslocamentos do espectador

"A velha Paris não é mais (uma cidade
Muda mais rápido, infelizmente, do que o coração de um mortal)"[20]
O Cisne, Charles Baudelaire

A fama da recepção de Olympia denotou uma fase de Manet mais direcionada à crítica de seu tempo e à fatura da obra. Aquela, porém, que vai de 1870 aos últimos dias de vida de Manet, em 1883, ganha experimentos mais fundados na técnica impressionista e em uma paleta de cores mais diversa em tonalidades.

Como já foi dito, a fase impressionista de Manet costuma aparecer, entre os comentários da história da arte, como aquela que foi a totalidade de sua obra. Se no capítulo 1 trabalhei mais a relação de Manet com os artistas de 1863 por um movimento antiteatral, ao tratar do impressionismo em Manet é indissociável, de qualquer modo, a participação da modernidade na composição de sua obra, como tema e como a postura de um artista de seu tempo.

A presença da técnica impressionista já se antecipava na década anterior, pelo aspecto de esboço, o plano chapado e a supressão de profundidade. Mas o que será visto nesse capítulo é o compromisso de Manet com as questões em torno da percepção, e a moda como interesse pessoal e uma expressão da modernidade à medida em que o artista constituía figurações do feminino situadas na Paris do XIX. São importantes, então, nesse contexto as pinturas *Na estufa* e *A Primavera*, e principalmente a tela emblemática *Um bar no Folies Bergère*, obras que demonstram o destaque à cor e às impressões como estímulos à percepção nessa cidade fundada para o espetáculo aos olhos.

3.1. O olhar flutuante da *flânerie:* a *Primavera* e uma passante

Como um ato inaugural da prática do habitante na cidade, a *flânerie* floresce entre as galerias que entrecortam a cidade, da sensação retomada do mundo em miniatura. A galeria recebe o desfilar de olhares do *flâneur*, "e para si mesmo obtém o remédio infalível contra o tédio que facilmente prospera sob o olhar de basilisco de um regime reacionário saturado" (BENJAMIN, 1994, p. 35). Da ordem das criaturas que mata apenas com seu olhar, entre

[20] "Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel) " (BAUDELAIRE, 2006, p.301)

basiliscos e medusas, o *flâneur* se costura nas ruínas do tempo entre a modernidade, conseguindo ainda atribuir sentido e vivificar aquilo em que pousa os olhos. Buscando o enigma, é dotado de um olhar que retém o fragmento revelado aqui e ali; não mata, nem destrói, como o olhar letal do basilisco, mas recompõe a cena ou objeto reencontrado, sendo o remédio para o tédio e a destruição nociva de seu tempo[21].

Esse artista povoa o meio urbano por uma prática que se expande ao século XIX como uma resistência aos estímulos do espetáculo, qualidade essa atribuída a Charles Dickens, E.T.A. Hoffmann, Charles Baudelaire, bem como ao próprio Manet, tanto como comportamento quanto em função de suas obras com tipos humanos, do bêbado, da atriz, da prostituta, das povoações massificantes na cidade. Segundo Walter Benjamin, o *flâneur* é aquele capaz de "fazer botânica no asfalto" (1994, p.35). Executando uma espécie de "fisiologia", esse personagem permeia o tempo moderno como o anônimo na multidão. Sob essa condição, o artista tem diante de si um vasto painel com diferentes manifestações humanas e acontecimentos efêmeros ocorrendo em profusão, na cidade. É um olhar que se situa no mundo além da marcha estabelecida pelos códigos sociais ou mesmo entre as possíveis determinações da arquitetura e do espaço urbano, numa insistência de repovoar as ruínas de bairros devastados pela reforma de Haussmann.

Por isso, esse "fazer botânica no asfalto" ao qual Benjamin se refere é um ato de se relacionar com a natureza de forma aproximada, enquanto cria referência com os habitantes e os detalhes extraídos do movimento acelerado da experiência urbana. Como se esse artista *flâneur* agisse de forma semelhante ao desbravador ou colecionador científico, agora deslocado para as ruas, não mais para os mares ou terras distantes, a fim de demarcar o que é a modernidade.

Em face aos personagens mitológicos ou figuras históricas, temos transeuntes registrados pelos pincéis de um artista que se põe na multidão como um andarilho, um *flâneur* à procura da mais "matinal das impressões", sendo Constantin Guys essa encarnação do moderno para Baudelaire, pois leva os olhos às ruas e volta com esses vestígios, como se houvesse coletado espécimes raros, apesar dos choques na multidão. Com este olhar apurado à efervescência do moderno, o artista concebe esse fenômeno como espaço relevante para o

[21] No decorrer da história, o basilisco foi uma criatura que mudou sua forma. Em *História Natural* (79 D.C.), Plínio o Velho descreve a criatura como uma pequena e letal serpente. Na era medieval, o basilisco é uma besta nascida de um ovo de galo. No bestiário de Pierre de Beauvais, século XIII, o basilisco tem parte do corpo de um galo, asas de morcego e cauda de cobra. O poeta romano Lucano registrou o veneno letal do basilisco, e autores como William Shakespeare, Jonathan Swift e até mesmo Martinho Lutero mencionam-no em suas obras, fazendo alusão ao perigo de que a criatura fuzila os demais com o olhar, matando-os (DASH, 2012). Achei adequado esclarecer a origem da palavra usada por Walter Benjamin, pois ele coloca o regime político do século XIX como essa criatura letal que destrói pelo olhar e pelo veneno, e o *flâneur* como um resistente.

processo criativo e a compreensão do próprio parisiense, no caso, sobre as alterações no meio em que habita a partir da modernização do barão de Haussmann.

Flanar se reformula constantemente no exercício como uma resistência aos estímulos que se expandem em uma cidade designada ao entretenimento de algumas classes. Por essa razão, um olhar que ainda se detém no que se apresente pulsante enquanto objeto e mistério. Consiste em um olhar fundador, o qual não se dilui por completo nas massas. Pois flanar permite demorar-se esmiuçando os gestos do outro numa comunhão silenciosa, no paradoxo de estar entre outros sem se deixar dissolver, por meio dessa atividade do olhar que se expande no espaço e no ato de estar na multidão.

O *flâneur* encontra, na galeria, uma promessa de andar enquanto observa o que surge pela restrição do espaço, podendo arrastar-se entre interações, sem perder a si mesmo na soma da massa e do número. Os encontros entre os corpos, os pedidos de desculpa e a insistência em não olhar sequer para o outro nos vastos bulevares, essa é a oposição à qual o *flâneur* – e Baudelaire, ao se assumir como tal –, evoca como um gesto da modernidade.

Com efeito, o *flâneur* passeia pela galeria como um refúgio da própria cidade, e a vitrine opera como provocação: na distinção entre *flâneur* e basbaque, pelo texto de Walter Benjamin, esse segundo já se mostra refém do objeto contemplado, perdido em seu encantamento. Há um choque entre o encantamento com a mercadoria, pois se esse *flâneur* busca o interior da casa na própria multidão, a ameaça de se perder por completo perdura como tensão.

A constante do cenário parisiense é o inebriar-se pelo espetáculo, e esse inebriado que Benjamin identifica no prazer de estar na multidão, se constitui como o grande dilema do *flâneur*, o qual se conduz por essa sedução, mesmo se sentindo constantemente excluído dela. Acrescento que até mesmo a multidão ganha ares femininos para esse *flâneur*, pois como medusa, ela petrifica, revela, confunde e torna a ser enigma no mesmo ato em que os olhares se encontram e se perdem. Segundo Benjamin, “um véu cobre essa imagem”, aquela perseguida pela massa, sendo que “a massa é esse véu” (Idem, p.56). Perdura, então, o movimento de avanço e recuo na massa, quase como o ondulado das vagas do mar, em razão desse distanciar do fragmento recortado na massa.

A multidão carrega o espanto de colocar, no meio urbano, tantos corpos em movimento, de evidenciar abismos de classes. E não há, nesses choques da multidão, a possibilidade da contemplação lenta e detida. O que Benjamin diz que a multidão oculta, “a massificação dos indivíduos por meio do acaso de seus interesses privados” (1994, p.58), expõe que há um perfilado imenso de expressões de vidas na massa, as quais podem se

alimentar não apenas pelo desejo de pertencimento ao número, mas de viver a privacidade que isola e não permite contato.

Do ato de buscar algo onde descansar os olhos, nasce o desejo pelo lazer, dos cafés-concertos aos parques e saídas aos arredores de Paris, de acordo com o que cada poder aquisitivo conseguia bancar como entretenimento. Baudelaire notou entre a classe trabalhadora que sai das fábricas e procura, nos grandes parques, um repouso na música militar. "Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques" (1931/1932, p.408, apud BENJAMIN, 1994, p.73). Nas diferenças entre classes – da burguesia amontoada em *Música nas Tulherias* (1862), de Manet, à classe trabalhadora tornada heroica por Baudelaire –, a cidade assume as vestes de mágico e de algoz, principalmente a esses tão abandonados quanto o próprio *flâneur*, que não encontra reconhecimento de si mesmo na massa.

A rua se torna refúgio para o *flâneur*, mas sobretudo uma confusão entre as linhas do privado e do público, pois a cidade parece, como Benjamin comenta, figurar o interior do lar. Por toda a vastidão de cenas entre os impressionistas, é possível perceber como ocorria o cotidiano parisiense: passeia-se nos bulevares e parques para ser notado e estabelecer uma versão pública de si mesmo; o balcão dispõe um mundo em miniatura visto por cima; a ilusão da posse pelo olhar se formula fortemente, de que tudo ocorre em uníssono e ainda em ondulante caos. O morador de Paris pode muito bem ver a sua cidade do alto, nessa linha desenhada pelo balcão, e refestelar os olhos em um grande banquete. Contudo, esse vai e vem indica também o outro lado, a inconstância dessa circulação, de uma massa que não se sabe para onde está indo. A *flânerie* evidencia, portanto, "a consciência da fragilidade dessa existência" (BENJAMIN, 1994, p.70).

Assim se compõe a efemeridade da vida moderna, que ganha aspectos específicos no mover-se do *flâneur*, modalidade de olhar que pertence também ao artista. Neste movimento, porém, tanto do artista *flâneur* quanto aquele que simplesmente flana pela cidade, o recorte do olhar pelo gênero revela limites na experiência da mulher.

A encarnação emblemática dessa efemeridade será o da mulher que passa na multidão, pelos versos conhecidos de *A uma passante*, de Charles Baudelaire:

> A rua em torno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> Uma mulher passou, com sua mão suntuosa

Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz… e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(2006, p.319-321)

Essa mulher que se destaca na multidão aos olhos do eu lírico promove um clarão, tal qual um revelar fugaz do gesto, pela devolução do olhar àquele que a observa. Os olhos se encontram e, ao fim, ela continua o seu caminho, visto como fuga para o eu lírico. O gesto que levanta o vestido e revela as "pernas de estátua" ressoam como o único pé venusiano identificado por Poussin e Porbus na novela de Balzac: dessa mulher em movimento, eles conseguem discernir esse detalhe em alucinação, que pelo termo de Didi-Huberman é o "efeito de pano" que faz o movimento de dar um passo à frente e recuar novamente à tela, ao vestido, impossível de ser apreendida. O pé venusiano e a perna de estátua parecem evocar todas as mulheres em apenas um gesto, como se a passante carregasse a totalidade das idealizações em torno de si, deixando de ser a passante real, mas a insinuação imaginária de uma deusa. Tanto o artista Frenhofer quanto o eu lírico de Baudelaire revelam esse sonhar do olhar erótico, que mistura mulher real e figura representada na multidão, a um desejo de possuir o objeto visto, tocá-lo.

Ser tomada enquanto objeto observado, numa relação efêmera entre a cidade nos versos do poeta, assinala como o tempo se funda, na multidão, entre a primeira e a última vez em que os olhos contemplam uma figura ou se encontram:

> A figura da mulher que passa suspende o tempo e o barulho ensurdecedor ao seu redor; por um instante o olhar se detém nas minúcias dessa figura feminina. O olhar retribuído, ainda que num relance, vai além e define a cumplicidade possível entre estranhos que se particularizam: eles sabem da fugidia possibilidade de um

> reencontro; eles sabem o que deixaram de ganhar ao se submeterem ao acaso (BRESCIANI, 2013, p. 11).

O poeta, que pode falar em versos sobre a transeunte que o encantou, possui uma unilateralidade, pois o olhar que pode se deter no objeto de desejo é o masculino, enquanto o feminino precisa engendrar o movimento de avanço e recuo a fim de proteger a reputação, fazendo do olhar algo que não pode se demorar muito no outro em razão do perigo da sugestão dessa troca.

O olhar do *flâneur* é o de quem detém certo poder que confronta. Um ponto do qual ele pode transitar livremente entre as massas, no espaço público. Como disse Griselda Pollock, "o olhar do *flâneur* articula e produz a sexualidade masculina com a qual a economia moderna sexual usufrui da liberdade de olhar, avaliar e possuir de fato ou por fantasia" (1988, p.45) isto é, o olhar dele não apenas se posiciona na multidão como habitante da cidade, mas ele se coloca como ser erótico ao perpassar a multidão projetando seus desejos no outro e no espaço, liberdade essa restrita à mulher.

Será com esse olhar erótico que os críticos vão elogiar o quadro de Manet, *A Primavera* (1881), a qual une tanto esse tema da mulher que passa pelo *boulevard* quanto o seu interesse pela moda. Manet pretendia compor uma série das quatro estações, com cada uma sendo representada por uma parisiense, ressaltando a correspondência entre as transições da estação na natureza e a renovação das vestes.

Em 1881, como parte de seu trabalho, Manet visitou uma série de modistas procurando observar chapéus e vestidos para retratar a jovem modelo Jeanne Demarsy, em *A Primavera*. Como um contraste às demais obras de Manet, as quais receberam críticas pejorativas, a pintura recebeu elogios e uma recepção positiva e rara no Salão, precisamente em razão do modo com que a figura feminina foi representada, evocando o poder erótico da mulher observada na multidão. "Os defensores de Manet estão delirantes, seus detratores estupefatos, e *Mlle* Jeanne flana por eles, orgulhosa e coquete...com um ar vitorioso" (DU SEIGNEUR, 1882, p. 21 apud ALLAN, 2019, p.1, tradução nossa)[22].

[22] "Manet's defenders are delirious, his detractors stupefied, and Mlle Jeanne strolls past them, proud and coquettish...with a winning air".

Figura 24 Édouard Manet. **Jeanne (Le Printemps)** (Jeanne, A Primavera), 1881. Óleo sobre tela, 74 × 51,5 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Estados Unidos © J. Paul Getty Museum

Além da postura com que Jeanne flana, Paul Demeny destaca a beleza advinda da maquiagem e os detalhes das vestes, sendo elogiado o flanar da mulher:

> Este rostinho bonito, rosado sob o pó de arroz, esse nariz inclinado para cima, esses belos olhos protegidos pelo chapéu, essa imagem completa da esperta parisiense caminhando em um jardim debaixo de um guarda-sol transparente – é simplesmente requintado (1882, 105 apud ALLAN, 2019, p.2, tradução nossa)[23].

Aliado ao impressionismo, o flanar da jovem se assemelha à breve impressão dos cenários. *A Primavera* carrega a vibrante paleta impressionista, em que Manet aplica um azul forte no céu, que dá um efeito de platitude à composição, junto à ausência de distinções entre Jeanne e o fundo verde. Se em *Música nas Tulherias* (1862) vemos o céu como um rasgo azul e uma pequena mancha branca remetendo às nuvens, aqui o céu é de único tom, podendo até ser confundido com um fundo disposto em ateliê.

O efeito de platitude e a escolha da paleta corroboram para que Jeanne pareça fazer parte por completo da primavera e do ambiente natural. Entretanto, a roupa, tão moderna, sustenta o palpite de que esse fragmento de natureza que vemos pode ser muito bem um passeio entre os parques da cidade, e não mais a figura entre a natureza bucólica de campos abertos e românticos, pois Jeanne é urbana demais.

---

[23] "This nice little face, pink beneath the rice powder, this turned-up nose, these pretty eyes sheltered under the poke bonnet, this whole image of the smart parisienne walking in a Garden under a transparente parasol – it's simply exquisite".

Uma fugacidade do contorno dessa figura, desfilando entre os estímulos da cidade, parece arrastar o movimento transitório de seu andar. Jeanne Demarsy relembra os versos de *A uma passante*, de Charles Baudelaire, que nada mais é do que um lamento por uma correspondência perdida, pela luminosidade que se faz ao ver a beleza fugitiva. Dolf Oehler, em *Terrenos vulcânicos*, pensa o poema de Baudelaire como "um encontro perdido com a Liberdade", "uma esfinge subitamente surgida do rumor da rua, meio estátua, meio mulher, que num breve instante desperta o seu Édipo para a vida e o ameaça com a mais doce morte de amor" (2004, p.210).

Essa mulher encontrada por um vislumbre é uma estátua porque já encena a perda da possibilidade de uma relação. O fato de a passante e o transeunte de Baudelaire terem um encontro de olhares é o que constitui esse retorno às ruínas, pois é nesse ponto onde ocorrem as reverberações e o sujeito mulher é recortado do restante a sua volta, força essa que vem do gesto e dos olhos.

O lamento do poema sinaliza o dar-se conta, pelo eu lírico, do desencontro entre a mulher irrepreensível e a mulher real, pois se o gesto de estátua levantou a alucinação do desejo, o que vem em seguida é o reconhecimento de que a mulher real, livre em seu passar, é impedimento para a realização. A mesma verdade que Frenhofer confronta: o pé venusiano é só o vestígio da mulher que ele tentou apreender por anos, e o seu fim é constatar a inexistência de *Catherine Lescault* como amante. O incômodo que reside nesse jogo é o fato de que a mulher não é a estátua inerte nem o encarnado em pintura à espera de despertar apenas pelo olhar masculino.

O que dá vida e, portanto, constitui um impasse, é que esse corpo de mulher em movimento demonstra que existe um sujeito, dotado de um olhar ativo: a mulher não é apenas visível, objeto disposto a ser visto como corpo sexuado, mas sim é um sujeito vidente, um corpo que vê, se usarmos os termos de Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*. O distanciar-se dela, na multidão, é uma perda para o homem que apoia-se no dever de dominar aquilo que vê, pois diante dele está um corpo resumido a objeto que se movimenta sem suas determinações.

Dolf Oehler dá ênfase à unilateralidade presente na relação entre um homem e uma mulher no século XIX, cuja interação se dá juntamente ao erotismo concedido à figura da Liberdade. Entre as exaltações dela como mãe, esposa, confunde-se à prostituta e ao ato de tomar a Liberdade de assalto e de possuí-la, um amor que logo se transforma em violência por essa Liberdade alegórica nunca poder ser conquistada. Esses extremos colocados na definição de amor à Liberdade permeiam, segundo o autor, o sentimento do homem do século (sendo

revolucionário ou não) de impor uma dualidade entre o único amor e a libertinagem (2004, p.205), o grande conflito que atravessa o matrimônio em meio a essa cidade cheia de prostitutas, provocação acendida por Olympia.

Nessa dinâmica, a mulher é excluída da escolha sobre o que fazem tanto de sua imagem quanto de seu corpo e voz política, pois a mulher serve de figuração à Liberdade, mas dela nada usufrui. A perda do transeunte sobre a passante se trata mais desse ideal que se esvai após a alucinação, do que exatamente a existência dela como corpo e sujeito, pois poderia ser qualquer mulher que evocaria a estátua. No entanto, o que creio ser um ponto diferenciado no poema de Baudelaire é a troca de olhares. É pelo olhar que essa mulher real, tanto quanto a frontalidade da pintura de Manet por meio de suas personagens, instaura uma perturbação às ideias, porque demonstra uma zona indeterminada nesse jogo tão encenado pelos papéis sociais.

O tema da mulher que passa, tão fortemente parisiense pela silhueta reconhecível das pinturas, moedas antigas e camafeus, unifica o gesto à moda, pois é do vestido, do véu, que o feminino é construído como carne que ora é ocultada, ora é exposta pelos recortes a formular uma silhueta venusiana nas ruas. Essa passante em Baudelaire, trajada de negro, e Jeanne em *A Primavera*, revelam o limiar onde a mulher é posta, entre carne e manequim.

3.2. As ambiguidades na moda feminina

A moda aparece, na obra de Manet, como um dos recursos utilizados para impor a atualidade de seu tempo por meio da expressão das vestes. A técnica impressionista aliada aos temas da cidade, do lazer e do espetáculo propicia um bom método pelo qual outros exercícios de olhar se abrem ao artista, levando Manet a considerar as cores pelos elementos do traje moderno.

Se Manet desvia da teatralidade como forma de composição da pintura, ele não abandona o motivo teatral em si, pois percebe na encenação pública pelas vestes e gestos, na postura endurecida pelos espartilhos e as poses fotográficas, motivos suficientes para desenvolvê-los enquanto tema. Manet passa a convidar modelos e atrizes para posar em seus quadros, sendo reconhecidas pelo público. Ao tornar a modelo visível ou situar uma atriz posando como personagem isolada de uma peça teatral, mais uma vez ele demonstra o forjar da pintura, como se o voltar-se para os bastidores da peça ou inverter a lógica da composição na tela desencantasse o ilusionismo de teatro e pintura.

O traje moderno em Manet será quase o novo encarnado. O nu clássico é vestido pelo moderno, a figura representada ganha o imediatismo do tempo. Como diz Théophile Gautier, a roupa na era moderna "havia se tornado para o homem uma espécie de pele" que o artista precisa pintar. O resultado é uma diversidade de personagens de Manet vestidos de negro, em que roupa e cor viram a mancha transitória, base da própria moda que muda a cada estação. Porém, essa constante da veste negra na cidade é fundamental no trabalho de Manet, e eu diria que é sua marca da modernidade, pois era a cor somada nas multidões.

Pissarro retratou exatamente essa tonalidade em suas pinturas da Avenida da *Opéra*, o *boulevard des Italiens*, *Le Havre*, o *boulevard Montmartre*. Uma grande massa composta por roupas pretas, se movendo e circulando com motivações, frequentemente distintas, numa soma de corpos. E a marca dessa massa é fúnebre. "Nós todos celebramos algum enterro", como diz Baudelaire. Pela constante roupa preta assumida pelos homens, a sobriedade dos homens de negócios e dos trajes femininos diurnos compostos também pelo preto, a cidade adquire essa cor. Baudelaire a identifica como poética e, certamente, uma marca de seu século:

> Quanto à roupa, esse invólucro do herói moderno – ... não teria a sua beleza e o seu charme próprios...? Não será a roupa de que a nossa época precisa, época que sofre e que carrega sobre os ombros negros e descarnados o símbolo de uma tristeza eterna? (1931/1932, p.134, apud BENJAMIN, 1994, p.76).

Embora haja outros tons na paleta de Manet, o tom negro o diferencia muito dos impressionistas, que o evitavam diluindo-se mais no marrom, nas sombras azuladas. Há outras derivações da cor por Manet, em cinzas, azulados e marrons também. Mas ele aplicou o preto assumindo-o como um forte aliado para promover a platitude da tela, um muro de tinta, um impedimento para o olhar avançar. E, ainda assim, alçou a cor à sua importância em criar contrastes que ajudam a iluminar a cena. As cores sofrem interferências quando justapostas ao tom negro, e por essa tonalidade, ganham outra potência mais rica.

Sendo essa, então, uma cor marcante da modernidade, é preciso pensar sobre o trânsito dela pelas vestes e de que modo influenciavam no recorte das silhuetas, na participação do corpo na esfera pública. As impressões na cidade voltada ao espetáculo permitem ver desfilar vários tipos humanos, pela estranha uniformidade dada pela cor em comum e a soma de diferentes categorias sociais numa mesma massa. Da mesma maneira que a cidade ganhava

novas formas pela indústria, os vestidos e os paletós se modificam em formato e em material, também com a moda se organizando enquanto mercado.

A tese de doutoramento da professora Gilda de Mello e Souza, da Universidade de São Paulo, evidencia as transições relacionadas entre a moda e a cidade, estudo esse muito relevante enquanto obra que se propõe a entrelaçar os fios das vestes e os da filosofia, pois corpo e vestimenta apresentam uma integração a qual precisa que o primeiro exista para que a segunda tenha, então, as virtudes da elegância, marca de uma classe, assim como uma expressão artística. Em *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, publicado em 1950, Gilda ressalta a moda como um fato social e cultural, a qual inclusive obtém outro sentido quando as lojas de departamento surgem em Paris, como se vê o surgimento da primeira loja, *Le Bon Marché*, no romance de Émile Zola, *O Paraíso das Damas*. A revista de moda, produzida visando a mulher como público consumidor tais quais *Gazette des femmes*, *Petit Courrier des Dames*, *Moniteur des Dames et des Demoiselles*, mostram que a complexidade que os vestidos ganham tanto em Paris quanto na Inglaterra, passam a ter uma importância enorme para pensar os códigos sociais implícitos nas vestes e nos gestos, assim como a criação de uma imagem em torno do estilo de vida parisiense.

A autora aponta que o corpo humano remodelado pela veste reencontra os moldes da própria cidade, sendo o corpo um reflexo das abóbodas e chaminés (1987, p.34). O corpo e as modalidades do olhar se reformulam em consonância com a cidade. Contudo, acontece um movimento em que a criação da vestimenta acaba por abarcar também o olhar e a ideia de atração, princípio esse ausente da vestimenta masculina nesse período, o qual vai se transformando das cores, maquiagens e perucas do século XVIII ao paletó e cartolas pretas do XIX:

> O Romantismo substitui as gravatas fantasiosas pelas gravatas pretas, cobrindo todo o peito da camisa; lentamente as calças, coletes e paletós começam a combinar entre si de maneira muito discreta, e de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com que ele desapareça na multidão (1987, p.65 e 68).

Os reflexos históricos apontam para um fator determinante à mudança gradativa nas importância das vestes. A Revolução Francesa estabelece a alteração entre sociedade estamental para uma sociedade de classes (Idem, p.80). Nesse processo, os homens passavam a focar na carreira tendo como base o talento, e não exclusivamente o uso de seu nome, poder

aquisitivo e laços sanguíneos. Restava, então, à mulher enfeitar-se de todas as formas possíveis a fim de conseguir um bom casamento, sua única alternativa de ascensão social.

A veste será, então, demarcada pela moralidade. Enquanto os excessos e os enfeites compõem a reformulação da veste feminina, da estrutura firme da crinolina e do espartilho, a veste masculina se reduz à casaca e à cartola. Essas marcas da aparência dos dois gêneros são ressaltadas na obra de Manet para assinalar os contrastes de classe e gênero, entre as cartolas de homens burgueses nos parques, as damas, as garçonetes e as cortesãs. Já na segunda metade do século XIX, a roupa masculina ganha menos extravagâncias, o que é possível observar na uniformidade dos personagens masculinos de Manet, os quais ganham a cartola e as vestes negras como uma marca permanente da masculinidade na multidão.

A respeitabilidade fica nas mãos da moda e das aparências, como mensagens cifradas nas vestes. A cartola garante um encaixe na simbologia burguesa. Possuir uma assegura a reputação mediante à classe social, mesmo que não se pertença a ela, pois ter o objeto ao menos aparenta pertencimento e adequação. Manet, ao destacar o horizonte de cartolas em *Música nas Tuileries*, iguala esses corpos somados com os contornos da própria cidade. Assinala a marca de seu tempo e as distinções de classe e gênero apresentadas agora como um espetáculo no espaço público por meio das vestes. Olhar e ser olhado na multidão tem um peso distinto no século XIX, desde o luto e o velório se tornando públicos, o memorial pelos heróis mortos no centro da cidade, até o esforço evidente pelas aparências em localizar-se numa posição econômica.

Por consequência, essas modificações reformulam a postura, a percepção e o gesto, de tal maneira que o vestido e a cartola replicam o modo cilíndrico do industrialismo (Idem, p.34) e os corpos masculinos e femininos “se estrangulam” (Idem, p.65) dentro das camadas de tecido, dada a conjunção das vestes com cintas sobre a pele. Não deixa de ser o encarnado contido, reformulado e ocultado do trânsito com o mundo, sendo o corpo feminino o que mais evidencia essa recriação.

Se a ênfase era dada à reformulação da silhueta, entre a proteção dada ao corpo pela crinolina e a compressão do movimento livre pelo espartilho, a anatomia feminina se recompunha conforme a moda e a encenação fornecida pelas idealizações nas artes. Foram várias as reconstituições dessa silhueta no século XIX, como apresentado em *O espírito das roupas*: mangas largas, crinolina, cintura fina com as ancas acentuadas, ausência de praticidade no que uma mulher poderia levar consigo aos lugares. Perpetuava-se sobretudo o pudor, o ceder e o recuar, com decotes exibindo a pele, e o restante do vestido quase servindo

de armadura para ocultá-lo, tendo em vista os limites e permissões mediante as regras de etiqueta.

Em torno do espartilho se tem uma variedade de contradições sobre essa restrição corporal. Contudo, não se resumia apenas às contorções da forma feminina e das camadas pela crinolina impedindo o contato com a pele e o corpo. A moda conversava também com a morte de forma estranha na própria fatura do tecido com doses de arsênico, o uso de mercúrio na preservação de chapéus, ocasionando até a morte de trabalhadores expostos aos componentes tóxicos, chumbo nas maquiagens, vestes inflamáveis, tudo compunha uma lista de perigos envolvendo fabricação de objetos aparentemente inofensivos, incluindo a presença do arsênico como componente da tinta em ilustrações, velas, objetos domésticos como vasos, papéis de parede, sofás, e vestidos (DAVID, 2015).

Embora não se ignore a violência a esse corpo e as questões levantadas em torno da indústria da moda, foi pela vestimenta que a mulher do século XIX buscava ainda obter uma saída artística. Gilda de Mello e Souza fornece esse argumento, de que a expressão com viés artístico ganhava vazão pelos tules e enfeites; a motivação entre a rotina opressora do lar encontrava certa fuga nesse ensaio onírico.

“O jogo de esconde-esconde com que a mulher do século XIX chama a atenção para os seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistérios através da reticência e do disfarce, transformava-a numa verdadeira caixa de surpresas” (Idem, p.94). A ambiguidade dessa caixa de surpresas com ares de Pandora se equilibrava entre a arte da sedução bem-sucedida e a ameaça de destruição de sua reputação. Pois a moda servia-lhe como uma breve expansão criativa (breve para não ameaçar a dominância masculina), bem como reformava os contornos do corpo em vista de uma expressão sexual e a preservação do decoro, ambas ao mesmo tempo, difusas. O que também compunha essa silhueta com finalidade para atrair o matrimônio e, por conseguinte, a ascensão social e garantia de sobrevivência, como se a dita “arte da sedução” fosse algo inerente, natural à mulher.

Em contraste, ao masculino era reservado a sobriedade do intelecto, e ao feminino, o ornamento e o ato de encantar pela sedução e aparência:

> Agora o que importa não é desaparecer dentro de uma carapaça fulgurante, sumir debaixo dos brocados, formando com a roupa um todo indissolúvel, mas destacar-se dela, reduzindo-a a um cenário discreto e amortecido no qual se exibe o brilho pleno da personalidade (MELLO E SOUZA, 1987, p.81).

Cabe à mulher do século forjar, pelas vestes, não apenas uma personalidade, mas até mesmo um encaixe nas expectativas de classe e gênero. É dada a ela a função, tal qual à pintura do Salão, de fazer ingressar encantamento e ilusionismo pelas vestes que recortam uma nova silhueta além da carne, um feminino forjado além dela mesma, mas o qual precisa permitir que venha à superfície uma personalidade. Como o vermelho que dá vida ao encarnado, o sopro de vida ao mármore. O conflito permanente está posto, a expressão particular dessa mulher que busca ascender à superfície das vestes e das silhuetas que foram feitas para padronizar esse corpo dito feminino, o aspecto de "uniforme" do traje que leva a misturar os corpos na multidão.

Essa tomada da moda ganhando protagonismo nas cenas modernas fornece uma perspectiva do feminino associado indiretamente ao nu acadêmico, pois o detalhamento das vestes e a escolha na representação da mulher e sua interação com o espaço remetem ainda à concepção de um artifício para explorar o universo particular erótico das vestes. Em contato com a mulher idealizada, cada um dos itens pertencentes à essa interação pela *toilette* até a exposição pública nos salões, óperas e bulevares, formula-se a ideia de uma mulher que carrega a sua relação anterior com a natureza, mesmo entre objetos usados no contexto urbano. O olhar que explora esses elementos do artifício, ao vislumbrar a mulher nesses espaços sociais, ainda busca as dualidades do feminino. Como Gilda de Mello e Souza especifica:

> Esta irradiação do corpo feminino atinge os vários sentidos do homem, aprisionando-o em sua atmosfera. É que as barreiras, derivadas de uma moral estreita, impedindo a admiração estética do corpo nu, deslocavam em grande parte o interesse para o invólucro do corpo, e a avaliação dos valores eróticos baseava-se tanto nas modas de vestimenta quanto na apreciação da beleza física (1987, p.152)

Essa ideia de uma irradiação do corpo feminino e tudo o que consegue tocar esse corpo remete ao tema do encarnado e ao efeito de pano. O jogo existente entre os panos que ocultam e circundam aquilo que os olhos têm a permissão de ver diz respeito também ao trânsito entre pele e vestes, a quase revelação dessa carne. Com a possibilidade de um desvencilhar momentâneo das regras e condutas sociais e um pender à dúvida, onde a mulher real, por um instante, se sobressai e dá um passo à frente das idealizações.

No ato momentâneo em que a mulher real ascende e dá espírito à veste, pelo gesto e olhar, expressões de um corpo ativo, se assemelha ao efeito de pano mencionado anteriormente, pois é quando há o avanço desse detalhe já prestes a recuar. Como o olhar da

passante que encontra o do eu lírico no poema de Baudelaire. O que isso coloca é uma tensão que obriga o recuo, a contensão de um corpo feminino regrado pelos códigos sociais. Pois a total revelação do corpo ou algum gesto ou mera insinuação, detalhe contrário aos códigos, significa a ruína do ícone, da mulher idealizada.

A duplicidade na concepção dada ao feminino, residindo entre a pureza e a sua degeneração, tem proximidade com o efeito duplo da pintura, onde o fulgor, "ondulação e dobra" emitem a surpresa. "O fulgor nomearia o que resta, o que se arruína, sobre o quadro, de tal fantasma quando malogrado. O fulgor seria o acontecimento pictórico de uma fratura da ideal pintura" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.105).

Isto é, traduzindo isso para a moda e o corpo, as vestes cobrindo a pele e contendo o seu movimento o interditam do contato com o mundo. Mesmo que haja toda a simulação do gesto ensaiado na modernidade tendo a reputação em vista, algo é fugidio à contensão. Tais quais as reverberações da cor e da vivacidade do corpo, o corpo feminino não se encerra tão somente nas camadas e na crinolina que o isolam:

> É o jogo das dobras (quanto ao drapeado daquela veste) e o jogo do versicolor, cuja ondulação, aquela espécie de reverberações, é o próprio modelo. Ondulação e dobra são, ambos, funções de *epiphasis-aphanisis*, funções do fulgor. São efeitos locais de superfícies, onde se entrevê algo como a "subforma", uma profundidade, um corpo. Efeitos de água e efeitos de pele. Quando uma cortina (uma veste, um tegumento) toca o que esconde, ela então o indica (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.107).

A veste revelando o "pé de estátua" da passante, a pintura deixando entrever apenas o "pé venusiano", Jeanne recortada das plantas. A moda do século XIX tem suas equivalências com a pintura, e Manet identifica isso, escolhendo dar ênfase ao vestir-se moderno porque com ele se revela fatores comuns: a visibilidade do traje no espetáculo da cidade, a textura das dobras e tecido, a arquitetura construída em torno do corpo, os limites dados à expressão do corpo e a postura. E, entre a pintura e o comportamento pelas vestes, existe o mesmo movimento flutuante advindo da interação perceptiva do olhar com o meio.

3.3. *Na estufa*: o corpo comprimido e os estados da percepção

Figura 25 Édouard Manet. **Dans la serre** (Na estufa), 1879. Óleo sobre tela, 150 x 115 cm. Berlin State Museums, Berlim, Alemanha © Berlin State Museums

Quadro pouco mencionado entre os trabalhos de Manet, *Na estufa* (1879), ganha importância no estudo do autor Jonathan Crary no livro *Suspensões da percepção – atenção, espetáculo e cultura moderna*, de 1999. O espetáculo urbano e a sua influência no exercício da percepção, da atenção e do corpo entre os estímulos visuais são os pontos centrais dos quais parte o autor, enfatizando o tratamento dado por Manet à percepção na estrutura composicional e temática de suas obras.

Se em geral a obra de Manet foi acusada pela ausência de acabamento, aspecto de esboço, no caso de *Na estufa* foi diferente. Entre os críticos, Castagnary chegou a afirmar ironicamente "mas o que é isso? Rostos e mãos cuidadosamente mais bem desenhados do que o normal: estará Manet fazendo concessões ao público?" (1879, apud CLARK, 2013, p.112). No entanto, apesar de a figura humana ter maior acabamento se comparado a outras personagens de Manet, a mancha ainda é presente, tanto nas vestes quanto nos próprios rostos e mãos, indicados por Castagnary[24].

Recuperando o movimento antiteatral na obra do artista e o distanciamento de um espectador estático, mesmo que haja levemente um maior acabamento no rosto dos personagens, a mancha continua a indicar a impossibilidade de uma "integridade da visão"

[24] Michael Fried em *Le modernisme de Manet*, como diz Crary na nota de rodapé, chega a afirmar que se tratava de uma tela quase "excessivamente acabada", mas se corrige enfatizando que as pontas dos dedos do homem no quadro não estão acabadas (1996, p.183 apud CRARY, 2013, p.113). Crary diz o mesmo da sombrinha e das superfícies, e eu acrescento que as pregas do vestido são manchas reduzidas, as plantas no entorno também – pelo contraste dos verdes – enfim, não é uma obra que se distancia da fatura geral do trabalho de Manet, o inacabado é uma constante, mesmo que em diferentes graus.

(2013, p.114), isto é, mesmo que os personagens estejam aparentemente imóveis numa estufa resguardada, não significa que a percepção não encontre distúrbios. Isso será, para Crary, um indicativo de uma pintura situada no limiar entre a atenção e a dissociação.

Na obra, a centralidade reside na interação entre um homem e uma mulher. *Monsieur* e *Madame* Jules Guillemet, amigos de Manet, estão vestidos de forma elegante, principalmente a personagem feminina. Com seu vestido azulado, ela cria uma simbiose com os tons das folhas verdes, o banco e o vaso de tom semelhante ao vestido, o drapeado da saia se espalha como um leque no banco. A flor rosada corresponde à pele , estando em completa harmonia com as cores da estufa. A companhia masculina, porém, é o contraste pelas vestes negras, quase um invasor entre os tons.

Existe, entre eles, uma permanente tensão. A figura feminina ganha uma postura rígida por meio de sua vestimenta, e a relação com o contato do outro. Soma-se à tensão o olhar fugidio da mulher e o toque quase estabelecido entre as mãos, além do olhar do homem que, ao mesmo tempo em que a encara, logo se dispersa. No limite da necessidade em assinalar a intenção de contato e recuar antes que o gesto seja evidente demais. As barras do banco, por sua vez, não parecem ser um obstáculo sólido entre eles, sustentando levemente os dois corpos por seu aspecto chapado, aparentando não ter a densidade da madeira que os limitaria.

Mais uma vez, a tensão reside no gesto. Observar a mão de *Mme* Guillemet, que pende no banco, retoma o interesse de Manet em situar o gesto no centro do quadro tal qual a mão de Olympia. Se nesse quadro o sentido de garra foi explorado pela conotação erótica dada ao gesto de ocultamento, a mão de *Mme* Guillemet tem as unhas longas e se encontra estranhamente suspensa, no pouco apoio que recebe do banco. Como um detalhe cuidadoso, uma das mãos de *Mme* Guillemet está coberta pela luva, e a outra se encontra perigosamente desnuda e ostentando uma aliança, próxima da mão de um homem e seu charuto. Nesse espaço muito curto e congelado temporalmente, Manet situa as tensões entre os gêneros e o movimento de recuo e avanço no possível toque.

Ressalto a mão desnuda e a aliança exibida, tanto na mão de *Mme* Guillemet quanto do homem que a acompanha, pois é o ponto para o qual converge o olhar do espectador. Jonathan Crary vê no gesto uma possibilidade de indicar um duplo adultério, desse casal de amantes que são cônjuges em outros relacionamentos (Idem, p.128). Se o modelo é o seu marido, o gesto também pode revelar – mesmo que haja a breve distância entre as mãos – a intimidade doméstica e a tensão amorosa entre os dois, também raramente demonstrada no espaço público. De qualquer modo, elas operam como duas histórias possíveis e, dentro de

uma estufa, apresentam esse mesmo sentido de trânsito confuso, entre a exposição e o ocultamento, das esferas da privacidade.

O sentido da estufa é um lugar no qual preserva-se uma natureza domesticada. Neste local reservado, onde haveria o controle da natureza pelo homem, a estufa evidencia a tensão entre as duas figuras. Da mesma forma que as plantas são controladas, os dois no centro do quadro são "corpos controlados" os quais deixam indicados uma tensão e constrangimento por esta posição. Manet reproduz o sentido claustrofóbico correspondendo a estufa à dinâmica de troca entre o casal, distante dos olhares dos outros. O espaço apertado, com a supressão de profundidade e a platitude, aumentam a tensão da estufa, das vestes e das regras em torno dos contatos humanos. Isto é, Manet faz uso vantajoso da materialidade da pintura e de sua técnica voltada à platitude da tela para ressaltar a compressão existente nesse espaço, produzindo até mesmo certa angústia nessa grande soma de figuras e objetos apertados entre si.

A escolha por situá-los numa estufa não é arbitrária. De acordo com Helen Burnham, Manet altera as expectativas do Salão para o gênero da estufa, pois era comum haver a dinâmica do flerte nas representações de casais nesse espaço ou apresentá-lo como parte da sofisticação doméstica. E mais, a estufa tinha uma função transitória para a figura feminina:

> Na estufa, mulheres estavam ostensivamente em casa, e ainda permaneciam relativamente no olho público: para amigos, para amantes, e até para um passante na rua que podia capturar um vislumbre pelas janelas (2019, p.45, tradução nossa)[25]

Essa disposição denota um recorte do olhar: adentramos pela estufa e temos esse vislumbre da intimidade no tempo que antecipa um toque ou o seu distanciamento, algo que não vemos, é apenas uma sugestão para o espectador, que não encontra vazão para suas expectativas de voyeur, pois se encontra no desconforto desse espaço apertado junto com os personagens. Identifico no quadro, sobretudo, mais um desvencilhar de Manet do estado de absorção, pois não há ação para ser observada, ocorrendo entre os dois, os olhares se encontram dispersos, sem estarem atentos a algum ponto. Nem o homem, que poderia ser esse voyeur que observa a mulher, foca de maneira detida o olhar sobre ela, pois seus olhos estão igualmente em mancha, assimétricos. Então mesmo que remeta ao ato de observar uma figura feminina, a estranheza da cena deslocada quebra com a calmaria de se deter numa

[25] "In the conservatory women were ostensibly at home, yet they remained on relatively public view: to friends, to lovers, and even to passerby on the street who might catch a glimpse through the windows".

personagem que esboça algum tipo de emoção. Pelo contrário, ela é estranhamente rígida e desconfortável para nós.

Na postura contida e nos olhos de *Mme* Guillemet, há um deslocamento de olhar: ela não parece estar presente ao toque, não sabemos dizer se ela busca repelir o contato do homem com uma *suposta* desatenção para não demonstrar um interesse que a comprometa. Se ela se encontra nesse estado de desatenção, o que a desconecta da interação com o outro e o mundo. Ou se sua desatenção do momento presente com o homem denota que se mostra mais atenta para uma possível aproximação de alguém fora do quadro e da estufa, com o receio da revelação.

Todas essas hipóteses são possíveis como interpretação. No entanto, o que Jonathan Crary ressalta em relação ao quadro *Na estufa* é o seu caráter de desagregação perceptiva de uma crise moderna em relação aos estímulos sensoriais e cognitivos. Desvencilhando-se, porém, do perigo de patologizar a modernidade, Crary enfatiza essa volatilidade como parte do próprio campo perceptivo (2013, p.119), o deslocar-se entre os estados de atenção e desatenção.

O dito "efeito de realidade" que Manet cria no quadro, para o autor, tem a marca de um realismo próximo de 1880, em que ele "deixou de ser uma questão de mimese e passou a tratar de uma relação tênue entre síntese perceptiva e dissociação" (Idem, p.114), que o artista teria desafiado ao tentar conter a pincelada nessa definição maior do objeto visto e não apresentá-lo altamente desintegrado. Isto é, um esforço que identifico como o de situar o espectador no momento presente de onde a personagem feminina se desloca, tendo o seu estado onírico inacessível para nós: estamos presos ao instante da estufa claustrofóbica, sem termos a possibilidade de escapar do espaço pelo olhar, como ela tem. Manet, então, a meu ver, executa esse deslocamento entre a atenção e a desatenção de forma muito visível por meio da tinta e das relações entre linha e cor, pois a desintegração do objeto e o estado onírico, bem como o movimento, aparecem mais pela pincelada rápida, pela mancha, pela linha transformada em cor. Somos postos nessa ambiguidade de um corpo feminino controlado pela veste, contido no código social, mas que escapa pelo olhar, sem sabermos se esse escapar é liberdade ou se é completa ausência de si mesma.

Na estufa apresenta sobretudo uma personagem que se assemelha a uma boneca. As roupas encenam a forma de um corpo, mas ela mesma não se situa no mundo. Os olhos opacos, mais a sua condição de imobilidade, evoca uma personagem do autor alemão E.T.A. Hoffmann, de *O homem de areia,* de 1815. Em um conto com dinâmica muito semelhante à novela de Balzac, o personagem masculino também enlouquece ao fim quando descobre que a

mulher que amou é só uma projeção, em contraste à mulher real com quem iria se casar, tendo um fim igualmente trágico.

Nathanael é um personagem que teme um fato de seu passado, o possível encontro que teve com o Homem de Areia, um homem cruel que lança areia aos olhos das crianças malcomportadas, levando-os na lua minguante ao ninho para alimentar as suas crias. A narrativa oscila entre o real e o imaginário, onde assumimos inicialmente que se trata apenas do temor infantil para, aos poucos, alguns fatos reforçarem a crença de Nathanael. Ele passa a notar coincidências entre as figuras que conhece: o advogado Coppelius no escritório de seu pai, uma pessoa assustadora, parece incorporar a figura do Homem de areia. Esse personagem se condensa posteriormente em outra aparição, Giuseppe Coppola, um oculista ambulante que lhe oferece um barômetro. Nesta fase da história, Nathanael se encanta por uma jovem, filha do professor Spalanzani, a qual ele vê pela janela imóvel, misteriosa e distante. Ela, por coincidência, se chama Olímpia (Olympia).

O amor repentino de Nathanael por ela entra em breve conflito com a relação duradora que preserva com Clara, sua pretendente ao matrimônio. Ele se desloca do amor idealizado por Clara para o desejo, também idealizado, ao contemplar Olímpia pela janela:

> Com frequência, Olímpia sentava-se solitária, de modo que podia reconhecer claramente sua figura, embora os traços do seu rosto permanecessem indistintos e confusos. Por fim, percebeu que Olímpia sentava-se frequentemente por horas a fio junto a uma mesa pequena, sem qualquer ocupação, na mesma posição em que ele antes a descobrira através da sua porta de vidro, e também que aparentemente ela o fitava sem mover o olhar (HOFFMANN, 2019, p.247)

Parece a própria descrição da mulher em *Na estufa*, mesmo estado de desatenção. Quando passa a se encontrar com ela, Nathanael percebe que ela tem “olhos rígidos e mortos”, mas logo os converte mentalmente a olhos iluminados pelo luar, como se fosse capaz de, pelo seu olhar apaixonado, conceder vida à estátua. Quando Olímpia faz uma aparição pública, ela anda de forma rígida, comedida, o corpo encerrado em um espartilho, uma rigidez que seria desagradável a alguns, e por outros “isso foi atribuído à pressão que a sociedade exercia sobre ela” (Idem, p.251).

Hoffmann apresenta um retrato do feminino que, em sua trama fantástica, é convertida em uma reviravolta perspicaz: é revelado, ao fim, que Nathanael esteve apaixonado por uma figura irreal, pois Olímpia é um autômato, um robô. A artificialidade que enganou Nathanael residia nas vestes, nos suspiros esvaziados, na docilidade, no isolamento doméstico, no

silêncio e nos olhos opacos. Surpreendido pelos dois criadores dessa boneca robótica – o professor Spalanzani e Coppola, o qual introduziu olhos em Olímpia –, Nathanael enlouquece ao constatar que ela vestia realmente os olhos de um morto. As duas mentes que a criaram disputam entre si pela boneca, tal qual os artistas diante de Catherine Lescault na novela de Balzac, uma mulher irrepreensível. A mulher real em Hoffmann, Clara, é o lado racional que persiste viva até o fim, a qual comunica constantemente sobre o equívoco mental de Nathanael, sem ser ouvida, e quem serve de contraste à mulher idealizada por ele, tão idealizada que é um ser sem vida, um autômato.

Esse conto traz à tona a reunião perfeita entre as questões entorno da percepção, da moda e do artifício de significantes criados para dizer o que é feminilidade no século XIX. Olímpia passou facilmente como mulher real não apenas pelos trajes, mas pela rigidez dos códigos sociais. Não importava para Nathanael quem era a mulher diante dele, importava apenas o que ela parecia encenar aos seus olhos, projeção criada por ele e por outros homens. Para ele, Olímpia não se assemelhava à Clara porque ela era um vazio transformado em mulher pelos objetos e gestos que lhe davam performance, mas não vida. Sobretudo, Olímpia é silenciosa, não é discordante e, portanto, não é um ser pensante, como Clara. Quando Nathanael segura os olhos ensanguentados de Olímpia nas mãos, a única parte de fato real da boneca e, ainda assim, morta, pertence a outro alguém e é inserida artificialmente na versão imaginada da mulher-robô. Isto é, por serem olhos de outra pessoa, olhos incorpóreos, sem um rosto real, são apenas dois globos oculares. Um mero órgão óptico, mas sem o exercício ativo da percepção.

A Olympia de Manet soa também como boneca à medida em que ela é mais imóvel do que fluida, pela ausência da linha serpentina. O reviramento do que deveria ser erótico está nessa desilusão que a personagem de Hoffmann também promove na narrativa: ambas são o que são, cortesã e um autômato, nada mais do que lhe projetam. Não são a figura de Vênus na sua sinuosidade segura, tampouco a mulher idealizada. Exceto que, no caso da Olympia de Manet, ela preserva ainda o enigma pelo seu olhar, certa autonomia inacessível, enquanto Olímpia é apenas um robô.

Da mesma forma que Frenhofer é retirado por Porbus e Poussin do encantamento face ao encarnado de Catherine Lescault, Nathanael tem o amigo que lhe rouba o binóculo, com o qual Nathanael observava Olímpia pela janela, e questiona como ele pôde se apaixonar por uma boneca de cera. A resposta se assemelha à do artista, pois o encanto de Nathanael está em ser o único que a vê e o único para quem ela supostamente olha – mesmo que seja com os olhos de um morto. A boneca Olímpia é desfeita por seus criadores bem diante daquele que

achou ver vida nela, a mesma perda que Frenhofer sofre ao constatar que não fez nascer a amante na tela.

Tal qual a mulher em *Na estufa*, a Olímpia de Hoffmann passa facilmente como mulher apenas pelos objetos que a cercam, pelo simulacro de mulher. Nem os olhos, simbologia da alma e da interioridade, ela possuía. São olhos de um estranho, olhos perdidos. No instante em que a mulher no quadro reside suspensa na estufa, é como se não se apropriasse de si mesma, de sua própria consciência. Esse estado de indeterminação, do habitante da cidade, se agrava nos isolamentos e profusão de regras que atam o corpo feminino, impedindo que esse seja integrado ou coloque-se em atividade no mundo. Há sempre um impedimento, um limite: ela não pode flanar igualmente como os homens; é tomada mais como objeto de desejo ao olhar masculino do que um olhar ativo e subjetivo. Assim, o automatismo se esconde por debaixo das crenças limitantes sobre o que é uma mulher no século XIX, essa grande ambiguidade que reside na mulher que pode tomar não só as vestes para si, mas os próprios olhos. Reduzida a uma sobrevida suspirante, sem voz, adornada pelas vestes, a maneira com que a mulher é vista e representada é a criação de uma vida apenas em superfície.

Tanto no quadro *Na estufa* quanto na narrativa do conto, encontra-se a superficialidade das relações amorosas e dos encontros infrutíferos. A dinâmica do quadro de Manet estabelece não só a tensão da possibilidade de se tratar de duas pessoas casadas com outras, mas principalmente de um casal que está em permanente desencontro. Mesmo tão próximos, os olhos da mulher demonstram ausência, e os dele são uma mancha confusa, sem sabermos se contempla a mulher, se o gesto de proximidade é mecânico. Por isso, *Na estufa* é uma obra que reúne tanto a desagregação dos laços humanos quanto a perceptiva, onde os sentidos e o contato com a realidade já se encontram dispersos e sem vínculo, uma possível marca da modernidade.

3.4. Os deslocamentos do espectador em *Um bar no Folies-Bergère*

Assim como *Na estufa* apresenta a relevância da moda na contensão do corpo, em *Um bar no Folies-Bergère*, a moda aparece também como uma forma de obter certa neutralidade no acesso a uma classe dominante. Nessa mesma chave de uma desagregação perceptiva, a garçonete traz a carga dos olhos opacos entre os estímulos do bar.

Posicionado ao lado de *O almoço na relva* e *Olympia*, a pintura *Um bar no Folies-Bergère* é a última coluna pelo qual o trabalho de Manet se ergue como um ensaio sobre a percepção, a era moderna e os deslocamentos do espectador, distanciando-se da teatralidade. O projeto do artista culmina nas confusões do espelho na pintura de 1882, uma complexa composição que convoca o espectador à cena.

Figura 26 Édouard Manet, **Un bar aux Folies-Bergère** *(Um bar no Folies-Bergère)*, 1882, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Courtauld Gallery, Londres, Reino Unido © Courtauld Gallery

No bar que toma o título e a composição do quadro, as trocas sociais entre a garçonete e o seu público burguês, bem como das prostitutas no baile de máscaras, são trocas com uma conotação que entrelaça classe e gênero. Se no caso das jovens com fantasias coloridas em *O baile de máscaras* o objetivo é entreter pelo colorismo sedutor, a posição da garçonete é a de aparentar uma breve sobriedade e elegância que a coloca no limiar entre as classes. Precisa atender de forma educada, acessível àquele que lhe demanda uma bebida, e permitir uma abertura ao olhar erótico, onde é situada atrás do balcão de forma passiva, em sua categoria social. O vestido negro de veludo, as pérolas, as faces coradas concedem à jovem balconista a tarefa de representar o estabelecimento em que o público se instala. Ela deve ressoar essa função, e as vestes formais a aproximam, em certa medida, do público burguês. Pois, da mesma forma que os artistas do café-concerto servem ao entretenimento fugaz daqueles que o adentram, a balconista, a garçonete fornecem o conforto e os itens a serem consumidos no *music hall*, com a tarefa de assegurar igualmente o ideário do entreter.

Entre os cafés-concertos, o *Folies-Bergère* tinha um palco competitivo. Inaugurado em 1869 e bem cotado entre os estabelecimentos, a sua estrutura era a de um teatro, com camarote e os *foyers*, como se percebe ao fundo do quadro de Manet. Peças famigeradas que se via na Ópera de Paris passam a figurar reduzidas em breves números nos cafés-concertos, por artistas de currículo mais simples, bem como números de mímica, *vaudeville* e acrobacias. Embora existisse uma hierarquia entre os cafés-concertos, em geral ele abriga o gênero popular quando passa a se expandir a partir de 1867 e cada um obtém reconhecimento próprio a partir do entretenimento oferecido.

Com essa hierarquia de público e o conteúdo oferecido, o café-concerto enfrentava a tentativa constante de controle. As apresentações e as músicas deveriam se equilibrar entre os limites do que era apresentável e o que distinguiam como obsceno ou engajado demais. T.J.Clark especifica, em *A pintura da vida moderna*, o teor das obras e a relação delas com o estilo do que viriam a definir como "proletário":

> A classe média no final do século XIX, e mesmo nos primeiros anos do século XX, ainda não havia inventado uma imagística do próprio destino, não obstante ela viesse a fazê-lo no devido tempo com a eficácia implacável: o mundo seria inundado de novelas, comédias de situação e outros pequenos dramas envolvendo a força mágica da mercadoria. Mas na época que estamos abordando ela era obrigada a se alimentar dos valores e dos modos de expressão das classes que pretendia dominar, e isso implicava torná-los parte de um novo sistema, no qual o popular era expropriado dos que o produziam – transferido a uma esfera separada de imagens que eram devolvidas, devidamente reformado, ao assim chamado (sem riscos) 'povo' (2004, p.307)

Esse controle da representação, filtrando o popular para que esse se tornasse inofensivo e beirando, por vezes, à caricatura, perpassa novamente as visões a respeito do outro, do estrangeiro, das culturas dominadas pelo olhar europeu. O mesmo ocorria com as figuras da cortesã e do "anjo do lar" destinado ao matrimônio, representadas dentro das normas em que não apenas o popular, mas tudo o que abarca o outro é controlado dentro de alguns padrões e expectativas. Isto é, qualquer representação que operasse como uma dobra, uma confusão intermediária e incerta entre os modos de representação e moralidade, exercia estranhamentos e desconfortos tamanha distância do familiar.

Ressalto a escolha de Manet por representar o *Folies-Bergère*, e não o *Eldorado*, o qual era constantemente criticado e sofria controle público, exatamente pelo recorte de classe.

Isso se reflete no comportamento da balconista, a postura, as vestes, a fim de aparentar uma neutralidade. Apesar disso, ao fim, a formulação da aparência do café-concerto, do brilho, do salão apinhado de gente, a fumaça do charuto e a soma confusa de classes eram uma constante, como se percebe por um registro dos irmãos Goncourt:

> No Eldorado...Um grande salão circular com duas fileiras de camarotes, todo dourado e pintado de mármore falso; lustres ofuscantes; um café dentro do salão, negro de tantos chapéus masculinos; boinas de mulheres da *barrière*; crianças com quepes militares; chapéus de prostitutas em companhia de balconistas de lojas; algumas fitas cor-de-rosa de mulheres nos camarotes; a respiração de toda essa multidão tornada visível, uma nuvem de poeira e fumaça de tabaco (1956, 2:121 apud CLARK, 2004, p. 280)

A descrição imagética feita pelos irmãos Goncourt encontra grande ressonância com a representação do *Folies Bergère* de Manet. O que os autores revelam e os ares iluminados da pintura demonstram é o encantamento pelo espetáculo. Um lugar adornado por falso mármore e uma oferta de bar, café, diferentes classes para assistir a programação, às vezes com espetáculos de acrobacia. Uma representação reconhecível de uma face de Paris[26].

A obra é um exemplo muito específico no trabalho de Manet, porque ele consegue realizar uma duplicidade do olhar do espectador a qual confunde de forma mais enfática do que em suas outras pinturas. A balconista se encontra em pé e aparentemente olha para o espectador, à espera de atendê-lo. Atrás dela reside um espelho o qual reflete o brilho dos globos de luz elétrica e os lustres do teatro, opacos como uma mancha branca, compatível ao tom branco na gola da balconista e da mulher que se destaca no reflexo do espelho, vestindo a mesma claridade entre o negro dos homens de casaca e cartola.

As tangerinas proporcionam um tom vibrante no quadro junto ao vermelho das garrafas, ao loiro do cabelo da balconista, às luvas da moça no espelho e às sapatilhas verdes da trapezista, contrastes com o permanente azul, cinza, branco, bege e preto da cena, cores frequentes na paleta de Manet. Aqui, mais uma vez, o pintor demonstra aquilo que críticos viam como seu "defeito": trabalhar mais na execução dos objetos do que na pele e rosto das

---

[26] Como registro literário semelhante, apesar de publicado tardiamente em 1910, a autora Colette em *A Vagabunda* (*La vagabond*) apresenta a descrição de sua protagonista, a qual trabalha como atriz e mímica no *music hall* francês, chegando a ensaiar uma pantomima no *Folies-Bergère*. A descrição coincide com a representação de Manet. "Emprestaram-nos, de bom grado, o palco do *Folies-Bergère*, de manhã das dez às onze, para os ensaios. Despida de seus panos de cena, o palco profundo nos mostra seu piso nu (...) No terceiro plano – porque só nos emprestaram uma fatia do palco, uma passarela com uns dois metros de largura – uma trupe de acrobatas trabalha em seu tapete grosso: são uns belos alemães louros de rostos rosado, silenciosos e compenetrados" (2019, p. 76).

figuras humanas. A tangerina lembra a fruta ao chão em *Jovem dama em 1866*; as garrafas no balcão têm a mesma intensidade de brilho, mas quando se procura a correspondência delas no espelho, mais parecem manchas. O que parece defeito é, porém, uma marca à favor de seu projeto: a tangerina se encontra bem definida por se encontrar estática no balcão, enquanto mãos, vestes, faces eventualmente se mostram difusos, porque estão em movimento, embaçados ao serem percebidos, com um trânsito de tons menos uniforme.

As garrafas enfileiradas no balcão e duplicadas no espelho não ganham uma distinção no tamanho; todas parecem estar na mesma linha, sem que haja um distanciamento que as faça maiores ou menores com o reflexo. Ou seja, o espaço entre o balcão e o espelho é pequeno, porque vemos a correspondência da garrafa vermelha à esquerda, completamos a observação pelo espelho de uma garrafa marrom que não conseguimos ver no balcão. Por conseguinte, essa busca que fazemos por correspondência entre os objetos do balcão e o reflexo no espelho concede a *aparente* certeza de realismo e uma exatidão perceptiva entre objeto e sua cópia.

O que modifica o quadro por inteiro fica a cargo do reflexo da própria balconista. Se o espelho é usado como um artifício para completar o que não é mostrado inteiramente no espaço, projetar e se assemelhar ao objeto real, no quadro de Manet ele é responsável por instaurar uma completa confusão pela sua suposta incongruência. Além disso, é por ele que vemos o que a balconista tem diante dos olhos toda noite, forjando no espelho o encantamento onírico das cores e luzes vibrantes.

A suposta incongruência do reflexo começa pelos objetos do balcão: eles não coincidem de maneira exata ao reflexo, uma garrafa e outra só sabemos que ocupa o espaço pelo espelho, com algumas manchas simulando a presença. A ousadia da incoerência reside, porém, na figura humana, a qual não parece corresponder ao que o espelho nos mostra. Pelo sentido óptico, com um espelho plano, nem o pintor, tampouco o espectador veriam o reflexo da garçonete. Os dois estariam atrás dela, quase escondidos. No máximo, uma leve mancha que a contornasse, uma pessoa ocultada pela outra. O que ocorre, porém, é que Manet retratou uma mulher ao canto direito interagindo com um homem. Se o espelho fosse plano, o que à primeira vista o aparenta ser dada a frontalidade do quadro e do balcão, o reflexo gerado por ele não produziria duas pessoas ao canto. Veríamos por trás da balconista o reflexo da cartola do homem e seu ombro, talvez uma parte do rosto, dependendo de sua altura. Contudo, se fosse retratado exatamente dessa forma, é possível também que causasse um estranhamento ao observá-los, pois veríamos outra pessoa, quase fantasmática, existindo apenas no espelho, como camadas oriundas da balconista, interagindo na sua forma.

De início, somos levados a crer que se trata de duas mulheres em cena e um segundo cliente além de nós. Mas, quando notamos se tratar de um espelho, a confusão se instaura. A incompatibilidade entre o olhar do espectador, do pintor e do personagem situado ao canto do espelho reside nessa variedade de olhares pela qual o pintor observa a personagem de frente, enquanto o homem de cartola – se representasse o espectador – veria o seu perfil. Por isso temos duas visões impossíveis: a do pintor diante da modelo e a do espectador face à garçonete, sem conseguir se ver representado pelo homem ao canto em razão da suposta incongruência do reflexo, deslocado sem reconhecer um ponto estático de observador.

É possível até mesmo pensar que se trata de duas cenas dispersas, simulando a confusão da balconista que vai de um balcão ao canto para servir, sendo duas cenas ocorridas em tempo diferente. Mas, se consideramos que a cena ocorre no mesmo espaço e tempo, seria necessário representar o homem de cartola entre a balconista e a posição do pintor, como um cartunista indicou em xilogravura para *Le Journal Amusant* em 1882.

Figura 27 Stop, Édouard Manet, *Une Marchande de consolation aux Foiles-Bergère*. Xilogravura em *Le Journal Amusant*, 27 de maio de 1882. © MIT Libraries

Embora o trabalho do cartunista tenha sido feito com a intenção de corrigir aquilo que ele identifica como um erro cometido por Manet, esse exercício de posicionar o olhar dentro da pintura demonstra que o recorte escolhido por Manet apresenta uma escolha deliberada de se concentrar na balconista. É dado, ao espectador, o poder de observá-la na mesma posição que o pintor, mesmo que Manet insinue onde estaria o lugar original do espectador, ao canto, de onde se veria apenas o perfil dela. Ocorre, sobretudo, o reconhecimento da posição do pintor, e mesmo de sua capacidade de forjar as camadas do que será visto ou não, destrinchando até mesmo uma cena comum, tornando-a quase uma história em dois atos exibida para o espectador simultaneamente aos olhos.

Considera-se que, se há um espelho, ele demonstrará clareza quanto ao objeto exposto, mas o que o artista promove é, mais uma vez, uma ruptura com o ilusionismo e a perspectiva. O espelho divide o protagonismo da cena com a balconista, incitando o olhar a pôr em dúvida se o que é visto refletido nele é dito real ou não, questionamento esse que perpassa a própria fatura da obra de Manet, demarcando os limites da representação. Por meio desse dilema do espelho, temos então uma construção em que Manet mais uma vez trabalha a platitude do quadro com um muro impedindo o avanço em profundidade. O espelho replica o formato do próprio quadro, ressaltando o espaço suprimido entre ele e o balcão.

O que é mais interessante, porém, é que Manet percebeu a duplicidade do espelho no próprio Folies-Bergère, e constituiu sua pintura a partir desse conflito do espaço. Em um estudo anterior, de 1881, Manet compõe a cena do bar com a personagem de perfil, olhando para o homem ao canto, também indicado pelo espelho. Nesse estudo, temos a resposta sobre a posição oblíqua do espelho do bar: a balconista recebia o público tanto ao lado do balcão quanto na frente, com ele num tablado que o elevava. O que Manet fez na versão final foi uma colagem proposital das duas faces dadas pelo mesmo espelho, dispondo tudo no mesmo nível, para que assim confundisse o espectador.

Figura 28 Édouard Manet, **Étude por Un bar aux Folies-Bergère** *(Estudo de Um bar no Folies-Bergère)*, 1881, óleo sobre tela, 47 x 56 cm, Courtauld Gallery, Londres, Reino Unido © Courtauld Gallery

Figura 29 Jean-Auguste Dominique Ingres, **Madame de Senonnes**, 1814, óleo sobre tela, 106 x 84 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes, França © Musée des Beaux-Arts

Pensando a partir de outro exemplo de espelho, na obra *Madame de Senonnes* (1814), Ingres cria um abismo no espelho iluminado por uma luz artificial em seu interior, concentrando-se de forma sinuosa no pescoço da personagem. Embora seja comum opor Ingres, com uma tradição neoclassicista fundada no desenho, e Manet aplicando suas marcas coloristas, em *Madame de Senonnes* Ingres aplica uma incongruência no espelho que se aproxima, em certa medida, do jogo de espelhos de Manet.

Ingres escolhe fazer do espelho um buraco negro em vez de, nele, refletir com detalhes as correspondências pelo desenho aos objetos ostensivos da sala de Madame de Sennones. A riqueza da personagem se concentra apenas nas vestes, no dourado da moldura, de forma um tanto econômica, e não nos demais objetos de seu espaço.

A luz interior é dourada, mas ainda assim é uma luz incongruente: parece iluminar apenas a personagem em que o olhar do pintor se concentra, sem se deter no restante da sala. Somos levados a crer que o ambiente se encontra enegrecido apenas para destacar a beleza da figura. Ingres isola a personagem feminina para que, assim, possamos nos deter não apenas no leve erotismo da nuca, mas na carta enfiada no intervalo da parede e a moldura do espelho. Uma história sugestiva daquela mulher, exposta quase da mesma forma que se retrai, como quem se revela no vislumbre do intervalo de ocultamentos na pose forjada ao artista. Ingres escolhe assinar parcialmente o seu nome em um desses papéis, deixando-se entrever as palavras iniciais, partidas ao meio, postas no limiar da sala e do espelho, tanto quanto o erotismo permeia a obra pelo olhar do pintor que se coloca na intimidade. A carta no limite da revelação, entre as molduras, com o nome do artista, parece enunciar a relação íntima que se

imagina entre pintor e modelo, pois é o pintor quem tem o primeiro olhar sobre ela e mesmo quem a transforma pelas tintas. Pode-se, então, pensar que o espelho negro ricocheteia a imagem. Mas qual imagem ele nos dá? Apenas as costas da Madame de Senonnes, como se Ingres escolhesse aquilo que pode revelar.

Com efeito, Ingres opera mediante uma manipulação do espelho no sentido de anunciar o erotismo e o olhar do artista que domina a imagem, é o olhar e posição do pintor que, de algum modo, iluminam a cena. Manet também altera a imagem do espelho e apresenta o olhar exclusivo de pintor sobre a modelo. Manet o faz, no entanto, decompondo o olhar em duas situações distintas e incongruentes: em vez de assistirmos à troca da balconista e do cliente a partir da perspectiva do espectador, Manet separa os dois olhares e os inclui ao mesmo tempo na composição. O olhar do pintor, portanto, não fica nas entrelinhas, no trânsito sutil entre as molduras, mas na frontalidade da obra, toma o centro para si.

Se Michel Foucault (2004) argumenta que a iluminação aplicada por Manet é dupla – a luz interior do quadro e a exterior, perpendicular –, a iluminação opaca, branca e intensa que se nota no corpo de Olympia e produzida pelo efeito de massa na pele, está distribuída desta vez no ambiente do bar. Para incômodo dos olhos habituados à luz interior em um mundo com sombras bruxuleantes, Manet entrega uma luz intensa e chapada. Desvincula-se dos ambientes à luz de velas para incluir a energia elétrica do espetáculo incessante do bar. E esse efeito passa pela escolha da paleta de cores. O estudo anterior à versão final de 1882 tem tons mais terrosos, entre o vermelho, o marrom e preto, produzindo uma sensação de conforto pelas cores arranjadas, em um cenário mais escuro. O que Manet faz, porém, na obra final é inverter a tonalidade, substituindo o vermelho pelas variedades de azuis e incluindo o brilho das luzes.

O espelho acaba por obter, então, um teor de mistério agora figurado na obra: é na fatura do quadro que Manet revela o trabalho do artista como criador de uma representação, pois não encontramos no reflexo um microcosmos reproduzido à cautela exaustiva do desenho para se tornar compatível com o mundo, mas sim há reunido luz em manchas e garrafas difusas, destacando a materialidade da pintura pela presença da tinta e da superfície. Aliado à platitude da tela, Manet coloca, então, o espectador em posição titubeante entre espectador-pintor-modelo, com um espelho que, ao fim, remonta ao formato da tela. Um quadro no interior de outro, onde o espelho se torna mais uma pintura encerrada em molduras a qual provoca o olhar em vez de evitar a todo custo a sua materialidade. Por esse motivo, *Um bar no Folies-Bergère* é a obra de Manet que mais põe em evidência o seu projeto

direcionado às questões da percepção e das normas tradicionais das quais desejava se desvencilhar ou mesmo incluir para reinventá-las.

Esse posicionamento de Manet, assim como o fato de que ele mesmo, enquanto artista, se retrata no canto esquerdo de *Música nas Tulherias*, constitui a interpretação do artista a respeito da experiência da modernidade, do pintor reconhecido como criador da obra, e o espectador como parte integrante da tela. Se a multidão é um sintoma da reformulação de Paris, a forma de vê-la passa pela incerteza da imagem: são constituídos grandes painéis da vida moderna, concebendo o olhar da apatia e da impotência em seus personagens, pois qualquer grande gesto é diluído neste mar de cartolas anônimas que ondulam entre as massas. Assim, ele exige um olhar que se conduz incerto entre os elementos do quadro a fim de se pensar sobre o que é visto, tal qual o movimento do *flâneur* na cidade parisiense. Um olhar flutuante entre aquilo que o quadro oferece, o reconhecimento da materialidade e as narrativas estabelecidas pelo Salão.

Assumindo a materialidade da pintura, os deslocamentos do posicionamento do espectador na cena é constituído com a finalidade de enfatizar os estados da percepção e a fatura da obra de arte como os temas de sua pintura, manifestos na troca de olhares, na mancha, no aspecto de muro ou tapeçaria. O espectador passa a se identificar como participante da obra, mas por meio de uma inversão: já não é mais aquele que lê a narrativa de forma convencional, nem se encontra em um ponto estático diante do quadro. Agora é um espectador em deslocamento, em movimento fluído tal qual o movimento incitado pela própria modernidade e, fundamentalmente, pelos estados da percepção.

3.5. Lugar do espectador e olhar ativo pelas pintoras impressionistas

A relação de conflito identificada por Manet no lugar do espectador, voltado à observação da figura feminina, apresenta um descaminho quanto aos códigos estéticos ao desestabilizar não apenas o ponto estático e tradicional onde o espectador se posiciona, mas ainda dilui o triunfo do voyeurismo diante da figura feminina. No constante uso do *absorbement*, do século XVIII ao XIX, o voyeurismo participa desse ponto de observação quando se trata de apresentar o feminino. Mesmo em cenas bucólicas ou entre atividades como costurar e ler, o erotismo se mistura a essa ação de olhá-las secretamente numa posição privilegiada, poder que reside na invasão da intimidade das ações domésticas, como se se pudesse ver aquela que é cultivada como flor protegida no interior do lar. Embora o prazer de

observar seja uma provocação aos sentidos e uma parte importante do ato da representação numa obra de arte e da própria Estética, ressalto que há uma adição do erotismo associado ao gênero, no contemplar da mulher por parte do espectador, que a isola enquanto objeto. E, na pintura de Manet, isso opera no centro da pintura como um desvio das expectativas de domínio da imagem, tanto pela abordagem dos temas clássicos do nu, da posição do espectador e da materialidade da pintura, quanto na representação do feminino em vista das idealizações concedidas pela tradição.

Importa muito dar ênfase a esses deslocamentos porque eles não são apenas o motivo da crítica do Salão à Manet enquanto uma transgressão à regra, mas aquilo que o coloca entre os impressionistas, ao mesmo tempo em que enuncia ainda um compromisso do pintor com a arte dita do passado, por entre essas duas expressões da arte em um mesmo século.

Esse ponto situa Manet entre os impressionistas porque o próprio movimento é por uma arte visual que situa a percepção e o tema da vida ordinária mediante uma elevação das sensações como fonte de conhecimento. A representação passa por uma construção que é pensada também enquanto materialidade da tinta e certo distanciamento de um fantasiar da reflexão, recompondo em seu interior a formulação do que é objeto visto. Por meio dos valores de impressão, sensação e atmosfera, o que é representado vem da ordem do efêmero. Essa construção do objeto tem, em Manet, o seu ápice pela confusão do espelho de *Um bar no Folies-Bergère*, mas a materialidade da tinta com pinceladas bem demarcadas e tonalidades justapostas têm grande influência da geração que passa a conhecer, especialmente a convivência com Berthe Morisot e Eva Gonzalès, mais a participação da primeira desse grupo que incluía Edgar Degas, Renoir e Claude Monet.

Por esse motivo, pensar o impressionismo exige passar por algumas considerações sobre o tema, o espectador e o que implica falar em impressão como parte de uma técnica e movimento artístico. Para fazer isso, então, mostra-se no centro da discussão as distinções existentes entre os principais artistas impressionistas a fim de demonstrar que o movimento guarda sua própria diversidade de expressão, bem como convergências associadas ao trabalho de Manet.

A transformação que o impressionismo promove é a centralidade da vida comum, a qual se torna pretexto da obra para a execução da técnica e do projeto impressionista sobre o sentir e a percepção. Representar essa vida comum significa desvencilhar-se gradativamente da obrigatoriedade da narrativa clássica, do que é mitológico, histórico ou religioso, enunciando algumas das vivências do período. O espetáculo do espaço público, o movimento

na cidade, a interioridade dos lares e o lazer burguês acabam por ser também temas dessa obra, e uma construção de imagem das classes contemporâneas aos artistas.

O que permite, então, lançar luz na experiência cotidiana. Isso concede um espaço antes reduzido ou mesmo raro para a artista, pois o espaço que lhe era pertencente, como o lar, agora também era um tema possível. A mulher como personagem da vida doméstica e urbana entra, com certo contraste, no novo contorno que obtém na cidade, ao andar com a sombrinha e as saias rodadas, o perfil altivo de parisiense, mas como figura que tem vida no interior do lar. Essa construção, porém, não é feita sem ambiguidades. A idealização ainda reside no anjo do lar ou no erotismo do encontro de olhares com uma mulher nos bulevares. Mesmo assim, o impressionismo acaba por fornecer um instrumento para algumas artistas de exprimir-se não apenas como o objeto visto na tela enquanto modelo, mas como olhar ativo criador.

Nessa existência de criação artística, havia a restrição dos espaços destinados à mulher. Nas obras dos pintores impressionistas, a hierarquização entre os temas destinados à mulher e ao homem é um pouco mais tênue, mas acontece: não se podia pintar cenas em bares, nem cortesãs, ter acesso aos bastidores do *ballet* e da ópera, tampouco posar a um artista após o casamento. Nessa efervescência da vida urbana, havia limites de espaços de convivência, sendo o doméstico a área de domínio e tema central da mulher impressionista. Para figuras como Berthe Morisot, Mary Cassatt e Eva Gonzalès foi, portanto, um espaço de inquietações, onde obtinham certa receptividade entre os demais artistas homens que produziam pela mesma técnica, mas recebiam menor destaque se comparado a eles, com restrição de espaços e temas, ainda precisando preservar uma reputação enquanto mulher.

Acerca desse ponto, Griselda Pollock, em *Modernity and the spaces of femininity*, enfatiza a ausência de relação que a artista e a espectadora encontravam com a figura representada, e questiona a familiaridade que uma mulher, de mesma classe que Manet, teria com “esses espaços e suas trocas” (1988, p.246), a ponto de identificar o quanto a pintura modernista operava por uma “negação e disrupção”. Chegava a essas mulheres a mensagem completa do escândalo em torno de uma cortesã? Certamente obtinham a ameaça da outra parte da dualidade feminina, do perigo da mulher que não era honesta, medida pela virgindade e pureza. Mas o não-dito na recepção de *Olympia* no Salão é exatamente a ameaça no espaço porque, como Griselda Pollock identifica, diante de uma cortesã detentora de um olhar o qual conversa com o homem que negocia com ela, havia “a presença de esposas, irmãs e filhas”. Como se o segredo da falha da estrutura matrimonial estivesse quase exposta.

Por conseguinte, essa restrição influenciava a escolha de temas e a abordagem pelas artistas. Ela era compelida a não retratar determinada face de Paris, a face noturna, por vezes da ordem do sedutor, residindo no que era interditado à mulher: tanto o próprio corpo quanto o seu movimento ativo no espaço público. E, ainda assim, é possível identificar alguns instantes em que essas artistas propuseram uma distinção ao lugar do espectador, um deslocamento que, sendo um tanto distinto daquele proposto por Manet, ainda se trata de uma alternativa pelo recorte de gênero e classe, com a particularidade de expor as tensões na criação artística diante das expectativas das normas acadêmicas sobre o feminino. Isto é, propunham como Manet e apoiadas no impressionismo, uma oposição ao espectador estático da obra tradicional.

Figura 30 Mary Cassatt, **Petite fille dans un fauteuil bleu** (Menina na poltrona azul), 1878. Óleo sobre tela, 88 cm × 128.5 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos © National Gallery of Art

Como Griselda Pollock destaca, em *Menina na poltrona azul* (1878), por exemplo, Mary Cassatt altera a posição do espectador ao situar os olhos na altura de uma menina. "O ponto de vista do qual o cômodo foi pintado é baixo, de modo que a largura das poltronas é maior, como se imaginadas a partir da perspectiva de uma pessoa pequena colocada entre enormes obstáculos estofados" (1988, p.252, tradução nossa)[27].

Ela aumenta propositalmente o tamanho de todas as poltronas para que pareçam tão gigantescas quanto aos olhos da criança, com sua cor ressaltada, numa espécie de mergulho nas reminiscências entediadas da menina resguardada no lar. Essa construção tem a marca da técnica impressionista ao tratar da sensação enquanto sentimento na cena: a garota sentada na

[27] "The viewpoint from which the room has been painted is low so that the chairs room large as if imagined from the perspective of a small person placed among massive upholstered obstacles".

poltrona tem seu tédio, quase pendendo à melancolia, incorporado pelo azul da sala. Parece complementar, como um paralelo, a garota em *Interior*, de Berthe Morisot, olhando pela janela, entre o tédio e a expectativa do passeio. Assim como ambas as obras evocam certa melancolia no confinamento, tal qual a desatenção da personagem em *Na estufa*.

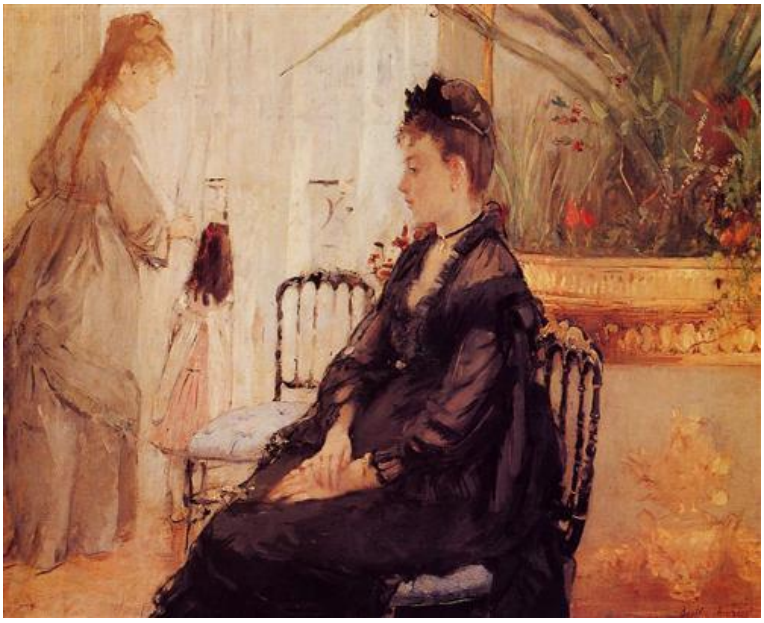

Figura 31 Berthe Morisot. **Interior**, 1872. Óleo sobre tela, 60×73 cm, Coleção privada.

O cenário público, como a ópera, também revela as trocas e os ensaios dos códigos para ver e ser visto. Nesse jogo, o erótico é atribuído entre os camarotes da ópera, misturando-se enquanto encenação antes do próprio espetáculo. No entanto, em alguns casos, aqueles de Mary Cassatt e Eva Gonzalès, a posição da artista influencia o arranjo do corpo e olhar da personagem feminina em cena, mostrando as distinções que a sua percepção, atravessada pelo gênero, evoca outras possibilidades de representação. Embora fosse um tema comum aos demais artistas, a proposta de ambas as pintoras promove uma alternativa dentro da predominância masculina na abordagem temática.

A autora Tamar Garb (1993) apresenta o paralelo entre Mary Cassatt e Eva Gonzalès, tomando as obras *No camarote* (1879) e *Um camarote no Théâtre des Italiens* (1874) como exemplos de uma inversão dos papéis de gênero, desvinculando o erótico da mulher disposta ao olhar do homem na Ópera, apresentando o olhar ativo das personagens.

Na primeira, a personagem vestida de preto – distinta das vestes claras e noturnas – se localiza no primeiro plano, de perfil, olhando o espetáculo por um binóculo. Tamar Garb destaca a simplicidade das vestes da mulher, de preto, sem grandes adornos, diferente dos códigos da moda feminina da *soirée*, com uma tonalidade comumente relacionada ao homem

(1993, p.264) O espectador, em vez de tê-la disposta frontalmente, para que seja analisada, contemplada pelos adornos, pele exposta e elegância, tem muito pouco de seu rosto exposto. Isto é, o olhar do espectador ganha um empecilho e passamos a observar a própria observação atenta da personagem. Revela-se uma atividade mental ao se concentrar naquilo que é central da ópera, o próprio espetáculo cedido ao público.

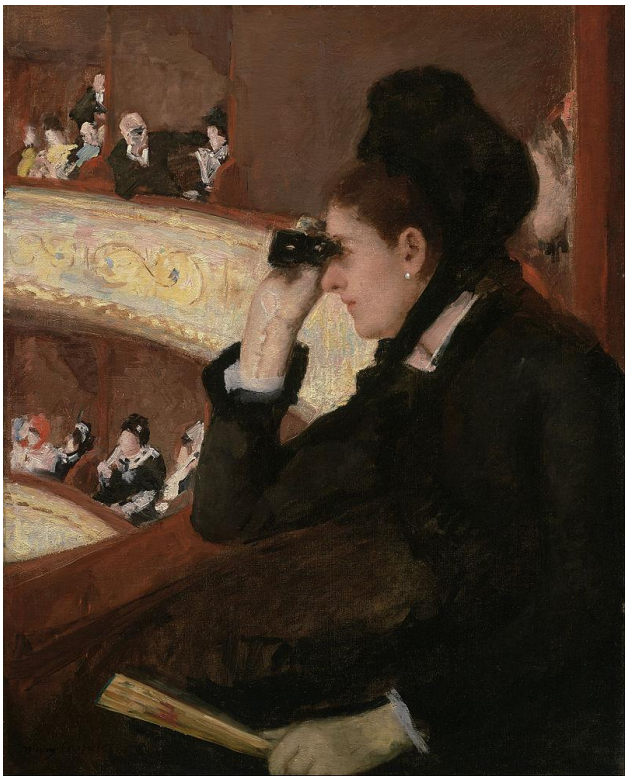

Figura 32 Mary Cassatt. **La Loge** (No camarote), 1878. Óleo sobre tela, 81,28 x 66,04 cm. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos © Museum of Fine Arts

Se observarmos o segundo plano, nota-se um homem difuso, com pinceladas mais reduzidas, o binóculo direcionado à mulher do primeiro plano. Contudo, ele é diminuído, visto timidamente, insignificante para a personagem central. Ressalto essa construção, pois o que Cassatt promove é uma cena com quatro olhares e seus respectivos objetos: o espetáculo que não vemos, fora da tela; a personagem que não nos vê mas está atenta a um objeto específico; o personagem masculino que busca olhá-la e obter seu olhar; e a posição do espectador, o qual se desloca por entre esses olhares que se repelem, não sendo mais centralizado, mesmo estando diante dele a figura feminina como objeto central. Se fôssemos traçar uma linha, ele partiria do homem distante, viria à personagem central, se desviando do olhar externo do espectador, transpassando-se pelo caminho do binóculo da mulher e daria no

espetáculo que a faz atenta. Diria mais, esse fio se diluiria ainda nos vários olhares do público diante da ópera encenada.

Figura 33 Pierre-Auguste Renoir. **La Loge** (No camarote), 1874. Óleo sobre tela, 127 × 92 cm. University of London, Londres, Reino Unido © University of London

Em contraste, as personagens femininas na ópera em obras de artistas como Renoir, não apresentam o olhar ativo de quem observa pelo binóculo: são dispostas tanto para o espectador admirar o colo e a fatura das roupas, quanto ao acompanhante dominando o cenário e a visão de outras mulheres por meio do binóculo. *O camarote* (1874) apresenta um casal em que o homem tem uma visão geral, pelo binóculo, dos demais lugares, e passeia por eles confortável. A mulher ao seu lado, com um olhar desatento, não apresenta o confronto do olhar e da frontalidade nas obras do Manet. Ela não parece se deter em nada, apenas espera com o binóculo na mão e um sorriso educado. Por estar assim, parece ter sido concedido ao espectador todo o tempo do mundo para olhá-la: as vestes do casal fundem um ao outro, sendo a mulher apenas um desdobramento do acompanhante, tomando o quadro com as rendas, luvas e a expansão do tecido.

Figura 34 Eva Gonzàles. **Une loge aux Italiens** (Um camarote no Théâtre des Italiens), 1874. Óleo sobre tela, 98 x 130 cm. Musée D'Orsay, Paris, França © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

A pintura de Eva Gonzalès, porém, representa a mulher de forma ativa sem deixar de vesti-la com o figurino noturno da ópera. *Um camarote no Théâtre des Italiens* (1874) tem sua personagem toda em azul, o vestido coincidindo com as flores do buquê, uma correspondência entre o tema floral e o feminino. Há a dinâmica entre um homem e uma mulher bem vestidos tal qual na pintura de Renoir em um camarote, com uma diferença pontuada por Tamar Garb, que a aproxima do jogo de olhares de Mary Cassatt: a personagem feminina segura um binóculo e procura por algo além da visão do espectador; não lhe devolve o olhar, mas se mostra ativa por toda a postura que a faz se debruçar no camarote, engajada com algo que vê. No entanto, o personagem masculino, parece rígido e imobilizado, com um olhar que não se concentra nem na acompanhante nem na busca ativa pelo binóculo, possivelmente perdido em pensamentos ou no camarote ao lado. A interação deles é um tanto desencontrada, como no quadro *Na estufa*, de Manet. No caso da pintura de Gonzalès, o buquê é o único indício de cortejo, como também um gesto formal direcionado pelos códigos sociais. Como afirma Tamar Garb, a personagem demonstra certa independência da relação e do espaço onde se encontra, investida na cena diante de si. "Era difícil, portanto, imaginar uma mulher olhando assertivamente sem parecer uma ameaça à ordem social e sexual, sempre mantida em frágil equilíbrio" (Idem, p.267)[28]

Há, no uso do binóculo, algumas particularidades a serem consideradas nesse contexto. Para uma mulher, ele significa um instrumento de poder que fornece um olhar ativo,

[28] "It was difficult therefore to imagine a woman who looked assertively without being seen to threaten the social and sexual order, held always in fragile balance"

sem que os outros percebam na penumbra do teatro ou pela cautela do ângulo, o que ou quem é objeto de sua visão e desejo. Se o olhar feminino, regulado pelos códigos sociais, precisa avançar e recuar, o binóculo acaba por ser um olhar incisivo, uma flecha no outro. Mas é preciso ter em mente que, se o binóculo cria a promessa de descobrir o objeto e suprimir as distâncias do espaço, na escolha de se deter no fragmento, a totalidade da cena cede ao poder do detalhe na fruição, em um desejo de não perder o que se viu.

Se para alguns artistas a Ópera pode ser um espaço que possibilita recriar hábitos da classe parisiense junto à exaltação do espetáculo pelas belas vestes das mulheres, ela é sobretudo essa profusão de olhos que, mesmo diante de um palco, não irá se concentrar apenas em um ponto, mas procurará interações. É seduzido pelo brilho e pela vivacidade do espaço. O camarote não deixa de ser mais um palco, e vestir-se para a ópera ganha um ritual e códigos relacionados às vestes e às aparências. Diante de tanto brilho das luzes e dos objetos, o binóculo acaba por encenar essa voracidade de ver mais, de capturar o que há de pulsante nas cenas e no outro.

O movimento no uso do binóculo – e relembro o monóculo em *Jovem Dama*, de Manet – compreende o próprio ato de fruir um quadro, pois o todo da narrativa concede uniformidade ao detalhe, enquanto o concentrar-se no fragmento o expande em detrimento do todo. Esses dois objetos, pelo uso de Cassatt, Gonzalès e Manet, inserem na obra as questões acerca da percepção e do olhar do observador. Os artistas pontuam exatamente o impasse que há ao ver e ser visto pelo outro, principalmente quanto ao reconhecimento do outro enquanto objeto de desejo e sujeito. O olhar ativo da mulher é, portanto, disposto como central, deslocando-se da expectativa de ser encerrada apenas como objeto a ser visto pelo olhar ativo masculino.

3.6. Os sentimentos da modernidade

Se o olhar das mulheres no interior das obras de Manet pendem entre a atenção exigida no confronto da mulher que devolve o olhar ao seu espectador – como em *O almoço na relva*, *Olympia*, *Jovem Dama* – temos também as figuras perdidas na desatenção, de olhos demonstrando um sentimento de apatia entre a realidade. Essas duas manifestações do olhar ganham grande potencialidade quando se concentram na figura feminina, por operarem como mais um deslocamento da tradição.

A marca desses olhares no trabalho de Manet é a grande evidência da participação da modernidade em seu projeto, inserida até mesmo no ato da pintura do artista que pensa o

processo de criação de uma obra. Se Manet se desvencilha da teatralidade, o teatro em si se torna um pretexto temático quando recebe as características do espetáculo percebido na Paris urbana. E esses indícios estão por toda parte na obra do pintor, dos objetos às figuras:

> O espelho de Manet também introduz no quadro as pessoas como um espetáculo [...]. Todos são espectadores que foram atraídos ao mesmo local e se tornaram elementos do mesmo espetáculo. O ver e o visto se fundem em um novo intercâmbio entre o perto e o distante, o real e a imagem. A realidade pintada e o reflexo realisticamente pintado dessa realidade como seu componente indistinguível – um espetáculo dentro de um espetáculo que inclui seus próprios espectadores, como uma natureza que contém um ser cujo pensamento contempla e reflete a natureza. (SCHAPIRO, 2002, p.147-148)

Nesse espaço tocado pelo espetáculo, ocorre uma diluição entre o público e o privado. Para Paul Smith, Manet "queria mostrar que há um abismo irrecuperável entre uma experiência pública, vazia, e a experiência privada, mais humana, que pode oferecer a introspecção" (2006, p.55, tradução nossa)[29]. O que alguns críticos apontaram em personagens do Manet como um problema, um automatismo enquanto defeito, seria aquilo que se identifica como um olhar que carrega apatia, indiferença, ausência de emoções. O que ocorre, porém, é que esse olhar, o qual carrega e dá força ao *corpus* das obras de Manet, reside nesse abismo social e no esvaziamento em face aos estímulos da cidade e do espetáculo. Para se ter uma ideia das impressões de habitar essa Paris, Louis Veuillot em *Odeurs de Paris*, explicita a energia melancólica:

> Tudo é impregnado pelo cheiro de velhos cachimbos, de escapamento de gás, de bebida fermentada; e há tristeza no fundo de tudo, aquela tristeza insípida e eloquente que chamamos de tédio. A fisionomia da audiência em geral é uma espécie de torpor aborrecido. Hoje em dia essas pessoas só vivem quando são sacudidas [*Ces gens-là ne vivent plus que de sécousses*]; e a principal razão do sucesso de certos "artistas" é que a sacudida que dão é mais intensa. Ela passa rápido, e o *habitué* cai de novo em seu torpor. O espectador que não é um *habitué* se apressa em partir e respirar o ar puro das ruas (1867, pp.147-50 apud CLARK, 2004, p.284)

[29] "Quería, en otras palabras, mostrar que hay un hueco insalvable entre una experiencia pública, vacía, y la experiencia privada, más humana, que puede ofrecer la introspección".

Misturado ao torpor, está a própria face neutra assumida coletivamente na esfera pública, o ar *blasé,* o qual não comunica emoções ou possíveis interpretações pelo bem da reputação e até mesmo como um cuidado para não revelar a classe pertencente. Além disso, a frontalidade da obra de Manet replica algo do confronto de olhares dos próprios transportes públicos, o desconforto do olhar vindo do outro, que Walter Benjamin menciona:

> Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras (1994, p.36)

Na ausência das emoções já programadas e organizadas ao representar a interioridade pelo estado de absorção, a introspecção que Paul Smith ressalta haver em Manet é um movimento de resistência: demarca a existência da desatenção, e em outros casos como o da frontalidade do olhar, reforça o exercício atento de olhar para a obra, de responder a ela.

A eloquência dos gestos em muitos quadros do Salão destoam, então, da vivência daqueles que habitam Paris. Busca-se um encantamento temporário, um deslocamento do tédio, mas pelo texto de Veuillot nota-se o quão comum é o registro desse tipo parisiense mergulhado na apatia.

Retomando um dos quadros de Manet citado no capítulo 1, questiono, então, o que procura a personagem de Berthe Morisot quando olha Paris de cima em *O balcão*? Olhos enormes em um castanho claro, que se situam no limiar entre a concentração em um objeto ou o estado de desatenção, ausente do próprio corpo. Parece ver algo fora do quadro, além dos bulevares, enquanto se situa nesse conflito com a letargia desencantada diante do mundo. Manet indica, com esses três personagens de *O balcão* o mesmo desencontro de olhares que há *Na estufa*, todos olham em direções contrárias, presos em seus mundos particulares. É um espaço de introspecção humana além das emoções simuladas de acordo com os códigos sociais e convencionais da Belas Artes, podendo sinalizar tanto o isolamento do indivíduo na modernidade quanto uma abertura para uma autonomia, mesmo que ocultada pela face *blasé*. A emoção, nas personagens femininas de Manet, tornam-se enigmas, reservadas, impossíveis de acessar. Não há como ler o que elas sentem. Por isso há tanta ameaça no olhar dessas personagens, pois se desvinculam dos modos de representar o gênero feminino como

possuído pelas emoções. Se existe introspecção, há, portanto, a sugestão de um pensamento. E, mesmo nos limites entre o estado de atenção e desatenção, a indiferença com o entorno, principalmente com a presença de figuras masculinas, gera um incômodo no espectador pela dificuldade de leitura.

Por conseguinte, o jogo que ele inclui nas telas não se encerra entre espectador e uma obra estática à parede. Pode-se dizer que Manet estabelece uma linha que parte da obra ao espectador, mas que não os conecta integralmente. O espectador lança uma hipótese que a obra rebate, o movimento causa surpresa, o espectador retoma a linha lançada na fruição, mas percorre um caminho novo, inseguro. Por isso Luiz Renato Martins (2007) afirma que *Um bar no Folies-Bergère* se assemelha ao labirinto de Ariadne. A dúvida transformada no Minotauro que vivifica o labirinto.

Retomando a posição da garçonete em *Um bar no Folies-Bergère*, os olhos não se concentram nem na atividade nem no pintor, os olhos pendem para baixo, como se Manet tivesse registrado, em mancha, o movimento dos olhos que vão do balcão ao cliente à sua esquerda, no intervalo em que está prestes a se voltar para o outro lado, com olhos embaçados. Entretanto, o olhar dá margem à interpretação de uma possível melancolia ou uma ausência que insinua a sensação de esvaziamento do eu. Como o reflexo apresenta a constante troca entre o homem e a balconista, ele se soma à todas as impressões adquiridas durante a noite. O público sempre parece o mesmo à balconista, os mesmos homens de cartola, a constante no retrato das figuras masculinas. O olhar da balconista é o de quem se encontra impassível e desconexa mesmo em um ambiente cheio de estímulos à percepção, possivelmente *em razão* dos estímulos, ela se encontra nesse estado.

Essa existência do olhar perdido e apático em um mundo que começa a se organizar de forma diferente na concepção urbana e, em vista do progresso, tende ao esforço desmedido da permanência dessa organização. A resposta apática é de quem já não tem mais controle dessa situação vigente. O olho busca se habituar à grande soma de pessoas que circulam, à modernização proposta para os contornos da cidade, o consumo e o espetáculo, o qual permite que os habitantes estendam o tempo diário ficando despertos. Manet identifica o passado pela trivialidade do moderno, pela fugacidade das transições, pois essa tem características tão acentuadas que se torna impossível ignorá-lo. E, nessa recriação de seu tempo, mesmo a comum exaltação do luxo nas classes mais ricas, ganha tonalidades pálidas. O tom de sua obra é o de revelar, com um clarão, a experiência da modernidade.

Exatamente aquilo que os críticos acreditaram denunciar como problema é o que pulsa vivo na obra de Manet, uma devolução de olhar que obriga a se deter na obra, por uma

materialidade que enuncia a própria tela. Dois elementos unidos a um sentimento de flutuação na própria modernidade, de deslocamento nas massas, com uma investigação da percepção que é próprio do artista *flâneur*.

"Esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, só aparentemente rompe-o o *flâneur* quando preenche o vazio, criado pelo seu próprio isolamento, com os interesses, que toma emprestados, e inventa, de desconhecidos" (BENJAMIN, 1994, p.54). Como resposta ao basilisco, alegoria às pressões sociais que ameaçam petrificar o olhar do *flâneur*, Manet evoca o espectador ao caráter inventivo da percepção, de criar relações, semelhante ao olhar flutuante do *flâneur*, à participar da obra colocando-se no centro desconfortável da ausência, mas de onde é possível emergir um elo perdido com a percepção entre as contensões do espaço urbano de Paris.

Considerações finais

Este trabalho buscou percorrer o conjunto da obra de Manet, deter-se e perdurar o contato com o olhar de suas personagens, numa indagação que vem do caráter esfíngico daquelas que nos olham da tela. Procurei investigar aquilo que circundava o público e os críticos de época a fim de esboçar possibilidades sobre a recepção da obra, e articulá-la entre os textos de outros autores, com a construção de uma pesquisa a partir do ato de pintura de Manet.

Uma vez exposto todo o caminho de investigação, pode-se dizer que a má receptividade de Manet no Salão foi reforçada, em conjunto, às alterações da técnica e a presença da figura feminina no confronto de um olhar impenetrável diante do espectador. Distanciando-se da facilidade de acesso às emoções pelo uso do estado de absorção, Manet inclui as personagens entre a introspecção que preserva a dúvida, se estão em devaneios ou encerradas em si mesmas numa individualidade impossível de acessar e definir. Mesmo aquelas que olham o espectador de forma mais direta, como a *Jovem Dama*, *Olympia*, a *grisette* em *O almoço na relva*, o fato de haver a identificação dessas mulheres da existência de um espectador repele a investida de um *voyeur* masculino.

Eu diria que é deixada uma abertura para uma subjetividade não testemunhada, no século XIX, da personagem central feminina. Ao contrário da dinâmica de passividade e do fetiche exposto nas comparações com as bonecas anatômicas e a Olímpia de Hoffmann, a imobilidade das figuras de Manet soa como um mecanismo muito sutil e particular de ser entendido, na forma com que exprime ação e as emoções. Trata-se de um modo de negar a pose ensaiada da teatralidade, inserir a espontaneidade do gesto, ou mesmo a estranheza presente tanto no gesto condicionado pelos códigos sociais quanto naquele não-programado. Mas, quando se expõe essa imobilidade com uma dose de indiferença por parte de uma personagem feminina, deixa-se de expor o sentimentalismo constantemente associado às mulheres quando representadas em estado de absorção.

A imobilidade, por exemplo, das mulheres em *O julgamento dos Horácios*, de David, submete essas personagens a um sentido de fraqueza de corpos quase desfalecidos, bem como o fetiche mencionado nas representações de mulheres abandonadas nas florestas, em cidades sitiadas. Desvencilhando-se do erotismo dessa imobilidade, as personagens de Manet estão à serviço da platitude da tela, postas apenas como figuras, e não como encarnados para incitar o

ilusionismo do desejo. Nessa conjunção, a obra acaba por imobilizar um conjunto intrincado de modos de representar o corpo feminino, sendo a sua imobilidade e olhar frontal um efeito que causa a sensação inesperada de um corpo presente.

Como Bataille e Foucault identificam a invisibilidade e a ausência figuradas na obra de Manet, é importante retomar uma passagem do primeiro sobre a imposição de Olympia:

> A verdadeira nudez dela (não apenas o de seu corpo) é o silêncio que emana dela, como aquela de um navio naufragado. Tudo o que temos é o "sagrado horror" de sua presença - presença cuja pura simplicidade é equivalente à ausência (BATAILLE, 1955, p. 67, tradução nossa)[30]

O caráter perturbador, para o espectador enquanto um grupo majoritariamente masculino no Salão, advém da sensação de *presença* dessas mulheres, mas uma presença que torna as referências do passado sinalizadas pela ausência delas, isto é, ausenta-se Vênus e emerge a cortesã Olympia, sobretudo com mulheres anônimas no centro do quadro. "Nós admiramos esta humanidade direta que diz o que tem a dizer independentemente dos padrões convencionais que regem a eloquente expressão, seja escrita, falada ou pictórica" (Idem, p. 67).

Uma frase de Jorge Luis Borges, em seu conto *As ruínas circulares*, parece-me adequada para definir esse estado: "no sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou" (2007, p.50). Distintas do encarnado no qual o artista forja a amante no quadro ou no mármore, quase como massas inertes de um sonho masculino, as personagens de Manet parecem despertas e olhando para nós, sujeito e tela que nos aparentam ser ilegíveis. Tão ilegíveis quanto o transeunte, a passante, que escapam daquele que tenta apanhá-los na multidão. Curiosamente, Manet cria esse efeito de impenetrável, fugidio, mesmo com uma personagem imóvel diante do espectador.

A constante da obra do artista é, então, o espectador como um ser de olhar flutuante entre as classes, podendo assumir algo de *flâneur* nesse deslocamento, bem como o retira de seu estado fixo, mesclando-o às interações dos personagens que observa. Retomando as obras citadas, em *Música nas Tulherias* o espectador assume o posto de uma banda inteira, distanciado do vasto mar de burgueses, assistindo o público que assiste o espetáculo. Um espectador que é flagrado e vira espetáculo. Em *O baile de máscaras*, ele é uma incógnita,

---

[30] "Her real nudity (not merely that of her body) is the silence that emanates from her, like that from a sunken ship. All we have is the " sacred horror" of her presence—presence whose sheer simplicity is tantamount to absence".

podendo ser aquele que entretém, observa as trocas entre os homens de cartola e as cortesãs fantasiadas, um personagem burguês ou um *flâneur*; ele é, assim, o próprio olhar que se mistura no espaço. *Olympia* traz possibilidades inquietantes para o público do Salão, podemos ser o cliente que a corteja com o buquê ou aquele que descobre que há outros homens que a visitam. *Um Bar no Folies-Bergère* é a ambiguidade do espectador transitório entre cliente, público e o pintor. Igualando o espectador a um transeunte que passa e se detém diante da obra, a flutuação da *flânerie* na cidade entre as vitrines, das inconstâncias dos estados de percepção, são ressonâncias da modernidade em forma dos deslocamentos do espectador, modo utilizado por Manet para se retirar do caráter estático da composição.

Por esse movimento, Manet estipula os limites do espectador pelo desejo de acessar a obra apenas esperando uma legibilidade por parte dela, como narrativa e composição teatral, mas torna ilimitado o exercício de retomá-la pelo olhar. Quanto mais eu avançava nessa pesquisa que circunda a obra, mais se insistia o recuo, o que evidenciou-se como parte do efeito da própria obra.

Com efeito, o desafio da frontalidade do olhar se impunha constantemente nesse exercício. Por muito tempo, *O caminho de ferro*, com sua personagem tendo sido interrompida pelo espectador em sua leitura, prosseguiu me olhando, à qual eu questionava o que esse olhar queria dizer. E a fala da obra é sua exata presença que anuncia o movimento que exerce: atrai e distancia, pedindo ao olhar que lhe atribua um sentido, uma organização. Ora presença, ora ausência. Certamente o que busquei nessa dissertação, ao tratar desses confrontos do olhar, é o que Merleau-Ponty esclarece: “no fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu” (2004, p.44), seja pela alucinação no instante em que Olympia quase se levanta dos lençóis ao vê-la no museu, seja nas inúmeras retomadas de olhar as telas que continuaram a olhar o espectador. Tal “estado de estupor”, com que se pesquisa, se olha uma tela que instiga, parece provocar a circularidade do olhar, me levando a finalmente constatar que esse movimento da pesquisa era o movimento da própria obra, era o que se enunciava na visibilidade da tela.

Pois o mistério que finda na pintura do artista é precisamente o mistério que está na superfície. Sem simbolismos e alegorias para cobrir com diversas camadas até atingir o acabamento; sem se configurar como os sete véus que Salomé tira um a um, revelando-se no escuro, porque nem assim deve ser visto o nu por debaixo dos panos. Talvez a resposta mais próxima dada pela obra de Manet é que, ao tirar os véus do nu feminino e desse ideário do acesso à pintura, haja o grande temor: não haver nada. Ou Olympia ser o que é, uma simples

cortesã. Só ruínas de uma Vênus antiga já vista há muito tempo, petrificada, mais feita de mármore por ser criada na imaginação, do que uma mulher real.

O que quer dizer uma obra quando ela continua a nos olhar? Nessa simples pergunta está fundada a obra de Manet, oferecer a continuidade da pergunta, e não da resposta. Tudo o que foi desenvolvido advém de indícios, quase pistas, mas a evidência silenciosa reside no exato olhar que ela devolve, na devolução da própria obra. De algum modo, essa dissertação teve uma composição próxima ao pensamento gerado pela obra de Manet: apanhar as pistas, criar hipóteses, expandir para impressões sobre o século. Mas, ao voltar-me para ela, trata-se de uma obra que não termina.

Sem o mistério irrepreensível e superior das mitologias, a obra de Manet tensiona presença e ausência porque, nesse intervalo, o “silêncio reina profundamente” (BATAILLE, 1955, p.64). Sendo próprio do caráter inacabado na obra de Manet, justamente a sua maior potência, é coerente que a frontalidade do olhar permaneça no exercício de olhar mais uma vez, de romper com esse encontro, retomar o olhar em outro instante, e lançar-se mais uma vez no confronto e nos desencontros com o silêncio da obra.

Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017

ABOUT, N. M. **Proposition de loi autorisant la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman, dite "Vénus hotentote", à l'Afrique du Sud**, Paris, 04 dez 2001. Disponível em: < http://www.senat.fr/leg/ppl01-114.html > Acesso em: 16 jun 2018.

AUVRAY, Louis. **Exposition des Beaux-Arts: Salon de 1865**, Paris (originalmente em La Revue Artistique et Littéraire 9,1865)

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada** / Honoré de Balzac. Entre a vida e a arte / posfácio Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique, 2003

BALZAC, Honoré de. A obra-prima desconhecida. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012

BATAILLE, Georges. **Manet: Biographical and Critical Study**. Traduzido por Austryn Wainhouse e James Emmons. Estados Unidos: The World Publishing Company, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres**, 2 volumes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1931/1932, II.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tradução Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista: 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

BERNHEIMER, Charles. **Manet's Olympia: The Figuration of Scandal**. *Poetics Today*, vol. 10, No. 2, Art and Literature II (Verão, 1989), pp. 255-267. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/1773024 > Acesso em 12 de agosto 2018

BLANCHARD, Gabriel. Conferência sobre o mérito da cor. In: **A pintura: textos essenciais**. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein; colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout; coordenação da tradução de Magnólia Costa. Vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Manet – une révolution symbolique**. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Edição por Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau e Marie-Christine Rivière. Paris: Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013.

BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURNHAM, Helen. The Type of na Era: Manet and the Parisienne. In: ALLAN, Scott et al. **Manet and Modern Beauty**. Los Angeles: Getty Publications, 2019, pp.43-52

CALASSO, Roberto. **A Folie Baudelaire**. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

CANTALOUBE, Amédée. **Le Grand Journal**, 21 de maio de 1865

CANTALOUBE, Amédée. **Salon de 1864**. Nouvelle Revue de Paris, 2, 1864.

CASTAGNARY, Jules-Antoine. **Siècle**, 28 de jun. 1879

CHAMPAIGNE, Philippe de. Conferência sobre um quadro de Ticiano representando a Virgem, o menino Jesus e são João Batista. In: **A pintura: textos essenciais**. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein; colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout; coordenação da tradução de Magnólia Costa. Vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Tradução José Geraldo Couto – Ed. ver. – 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

COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, Honoré. **A obra-prima ignorada**. São Paulo: Comunique, 2003

COLI, Jorge. **O Corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010

COURTHION, Pierre. **Édouard Manet**. New York : Abrams, 1984

COLETTE. **A vagabunda**. Rio de Janeiro: Livros de Criação: Ímã editorial: Coleção Meia Azul, 2019.

DAMASCENO, Janaína. **O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote**. Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008.

DARNTON, R. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2006

DASH, Mike. *On The Trail of the Warsaw Basilisk*. **Smithsonian Magazine**, 2012. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/on-the-trail-of-the-warsaw-basilisk-5691840/>. Acesso em 30 set. de 2020.

DAVID, Allison Matthews. **Fashion victims: the dangers of dress past and present**. Londres: Bloomsbury, 2015

DERIÈGE, Felix. **Le Siècle**, 2 de junho de 1865

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. New York: Oxford University Press, 1986

DOLCE, Lodovico. *Diálogo sobre a pintura intitulado O Aretino*. In: **A pintura: textos essenciais**. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein; colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout; coordenação da tradução de Magnólia Costa. Vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DUBOSC DE PESQUIDOUX. **L'Union**, 24 de maio de 1865

DURET, Théodore. **Les Peintres français en 1867**. Paris, 1867, pp.110-111.

DU SEIGNEUR, Maurice. **L'art et les artistes au Salon de 1882**. L'Artiste, Julho de 1882, pp.13-52p.21

FAUSTO-STERLING, Anne. *Gender, Race and Nation: The Comparative Anatomy of 'Hottentot' Women in Europe*, 1815-1817. In : **Deviant Bodies**, Jennifer Terry e Jacqueline Urla. Bloomington e Indianopolis. Indiana University Press, 1995

FER, Briony. *O moderno em formação*. In: **Modernidade e Modernismo – A Pintura francesa no século XIX**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998

FLOYD, Phylis A. *The Puzzle of Olympia*, **Nineteenth-Century Art Worldwide**, vol.3, n. 1 (Primavera de 2004), Disponível em: http://www.19thc-artworldwide.org/spring05/70-spring04/spring04article/285-the-puzzle-of-olympia Acesso em 6 de maio 2018

FRIED, Michael. **Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860**. Esthétique et origines de la peinture moderne, III. Tradução de Claire Brunet. Paris : Gallimard, 1996.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2001

FOUCAULT, Michel. **La peinture de Manet: Suivi de Michel Foucault, un regard**. Organização de Maryvonne Saison. Paris : Éd. du Seuil, 2004

FOUCAULT, Michel. **A pintura de Manet**. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. Visualidades, Goiânia v.9 n.1 p. 259-285, jan-jun 2011. Disponível em: < https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/18381/10944 > Acessado em 14 de abril de 2020

GARB, Tamar. *Gênero e representação.* In: **Modernidade e Modernismo – Pintura francesa no século XIX.** São Paulo: Cosac Naify, 1998

GARB, Tamar. *Gender and Representation*. In: FER, Briony et al. **Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century**. New Heaven: Yale University Press, 1993

GARB, Tamar. **Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in late Nineteenth-Century Paris**. Londres: Yale University, 1994.

GAUTIER, T. **Le Moniteur Universel**, 24 de junho de 1865

GILMAN, Sander. *The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality*. In : **Black Venus 2010 – They called her "Hottentot"**. Organização Deborah Willis. Philadelfia: Temple University Press, 2010

GOULD, Stephen Jay. **O Sorriso do Flamingo: Reflexões sobre História Natural**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOLDERBERG, David Theo. **Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning**. Oxford: Blackwell, 1993

GONCOURT, Edmond e Jules de. **Mémoires de la vie littéraire**. 4 vols. Mônaco, 1956.

GRAPPIN, Henri. **Le mysticisme poétique (et l'imagination) de Gustave Flaubert**, *Revue de Paris*, 15 de dezembro de 1912

HARMON, Maurice. **The Dialogue of the Ancients of Ireland: a new translation of Acallam na Senórach**. Tradução, introdução e notas por Maurice Harmon. Prefácio de Sean Ó Coileáin. Irlanda: Carysfort Press, 2009

HOFFMANN, E.T.A. *O Homem da areia*. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução de Romero Freitas. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

HOUSSAYE, *L'Artiste*, 1º de Maio de 1868, 245.

INGRES, Jean Auguste Dominique. *Escritos sobre arte*. In **A pintura**: O desenho e a cor. Vol.9. São Paulo: Editora 34, 2004

JANIN, Jules. **Un hiver à Paris**. 2ª edição. Paris: 1845. Disponível em Gallica:

JANKOVITZ, Victor de. **Étude sur le Salon de 1865**, Besançon, pp. 67-8

JORDANOVA, Ludmila. **Sexual Visions – Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries**. Madison: University of Wisconsin Press, 1989

KRAFFT-EBING, Richard. Psychopathia sexualis. Tradução francesa de E. Laurent E. e S. Csapo S. Paris: Georges Carré Editeur, 1895

LEMAIRE, Gérard-Georges. Histoire du salon de peinture. Paris : Klincksieck, 2004

LEROI, Paul. **Salon de 1882**, L'Art 30, 1882, pp-130-140

LOMBROSO, C, FERRERO, G. **La Donna delinquente: La prostituta e la donna normale**. Turin: L. Roux, 1893.

MALLARMÉ, Stéphane. *Édouard Manet e os Impressionistas*. In: FRABETTI, Danilo. **Sombra e Vapor: a manutenção da memória nas obras de Manet e Mallarmé**. Dissertação de Mestrado. Orientada por Piero Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane. **The Impressionists and Édouard Manet**. The Art Monthly Review and Photographic Portfolio 1, no. 9 (30 set. 1876): 117-122

MARTELLI, Diego. *Gli Impressionisti*. In: **Scritti d'arte di Diego Martelli**. Organização de Antonio Boschetti. Florença: Edizioni Scelte, 1952.

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

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MANTZ, P. **Exposition du Boulevard des Italiens**, Gazette des Beaux-Arts, 1º de abril de 1863

MAXIME DU CAMP, **Les Beaux-Arts à l"Exposition Universelle et aux Salons de 1863-1867**. *Disponível em:* < *https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1148560.texteImage* > Acesso em: 09 nov 2018

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta*. In: **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. Edição e posfácio de Claude Lefort. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claude Lefort. Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2013

MURRELL, Denise. *Q&A with Denise Murrell, author of Posing modernity*. **Yale University Press Blog**. Londres, 28 de jan. de 2019. Disponível em < http://blog.yalebooks.com/2019/01/28/qa-with-denise-murrell-author-of-posing-modernity/ > Acessado em: 16 dez. 2020.

MURRELL, Denise. **Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today.** New Heaven : Yale University Press, 2018

MCCARTNEY, Paul. **Blackbird**. Londres : Apple Records, 1968. 1 disco sonoro (2:18)

OEHLER, Dolf. *Liberté, Liberté chérie: Fantasias masculinas sobre a liberdade*. In: **Terrenos vulcânicos**. Tradução de José Bento M. Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2004

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. **Old mistresses: women, art, and ideology**. Nova York: I.B. Tauris, 1981

PILES, Roger de. *Curso de pintura por princípios*. In: **A pintura: textos essenciais**. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein; colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout; coordenação da tradução de Magnólia Costa. Vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas, São Paulo: Verus Editora, 2007

POLLOCK, Griselda. *Modernity and the spaces of femininity.* In : **Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art**. London: Routledge, 1988, pp. 50-90

POSTWER, C. **La Fraternité Littéraire, Artistique et Industrielle**, 1º de junho de 1865

RAVENEL, **L'Époque**, 7 de junho de 1865

REED, Arden. **Manet and Flaubert, and the Emergence of Modernism**. United Kingdom: Cambrigde: Cambrigde University Press, 2003.

REWALD, John. **História do impressionismo**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

REFF, Theodore. **The Meaning of Titian's Venus of Urbino**, *Pantheon* XXI (1963): 363-3

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARCZ, Lilia. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHERIFF, M.D, **The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007

SMALLS, James. Race. *Slavery is a Woman: "Race," Gender, and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800)*. **Nineteenth-Century Art Worldwide**, v. 3, n.1, (Primavera de 2004). Disponível em: < http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/286-slavery-is-a-woman-race-gender-and-visuality-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800 > Acesso em: 06 mai 2018

SMITH, Paul. **Impresionismo: Bajo la superfície**. Tradução em espanhol de Maria Isabel Nuño López. Londres: Ediciones Akal S.A., 2006

THORÉ, Théophile. **Salon de 1866**. In : Salons de W. Bürger, 1861 a 1868. Paris, 1870.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. Tradução de Cristina Murachco e Célia Euvaldo. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VASARI, Giorgio. *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*. In: **A pintura: textos essenciais**. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein; colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout; coordenação da tradução de Magnólia Costa. Vol.9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

VEUILLOT, Louis. **Odeurs de Paris**. Paris, 1867

VIEL-CASTEL, Horace. **Salon de 1863**, La France, 21 de maio 1863

ZOLA, Émile. **Mes haines: causeries littéraires et artistiques; Mon salon (1866); Édouard Manet: étude biographique et critique**. Apresentação de Henri Mitterand. Genève: Slatkine Reprints, 1979.