

Édouard Manet e o abismo entre artista e Salão

MARINA FRANCONETI
MESTRE EM FILOSOFIA PELA FFLCH-USP

A ousadia de um olhar frontal e o desvelamento do espectador. Este é o desafio proposto por Édouard Manet em muitas de suas obras.

Uma variedade de autores estudaram Manet, com destaque para Michael Fried, T. J. Clark, e até mesmo Michel Foucault, Pierre Bourdieu e Georges Bataille. Sobre esses últimos, obtivemos uma conferência de Foucault, *A pintura de Manet*, como um destaque ao formalismo. Já Bourdieu deu um curso de dois anos sobre Manet, transformado em livro por seus alunos, com mais de 800 páginas, de um estudo detido do “efeito Manet” diante do engessamento acadêmico, ou seja, um interesse aqui também educacional. E Bataille, por fim, redigiu a biografia de Manet com o intento de também se mover entre os questionamentos sobre a provocação que o artista causava.

Houve quem nomeasse Manet como “pintor-filósofo”, o que não deixa de demarcar que havia em seus trabalhos algo que se ressaltava como questão filosófica, o que seria o grande painel de costumes do século XIX que ele levava à tela, mas principalmente o exercício ativo da percepção. Não apenas nas escolhas da fatura da obra, mas ainda enquanto tema da própria pintura, como se o quadro ganhasse uma consciência de que é quadro, é pintura. Esse é o grande segredo da pintura de Manet, ela se anuncia, enfim, como pintura. Suas personagens olham e revelam a existência incômoda do espectador para ele mesmo, bem como faz do

olhar de suas personagens femininas um grande enigma filosófico sobre o vazio na modernidade, a dificuldade de acessar o outro, de invadir a pintura e dar-lhe uma explicação.

O ponto-chave que se destaca na visão fornecida pelos críticos de época é que eles percebem 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.

Mas qual era o espaço onde Manet expôs sua obra? Para isso, é preciso considerar que o Salão era sinônimo de construir uma reputação enquanto artista oficial. 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* 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 debates 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.

Em termos gerais, as obras *Olympia* (1863) e *O almoço na relva* (1863), foram as duas obras protagonistas da má recepção no Salão, e que foram selecionadas para indicar alguns elementos-chave que compõem a proposta geral do trabalho de Manet. A cena de *Olympia* é construída em um triângulo sustentado pela cortesã, a criada negra e o gato preto ao canto, os quais compõem em conjunto o impacto de duas figuras femininas distantes da representação simbólica clássica, e ainda o gato como elemento com conotação sexual e fantástica. *Olympia* tem a *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano como referência, mas a inverte a fim de transformar toda a cena e a personagem em presenças modernas da vida burguesa. O mesmo ocorre com *O almoço na relva*, em que o grupo foi decupado de um grupo representado por Marcantonio Raimondi, mas ganhando trajes burgueses. Essa transferência para os tempos contemporâneos de Manet tornava as obras distantes dos temas tradicionais, com uma incógnita em torno da narrativa e da intenção do artista.

Em ambas temos a mesma modelo, Victorine Meurent, olhando diretamente para o espectador, o que seria a característica que destaca Manet como parte do movimento antiteatral nas artes; um nu desvinculado do nu mitológico, tanto que a prostituta não convence mais como a figura venusiana; um cenário tipicamente moderno; uma predisposição à cor, mais do que ao desenho; e ainda o aspecto frontal e chapado de seu quadro, o que é essencial para notar a investida de Manet com um “quadro-objeto”.

O movimento antiteatral, a legibilidade da obra e a tradição dos temas mitológicos estão muito vinculados entre si. A tradição teatral com caráter pedagógico se consolida com a obra de Jacques-Louis David em 1780, com *O julgamento dos Horácios* (1784) e *A Morte de Marat* (1793). Ele foi o artista que fez do neoclassicismo parte do projeto francês pictórico de criar uma reconstrução 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.

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: eles estão absorvidos em suas emoções e atividades. No caso do Manet, como percebemos, ocorre o contrário: suas personagens olham diretamente para o espectador e não existe uma cena com narrativa clara, ou uma referência literária, mitológica que permita ler a obra de forma evidente. Não é à toa que os críticos buscavam isso e encontravam o incômodo de não saber bem em qual categoria situar Manet. Mesmo que ele faça uma referência a uma obra do passado, como a do Ticiano, ela ganha uma história nova, que é aberta para inúmeras interpretações.

Sobre o quadro-objeto, Manet também investe por meio da materialidade da pintura. O valor do trabalho artístico, no século XIX, frequentemente se estabelece 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.

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”¹ 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.²

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 houvesse vestígios do formato de um quadro dentro do próprio quadro. Foucault explicita isso também quando comenta sobre *O baile de máscaras na ópera* (1873) e *A execução de Maximiliano* (1868), ambas com o muro ao fundo ou ainda a parede sustentada pelas colunas, um “fechamento violento do espaço marcado”,³ em que a forma humana vira também mais um muro sobreposto, algo que Foucault determina como “fenômeno de relevo”.⁴

¹FOUCAULT, M. “A pintura de Manet”. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. In: *Visualidades*, Goiânia, vol. 9, n. 1, pp. 259-285, jan.-jun. 2011, p. 261.

²Idem, *Ibidem*.

³*Ibidem*, p. 265.

⁴*Ibidem*, 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, a 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.

Por fim, o grande ato artístico de Manet é que ele 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.⁵

O grupo que aparece em *O almoço na relva* ecoa as referências a Ticiano e a Marcantonio Raimondi, a dita inspiração dos mestres; são venerados 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”.⁶ 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 mesmo tempo em que manifesta seu 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.⁷

⁵MERLEAU-PONTY, M. *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, p. 130.

⁶Ibidem, p. 121.

⁷Ibidem, 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 é o mesmo. 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”.⁸

Pois é a tomada de um “reservatório de ideias, de formas acumuladas pela tradição, um reservatório de temas”⁹ 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.¹⁰

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

⁸Ibidem, p. 45.

⁹BOURDIEU, P. *Manet – une révolution symbolique*. Cours au Collège de France (1998-2000). Edição por Pascale Casanova. Paris: Éditions Raisons d’agir/Éditions du Seuil, 2013, p. 493, tradução nossa.

¹⁰Merleau-Ponty, op. cit., 2012, pp. 45-46.

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 de serem 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.

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 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”.¹¹

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 entre as 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.

Portanto, com a finalidade de criar a partir de outras técnicas, lidar com os limites encontrados na representação pelo teatral, 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.

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

¹¹Bourdieu, op. cit., 2003, p. 52.

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. Mas significou, sobretudo, uma abertura à liberdade criativa do artística face ao academicismo.

Referências

- BATAILLE, Georges. *Manet*. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *Manet – une révolution symbolique*. Cours au Collège de France (1998-2000). Edição por Pascale Casanova. Paris: Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013.
- CLARK, Timothy James. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. “A pintura de Manet”. Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti. In: *Visualidades*, Goiânia, vol. 9, n. 1, pp. 259-285, jan.-jun. 2011.
- 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.
- 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.

RESUMO: Este artigo apresenta algumas reflexões em torno da crítica direcionada ao trabalho do pintor impressionista Édouard Manet e os conflitos na instituição do Salão. No decorrer do texto fazemos um percurso pelas principais características das obras do pintor, que foram interpretadas como um desvio às normas da Belas Artes, compondo o todo do trabalho de Manet, como o aspecto do “quadro-objeto”, a antiteatralidade e a materialidade da pintura destacada em sua fatura. Para isso, tomamos como referência teórica os comentários de Michael Fried, Michel Foucault, Georges Bataille, Pierre Bourdieu e Maurice Merleau-Ponty.

PALAVRAS-CHAVE: Esteticismo; Édouard Manet; Pintura francesa; Crítica de Arte.

ABSTRACT: This article presents some reflections on the criticism directed at the work of the impressionist painter Édouard Manet and the conflicts in the institution of the Salon. Throughout the text we will take a look at the main characteristics of the painter’s works that were interpreted as a deviation from the norms of the Fine Arts, part of Manet’s work, such as the aspect of the “object-frame”, the anti-theatricality and the materiality of the painting highlighted in his work. To do this, we took as theoretical reference the comments of Michael Fried, Michel Foucault, Georges Bataille, Pierre Bourdieu and Maurice Merleau-Ponty.

KEYWORDS: Aesthetics; Édouard Manet; French Painting; Art Criticism.