

1. Escrever Manet

"Qu'est donc Manet, sinon l'instrument de hasard d'une sorte de métamorphose ? (...) Dans le désordre d'une émancipation précipité, Manet représente la diversité des inclinations divisant la vie livrée à elle-même. Il offre à nos yeux la folle oscillation d'une aiguille aimantée que rien n'oriente. D'autres plus tard ont su choisir" (BATAILLE, Georges. *Manet*)

1.

Como o que tirava o sono de Manet em 1860 poderá atrapalhar o nosso?

A intuição:

de que, flutuante entre dois blocos de narrativas produtores de "certezas" (entre a tradição do Renascimento e a tradição moderna; entre a era dos tratados e a dos manifestos¹), a obra de Édouard Manet não consegue aderir aos discursos sobre a

¹ Este texto trata, portanto, de textos (tratados, manifestos, descrições), e não de obras. É claro que uma reflexão sobre a "incerteza" no campo da pintura, em outras autorias (já que aqui se escreve, inevitavelmente, sobre a pintura de Manet, origem dos questionamentos descritos), pode partir de qualquer artista, de qualquer obra, ou de nenhuma em particular. Observação de Jacques Derrida: a verdade me pintura não será pintada, mas dita. Importa lembrar, portanto, que aqui não podemos apresentar obras, apenas falas, que as "certezas", pré e pós Manet que iremos abordar se mostram em textos, e só. Que as verdades da pintura possam

ser *ditas* nos dirá que, quando constrói este tipo de sentença (quando se escreve sobre "o que a pintura é"), corre-se o risco de deslocar a obra para função secundária de *signo*, portadora de um *significado* que é o da própria pintura ("O signo é sempre o suplemento da coisa", dirá Derrida em *Gramatologia*, pg. 178, e a "coisa" foi, para uma certa tradição do pensamento ocidental, aquilo que o texto expressa, ou comunica. O texto como suplemento da idéia, a pintura como suplemento do texto.): verdade *anterior* ao quadro, verdade que o quadro representa, que não está nas obras, singulares por definição, nem na "experiência da obra". Pois as tentativas de propor uma natureza da pintura, aquilo que a *determina* serão, em Poussin ou em Malevich, faladas, ou escritas, mas não pintada. Essas *verdades* (no sentido filosófico de uma *presença*) da pintura que estão *fora* dos quadros e que estes deveriam

representação e sobre a natureza da pintura herdados da tradição e nem erigir em seu lugar formulações que os substituam². Habita assim de modo singular o passado da

substituir, ou representar é a elas que opomos o caso de Manet. Não se trata, é claro, de projetar uma revolução na hierarquia que tradicionalmente rege a relação texto-imagem, e afirmar uma outra verdade, muda, da pintura. Não se trata de separar a pintura e os textos sobre pintura (não são as cartas de Cézanne parte de sua obra? Não seus relatos angustiados tão “incertos”, como texto mesmo, quanto seus quadros, ali mesmo quando prometem “a verdade em pintura”?). A questão é precisamente deslocar o texto do lugar “fundamental” no campo da pintura que a tradição do Renascimento e a tradição moderna *puderam* atribuir, a partir de um artista de raros comentários sobre sua própria obra.

² um diálogo: "dali, já não consegue aderir aos discursos sobre a representação herdados da tradição"

- Só se pode aceitar esta frase como uma economia de linguagem: o problema parece ser o seguinte, veja se não faz sentido: a tradição é coisa moderna. A Tradição, claro, quer dizer, a tradição "do Renascimento", esta que começa na Itália, com Giotto, ou Cimabue, e vai construindo-se forte e saudável, até o século XIX

- Tradição que é, enfim, invenção moderna, como a história da arte e o museu. Tradição é coisa morta, conceito do *depassé*. "O discurso sobre a arte no Renascimento é essencialmente cumulativo, empenhado em preservar o legado das experiências históricas anteriores", diz Jean François Groulier (in: *A idéia e as partes da pintura*, 1995. in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura: textos essenciais. Vol.3: a idéia e as partes da pintura*. Rio de Janeiro: editora 34, 2008, pg. 12). A arte "da Tradição" não lida com Tradição como o faz a arte *fora* dela, entende? A tradição é o asilo do que já não pode viver entre nós, solto, desprotegido. Então: tradição = museu = história da arte: argumento retrospectivo do moderno, mais ou menos ao modo como Derrida diz que o fim da civilização do livro se manifesta inicialmente pela proliferação de bibliotecas (tá no *Gramatologia*, São Paulo. Ed. Perspectiva, 1973, pg. 10). O século XIX *situa* e *situa* a arte do passado, construindo assim *A Tradição* e finalmente, designando-a como oponente, ou como "bloco histórico" a ser suplantado pelo "novo momento do espírito", pelas vanguardas. Talvez portanto se possa falar que Manet, e os artistas de sua geração (como Fried insiste em colocar, com rigor) sejam os primeiros a lidar com a idéia de *Tradição*. Melhor, portanto, dizer que Manet "não consegue aderir à tradição", já que a tradição, coisa vista necessariamente *de fora*, não se deixa aderir, ou penetrar. Este talvez seja um ponto crítico em Manet: a relação com uma "tradição" que, enquanto tal, não responde.

- Mas o trabalho do Manet é cheio de citações... Bom, essa lógica da colagem ("colagem/montagem", assim escreve Damisch, indecível) mostra mesmo um distanciamento: não se trata de uma relação "natural" com a "tradição", que antes não era "tradição" e que portanto não tinha *nome*, certo? mas de uma relação de estranhamento, mesmo. Mas esta questão anterior, é curiosa: como se chamava a Tradição antes de ser Tradição? Tem que lidar com isso, porque se o "olhar de fora" que a constrói é

pintura e o presente da arte. Seu lugar é o da dúvida radical, da indeterminação histórica mais angustiante (dirá Bataille: “uma agulha que nada orienta”³).

É este embaraço que a obra de Manet no impõe sistematicamente. O amplo registro crítico de sua produção revela, especialmente durante a década de 1860, o desconforto de seus contemporâneos, nas expressões abundantes de sentimentos de incerteza, de incompreensão, ou, melhor, nas acusações de que as obras eram, elas mesmas, incompreensíveis, ininteligíveis, incertas, impenetráveis; fragmentadas, inacabadas, mudas. (e, se quisermos pensar sobre isso, precisaremos indagar sobre o que poderia ser uma pintura “significativa”, acabada, inteligível). As acusações de ininteligibilidade, ou a dificuldade dos críticos de falar do que tinham diante de si respondiam, em geral: 1) a questões de execução, consideradas a imprecisão, a incoerência e a displicência do tratamento de Manet (“On ne saurait désigner le travail de M. Manet sous le nom d'esquisse ou d'ébauche. Dans une esquisse bien comprise et bien faite, toutes les parties sont exécutées au même degré les unes et les autres. L'incoherence, l'inégalité d'exécution de M. Maner (sic) ne s'expliquent et ne se justifient en rien”. – para Carle Desnoyers, as obras de Manet apresentadas no Salão dos Recusados, executadas segundo atitudes distintas a cada parte e aparentemente inacabadas, não poderiam sequer ser chamadas de “esboços”⁴, quanto

moderno, e se, deste Moderno mesmo, já experimentamos sua *clausura*, se a voz que diz “Tradição” já não podemos, sinto, fazê-la nossa, a “Tradição”, aquilo que ela designa (economia de linguagem: isso não faz sentido, mas dá pra entender? ela não designa nada, “Tradição” é a coisa... mas diga-se, enfim, as coisas, quadros, textos, etc. de Leonardo, Alberti, David, e todos os outros), “Tradição” tem que virar outro negócio: ou encontraremos outro termo, ou será preciso utilizá-lo de outra forma, fazendo presentes a nós essas “coisas”, não como “Tradição”, neste vago sentido vanguardista, como “museu” ou “história”, mas como *herança* que ainda faz, que ainda *trabalha* – sem regra nem lugar

³ BATAILLE, Georges. *Manet.*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1985 (1a ed. 1955) pg. 112.

(citado como GB)

⁴ Le Capitaine Polpilius [Carle Desnoyers]. *Lettres particulières sur le Salon*. In. *Le Petit Journal*, n.131, 11 de junho de 1863. O comentário de Desnoyers foi escrito por ocasião do Salão dos Recusados naquele mesmo ano, onde Manet expôs *Le Déjeuner sur l'Herbe* ao lado de *Jeune homme en costume de majo* e *Mlle V. en costume de espada*. Esse arranjo particular irá nos interessar no capítulo 4. Uma outra passagem desse mesmo texto é particularmente interessante: ao elencar os motivos da recusa das

mais, efetivamente, de *tableaux*); 2) a problemas da disposição e na relação entre os personagens – a ausência de uma lógica narrativa na cena, um vazio de “sentido” . Reagindo também ao Salão de 1863, Théodore Pelloquet escreve: “*En réalité, on ne sais pas où va M. Manet ... [et je suppose] qu’il ne sait pas trop lui même ... M. Manet ne sait pas comment composer un tableau, ou plutôt il ne se rend pas compte de ce qu’on entend par un tableau ... quand il place deux ou trois figures nues, sur une grande toile, à côté de deux ou trois autres vêtues de paletots, au milieu d’un paysage, brossé tant bien que mal, je voudrais qu’il me fit comprendre son intention. Je ne lui demande pas un enseignement philosophique, mais la traduciotn visible d’une impression quelconque. Je cherche la sienne et je ne la trouve pas; c’est un rébus d’une dimension exagéré, et qu’on ne devinera jamais*”⁵. Ainda na mesma chave, e novamente sobre o *Déjeuner*, Jules Castagnary: “*vejo casacas sem sentir a estrutura anatômica que os suporta e explica seus movimentos. Vejo figuras sem osso e cabeças sem crânio. Vejo barbas feitas de duas tiras de tecido negro que podem ter sido coladas na parede. O que mais vejo? A falta de convicção e sinceridade do artista.*”⁶ . Note-se na breve passagem as várias formas de se referir a uma falta de “estrutura”, de solidez, de *fundamento*: a falta de estrutura corporal: da pele dentro da roupa, do corpo dentro da pele, da alma dentro do corpo, para “explicar seus movimentos”. A falta de naturalidade, evidenciada na idéia bem humorada das barbas de tecido, com as usadas no teatro: falsas, como será certamente o artista: falta-lhe

obras de Manet, o autor afirma que “para o Instituto [de Belas Artes, organaizador do Salão Oficial], que ainda não sabe apreciar senão a pintura embasada em estudo e pesquisa, as composições de Manet só podem passar, como execução [*comme rendu*] por *quases* [pour des à peu près]. A idéia de uma pintura *quase*... A crítica do Capitaine Polpilius encontra-se disponível como apêndice da edição francesa de *Manet’s Modernism*, de Michael Fried (1996). (FRIED, Michael. *Le Modernisme de Manet*. Paris, Gallimard, 2000). Voltaremos constantemente ao livro de Fried, e de agora em diante citaremos na forma abreviada MM.

⁵ PELLOQUET, Théodore, *L’Exposition: Journal du Salon de 1863*, n. 22. 23 de julho de 1863.

Citado em MM, p. 135

⁶ CASTAGNARY, Jules, *Le Salon des Refusés*. L’Artiste, 15 de agosto de 1863, p. 76. Citado em TUCKER, Paul Heyes, *Makng Sense of Le Déjeuner sur l’Herbe*, in: TUCKER, Paul Haeyes (org.), *Le Déjeuner sur l’Herbe*, Nova York, Cambridge University Press, 1998 p. 18

também a força de espírito sem a qual não pode haver *expressão*, sem a qual o artista não pode apresentar algo *em* obra (*algo* falta), não pode produzir “sentido” (mas apenas uma obras francas, quase-obras ou uma obras quase...). E, finalmente, 3) reage fortemente a crítica ao uso sistemático que a pintura de Manet faz da arte do passado, que, muito além da lógica das releituras ou das homenagens, fazia parte de uma estratégia radical (e, segundo a brilhante análise de Fried, *geracional*) de citação da obra dos mestres, de importação, (colagem?) de temas, personagens e poses da tradição (chegando o pintor a ser chamado acusado de plagiador, ou *pasticheur*). Execução, composição, citação. Tentaremos lidar, em cada quadro abordado, com as estratégias de Manet nessas três esferas, na esperança de trazer à discussão uma outra, igualmente importante, que diz respeito à relação entre o quadro e a sua inscrição: As pinturas de Manet parecem intuir que sua extensão mede-se também para fora, que incorporam ao seu campo de presença o lugar onde se encontra, o espectador que a olha, a história que está na sala ao lado, pendurada, como ela, e com ela, nas paredes do Louvre.

As obras não são (as de Manet parece que não poderiam ser...) o *centro* do trabalho. Funcionam como guias ou, simplesmente como quadros... note-se que estão ali, note-se apenas, e talvez tenhamos então algo a dizer sobre elas. São três, em especial, que nos acompanham: este primeiro, “Escrever Manet”, gira em torno de *La Nymphe Surprise* (1861), pertencente ao Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. O segundo, *Manet Moderno*, trata de *L'Exécution de Maximilien* (1869). O terceiro é sobre o *Déjeuner sur l'herbe* (1863). Nos três quadros a impossibilidade de *entrada*⁷ no espaço da pintura: resultado de uma espécie de desarranjo entre as partes, por questões de escala e de tratamento; por uma confusão de gêneros, por um certo silêncio dos personagens que nada comunicam ao espectador, e por outras dissonâncias que comprometem a unidade do espaço e da representação – comprometem, melhor, a crença na possibilidade da representação, tal como Manet a recebe. E violenta presença do quadro: as variações de tratamento, a presença da

⁷ Entrada: transposição da dimensão material da obra (tinta, superfície, etc.) e imersão em sua dimensão abstrata, ou imagética: penetração simples na interioridade fixada no plano.

iluminação fotográfica, o olhar de sorriso quase invisível que afronta o espectador do nu sem "história" (Fried bem observa que as reações agressivas contra *Olympia* retribuem a agressividade do quadro para com os espectadores) . Agressividade "impessoal" (Bataille), desconstrução "por inadvertência" (Greenberg). Pois a estranheza do pintor é efeito, justamente, dum sentimento (não encontro termo melhor: uma sensação, um incômodo indizível – que Manet nunca disse – que lhe atrapalhava o sono, uma estranha convicção⁸) de não pertencimento àquilo que já o século XIX podia chamar de História da Arte, ou de arte dos museus – e eis, no perímetro desenhado dessas cercanias, a confirmação das desconfianças de Manet: a prática sistemática de citações e alusões à arte do passado acusa precisamente um olhar descentrado, desviado ... talvez porque seja *do* museu que a vê: como se, obsoleta, ou esvaziada, um pouco ao modo como Bataille diz que os quadros dos mestres já não nos *contam* mais, a pintura pudesse revelar sua dimensão utópica. Enfim, Manet nos interessa porque pensa (pinta), ou permite pensar uma abertura do campo da pintura, sua desestabilização, ao tornar "primários" (dados necessariamente presentes e constituintes da obra) aquilo que a tradição teórica da pintura parece ter sempre considerado como secundários, ou acessórios ao "sentido" (à representação): a cor, a superfície, o quadro, o lugar do quadro, etc. E isso se faz por uma problematização (a demolição *em andamento* na pintura) da idéia mesmo de “sentido”, ou seja: das formas de acesso seu ao "interior", *significativo* ou *essencial*: a perspectiva, o modelado, a representação, a narrativa (“fábula”), a *idéia*, a relação entre os personagens; da idéia de "centro", da idéia mesmo, da intenção "representada" em pintura, Então, trata-se de perguntar se é possível olhar, em Manet, para isso que ainda vagamente, e tomando o risco de interpretações apressadas, chamaremos de *apagamento da pintura* , parafraseando uma expressão de Bataille⁹. Não se trata de afirmar sua ausência, superação ou negação (da representação, da imitação, ou da narrativa) em sua obra, mas de indicar ali a

⁸ “não havia meio de eu atinar com o sentido de tudo aquilo. Estava no ar e me parecia ao mesmo tempo estar entre doidos.” (Lima Barreto. O cimiterio dos vivos)

⁹ que descreve, em *Manet* o “apagamento do tema” (*l’effacement du sujet*), expressão da qual trataremos adiante. (GB., 67)

percepção, ou a intuição, do seu desmonte, da desconfiança expressa daquilo *sobre a qual* ela se constrói, do seu fundamento, de *um* fundamento (quando daquilo que o constituía se diz que não é o que alegava ser) . Este descentramento é a sensação de que a pintura se ancora em nada, quando o fundamento deslocado revela um abismo. Será então possível pensar que sua pintura seja um dispositivo que nos aponte, em toda a história da arte, esta dimensão reflexiva radical – ou seja, que a insegurança, ou o estado de dúvida e perplexidade (de descentramento radical, enfim) que reconhecemos em sua pintura nos faça ver toda obra de arte imersa em incerteza semelhante, um pouco ao modo como o *readymade* diz que toda obra de arte é, também, *readymade*?¹⁰ Pois é então um certo caráter movediço, ou desorientado (sem *sentido*), hesitante, indiferente ou “esvaziado” que faz de sua obra, hoje, um alerta insistente para que se suspenda qualquer certeza sobre a pintura – e sobre a arte – eis então o caráter positivo da dúvida, a construção de certo engasgo, de uma perplexidade que os comentadores não cessam de apontar, de uma obra que solicitará aqui a leitura minuciosa, o exame caso a caso, a construção de discursos igualmente frágeis, de teorias provisórias, que precisarão se esforçar para encontrar em si a convicção de serem teorias (projeto em delírio um texto que retenha para mim e para o leitor algo da gagueira que experimento diante de alguns dos quadros de Manet.).

2. Michael Fried

Destacaremos duas leituras recentes e originais da obra de Manet, que acentuam a ininteligibilidade, a instabilidade da sua obra associada à relação que o quadro (entidade que sua pintura sublinha) estabelece com o espectador. Apontando para o passado (para as origens da discussão sobre a relação entre pintura e espectador que Manet herda e para suas alusões à tradição), Michael Fried publicou, desde 1980, três obras fundamentais onde dedica-se a investigar as origens da arte moderna. Em 1969, Fried escreve um artigo inovador sobre a pintura de Manet. *Manet's sources, some*

¹⁰ “A final remark to this egomaniac discourse: since the tubes of paint used by the artist are manufactured and readymade products we must conclude that all the paintings in the world are “readymades aided” and also works of assemblage” (DUCHAMP, *Apropos of 'readymades'*, 1961, in: DUCHAMP, Marcel, *The writings of Marcel Duchamp*. Nova York, Oxford Press, 1973)

aspects of his art, 1859 – 1865 foi publicado na Artforum. A recepção do texto foi, então, extremamente negativa – própria de um Manet num *Salon*. O que havia de original no texto, era a tentativa de interpretar esse traço enigmático da produção de Manet na década de 1860: o recurso, intencional e planejado, articulado estrategicamente, à obras de arte do passado Ali, Fried insistia, uma tese que não saberíamos discutir em profundidade, num caráter “francês” das referências de Manet e dos modos de usá-las, insistindo Manet em 1) levantar, em sua pintura, uma história de obras propriamente fundadoras de uma estética francesa, tarefa na qual teria se apoiado nas considerações sobre a arte francesa de Théophile Thoré, e, segundo Fried, fortemente influenciada pela obra de seu professor Thomas Couture. E 2) num diálogo sistemático uma questão fundamental do debate artístico na França: as relações entre a pintura e o espectador, fundadas numa atenção especial dada à convenção primeira de que “os quadros são feitos para serem vistos”. O debate acompanha a produção de pintura na França desde a reação anti rococó e da produção crítica de Diderot até David e Courbet. Manet seria herdeiro dessa discussão essencialmente francesa, q o primeiro a superar seus termos. Mas *Manet’s Sources* foi raramente levado a sério até os anos 80 – quando o renovado interesse por estratégias de citações iconográficas, alegorias, etc. traz novamente à luz o artigo de Fried (pode-se dizer de fato, que sua recepção data realmente dos das últimas duas ou três décadas). *Manet’s Sources* tem mérito de propor uma leitura de Manet radicalmente diferente daquela enunciada pela tradição modernista, segundo a qual as pinturas de Manet seriam as precursoras da arte “avançada” da primeira metade do século XX por declararem ineditamente a consciência dos meios (a tinta, as pinceladas, as cores, a superfície plana) pelos quais o quadro se constrói, deslocando-os das bordas para o centro das preocupações da pintura. Voltaremos à questão no capítulo 2, Manet Moderno. Mas é preciso salientar agora que *Manet’s Sources* ajuda, ainda, a desfazer as identificações apressadas entre o pensamento de Greenberg e o de Fried. Fried publicara, dois anos antes, em 67, o ensaio fundamental *Art and Objecthood* (traduzido como *Arte e Objetividade*), cuja crítica ao minimalismo (que o autor chama de literalismo) funda-se já numa oposição que irá permear sua obra futura, os efeitos de “teatralidade” e “absorvimento”. A leitura de Fried do minimalismo (ou, diríamos,

dos textos de Judd?) em Arte e Objetividade argumenta essa nova forma de produção trai a tradição moderna ao insistir na inscrição “fenomenológica” da obra no espaço “real”, sendo pretensamente anulada qualquer estrutura “convencional” (“delimitação” lógica da obra, que permita a “entrada” do espectador na obra – note-se, por exemplo, a insistência de Fried na presença da ilusão na pintura de Frank Stella no texto do catálogo de *Three American Painters*, exposição que Fried organizou), e o faz ao sentir exaurida a possibilidade de se responder à questão fundamental da pintura “como organizar a superfície de um quadro”. Em suas palavras: “o imperativo de que a pintura modernista elimine ou suspenda sua objetividade é, no fundo, o imperativo de que ela elimine ou suspenda o teatro. E isso significa que há uma guerra em curso entre o teatro e a pintura e a escultura modernistas, entre o teatral e o pictórico – uma guerra que, apesar da rejeição explícita da pintura e escultura modernistas por parte dos literalistas, não é basicamente o efeito de um programa ou de uma ideologia, mas de experiência, convicção, sensibilidade.” A novidade, para Fried, é a irredutibilidade dessas questões no debate dos anos 60. A questão essencial é um sentimento impossibilidade de ilusão e o reconhecimento explícito da presença de uma audiência (sem a tentativa, de negá-la e, muito ao contrário, evitando qualquer forma de “interioridade” que possa existir sem ela). Pois é isso, precisamente, que caracteriza a teatralidade em Fried. Que, afirmativo, diz : “*O sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, tem passado crescentemente a depender de sua habilidade em eliminar o teatro. Talvez seja no interior do próprio teatro, mais do que em qualquer outro lugar, que isso se torne mais evidente, onde a necessidade de eliminar aquilo que venho chamando de teatro fez-se sentir sobretudo como a necessidade de estabelecer uma relação drasticamente diferente com sua audiência. (Aqui os textos relevantes são, naturalmente, Brecht e Artaud)*”.

Novamente, Fried parece historicamente derrotado, e se torna uma espécie de general do império formalista. Sua compreensão do minimalismo, no entanto, é precisa, embora não haja evidentemente uma aderência aos “novos trabalhos”. Pois o problema da teatralidade, e de sua superação, ou negação, que Fried sugeria nos anos 60 estar na origem do pensamento moderno em arte, (“*O problema da relação entre o*

quadro e o espectador, fundadora da arte moderna”) será resgatada e efetivamente formulada num empreendimento audacioso e obsessivo, em três volumes, a que chamou de *Estética e origens da pintura moderna*. No primeiro livro., *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), onde trata do nascimento do pensamento artístico na França do século XVIII, Fried é guiado pelos escritos de Diderot (*Salons, Essais sur la peinture, pensées détachés sur la peinture*) que dão conta, a partir da análise de artistas contemporâneos, uma concepção anti-tetral da pintura. “*Teatralidade deve ser entendida no sentido em que Diderot denuncia uma construção artificial desprovida de existência própria fora da presença do público*” (*La place du spectateur, avant-propos*). São duas, basicamente, as respostas o problema: primeiro, uma concepção “dramática” de pintura, cuja essência é uma forma especial de separação definitiva entre o espaço do quadro e o espaço do espectador: o absorvimento, efeito no qual os personagens da pintura aparecem indiferentes à presença do espectador, entretidos em suas tarefas, meditações, etc. (Donde, por exemplo, em Greuze ou em Chardin, as representações de leitura, do sono, ou o caso limite da representação de cegos, figura da negação radical da presença ao quadro do olhar do espectador). Em segundo lugar, uma outra, pastoral, que, em lugar de impelir o espectador a permanecer em sua posição de observador desapercibido, absorve quase literalmente o espectador no quadro, solicitando que ele o penetre. O problema do absorvimento está associado, como veremos à frente, à afirmação do quadro como forma definitiva da pintura. De fato, há uma relação entre a negação da presença do espectador e um nova noção de autonomia da pintura, de “encerramento” espacial (uma concepção radical de ilusão: “ficção suprema”) e psicológico. Da mesma maneira, uma nova exigência de unidade caracteriza os escritos de Diderot sobre pintura (e Fried, astutamente, analisa a influência, em seus escritos, dessa nova concepção de pintura sobre o teatro, cujas cenas deverão ser chamadas, agora, de *tableaux*). A preocupação com o absorvimento parece favorecer, a princípio, os retratos e as pinturas de gênero em relação às grandes cenas religiosas ou mitológicas, que, de vocação edificante, dirigem com frequência ao espectador seu conteúdo exemplar. No entanto, Fried mapeia o modo como essa nova exigência vem junto, nos escritos de Diderot, com uma retomada da

hierarquia dos gêneros pictóricos que haviam sido formulados pela Academia Real de Belas Artes no século XVII, no classicismo francês fundado por Poussin, parcialmente desmontados pela ênfase do rococó na sensualidade, na intimidade e na pintura decorativa, e novamente edificadas partir de uma concepção moral da pintura vinculada ao absorvimento. É sob essa luz que Fried analisa as pinturas históricas de David..

O problema da relação entre o quadro e o espectador, a “tentativa impossível” de anular sua presença diante do quadro (condição paradoxal, uma vez que, segundo Diderot, apenas uma obra que não confronte o espectador pode de fato atrair e prender seu olhar, ou seja” só o pode absorver uma obra que não pareça fazê-lo) tem, segundo Fried, uma resposta diferente na pintura de Courbet. *Courbet's realism* (1990) apresenta sua obra como resposta à crise da solução “dramática” ao problema do absorvimento (o caso de Millet é exemplar– uma pintura que articula absorvimento e frontalidade – combinação perigosa – de tal forma que os personagens parecem ansiosos em chamar atenção do espectador para sua condição moral, e para sua própria introspecção¹¹). Fried ocupa-se em mostrar como “suas obras foram estruturadas, ao longo de toda vida, pelo desejo de se projetar quase corporalmente na superfície da tela, pelo desejo radical de fundir-se ele mesmo, como espectador (primeiro espectador de suas pinturas, pintor-espectador) na superfície da tela. Vai de si que tal projeto estava ontologicamente (não artisticamente) destinado

¹¹ A “crise” da tradição do absorvimento é, para Fried, resultado das medidas cada vez mais radicais tomadas pelos artistas entre o final do séc. XVII e a primeira metade do séc. XIX, de tentar obtê-lo “*the very extremity of those measures (not to mention their diversity, their inconsistency with one another) militated against their lasting success; however effective these or other paintings in the anti-theatrical tradition may have been at a particular moment and in the eyes of a specific audience, sooner or later, as tastes changed and the original impact of the paintings wore thin, they were bound to come into conflict with the fundamental truth of their condition, at which point their attempts to deny or undo that truth lost all effectiveness and in certain cases (Greuze's sentimental genre paintings, David's Sabines, Millet's peasant pictures in the eyes of many critics) came to appear more or less blatantly theatrical in their own right.*” (Fried, Michael, *Between realisms*, pg. 7. – artigo publicado em *Critical Inquiry*, vol. 21, n.1, 1994, e adaptado em MM., pg. 98-121)

ao fracasso. São diversos os meios pelos quais a pintura de Courbet procura “diluir-se” no quadro e, de certo modo, “cegá-lo”, a si e ao espectador: a representação de personagens cujas mãos aludem àquelas, em trabalho, do artista, com paleta e pincel¹² (os quadros como “alegorias reais” da atividade que as produz); a representação de cenas monumentais de caçada, onde o esforço dos animais em perseguição repete o esforço físico do pintor na ocupação da tela; ou, finalmente, pela representação de quedas d’água, metáforas da “liquidez” da pintura e do caminho do pincel. A conclusão fundamental de Fried é a de que o realismo de Courbet não está na representação objetiva, “sem imaginação”, da realidade que tem diante dos olhos, mas a afirmação da própria realidade material do quadro e da *performance* do pintor – exacerbada a ponto de sugerir sua própria *diluição* no espaço da pintura. Assim Fried corta pela raiz a possibilidade de uma linhagem Courbet-Manet-impressionismo fundada na busca da expressão duma “verdade” do olhar emancipada das convenções da tradição.

Em *Manet’s modernism*, Fried levanta as estratégias de que sistematicamente Manet lançava mão no sentido de desmontar uma estrutura inteligível do quadro. Para Fried, enfim, o caráter “incompreensível” da arte de Manet reside na recusa radical dos efeitos de absorvimento e ou seja: da recusa duma profundidade psicológica individual dos personagens, da rejeição da unidade, ou coesão especial como a exigia Diderot e, no plano da técnica, recusa do encerramento da representação. A empreitada de Manet é a resposta, novamente, a um sentimento de crise: sua resistência às tentativas de se negar a presença do espectador diante do quadro (Courbet, nesse sentido, é um caso-limite), respondem à intuição de que nenhuma estratégia nesse sentido era então possível, sendo necessário, portanto, incorporá-lo, ao “campo” da pintura. “[*Manet*] *constrói sua pintura em torno da presença*

¹² Exemplar nesse sentido é a obra *Les casseurs de pierre* (1849) de Courbet, onde o cesto com pedras à carregado pelo menino de costas à esquerda e o partelo levantado – em ação – pelo homem à direita representam, respectivamente, paleta e pincel do próprio Courbet. Acrescento o seguinte: aue a pintura seja executada com a tinta densa, seca, com o uso eventual de espátulas, faz com que novamente a cena de trabalhadores quebrando pedras ecoe o modo de pintar de Courbet.

constitutiva do espectador, de forma que, paradoxo dos paradoxos, esse espectador inicial toma o lugar do espectador real”(*La place du spectateur*, avant propos, V).

Esta nova contradição “paradoxo dos paradoxos” inverte aquele que fora o da tradição da antiteatrealidade: ali era porque a pintura se dirigia ao espectador que ele parecia excluído, repellido. Em Manet, a nova condição de “frontalidade” (*issues of facing*), ou o confronto do quadro por meio, sobretudo, mas não só, dos personagens que lhe dirigem o olhar, impede que o espectador penetre a cena – uma forma de *resistência* do quadro à sua entrada. O fato de que ele se dirige a um espectador “inicial” nos remete certamente a Courbet, a uma ênfase no pintor como “primeiro espectador”, cuja condição está impressa na pintura. Mas isso não exclui, nem se sobrepõe, no caso de Manet, a uma questão que nos é fundamental: a consciência possuem seus quadros do espectador à sua frente, do museu ao seu redor, da história ao seu lado. Ao contrário, a exclusão é dirigida diretamente ao espectador... ou faço confusão? A “violenta presença do quadro” instiga respostas igualmente violentas. “*J’ai fait ce que j’ai vu*”, dirá, sobre o escândalo de Olympia. Mas permanece em aberto, em Fried, uma questão que considero de primeira importância: se os esforços de Manet em construir uma concepção “inclusiva” de pintura, incorporando à lógica da obra dimensões pensadas como “secundárias” ou “externas”, na concepção diderotiana de *tableau* e que marcam o “início de uma outra tradição”, o modernismo, se esses esforços apontam para uma impenetrabilidade, ou resistência do quadro; se eles acusam a presença do espectador de forma direta ao mesmo tempo que, segundo Fried, não se dirigem a ele; então não estará a pintura de Manet, no que diz respeito à pergunta primeira pelo *quadro*, coisa inscrita, situada (e que, é o próprio Manet que irá mostrá-lo, nada tem a ver com o conceito diderotiano de *tableau* – efeito de *closura*, unidade e autonomia que suas obras abandonam por completo) conectada, de alguma forma, ao tipo de “presença”, de presença *esvaziada*, impenetrável que é familiar ao *readymade* e, claro, ao minimalismo?¹³

¹³ “Enfim, veio Manet... graças a suas telas do início dos anos de 1860, como *Le Déjeuner sur l’herbe*, Manet ultrapassa definitivamente problemática de Diderot, do quadro e do espectador. No entanto a teatralidade não foi inteiramente liquidada, já que ela preside ainda os destinos de certas tendências da

3. De Duve / Bataille

A relação entre a pintura e o espectador na obra de Manet é também o foco do trabalho de Thierry de Duve em “Voici: 100 ans d’art contemporain”¹⁴. Os três textos enfatizam a dimensão *positiva* da “dúvida” ou do caráter “ininteligível” da obra de Manet. De Duve escreve em *Me Voici*, o primeiro dos três textos que compõem o catálogo ausência *apresentada* como tal, característica da experiência moderna (“*E se fôssemos diretamente a Manet, ali onde a arte moderna começou?*”)¹⁵:

"Foi sem dúvida com Courbet que Manet aprendeu a privar o público das chaves de leitura da obra. Para muitos artistas a partir de Manet - o campeão sendo Duchamp - isto se tornou uma segunda natureza. Pode-se reclamar, pois esta tática de exclusão justifica a reputação de hermética que a arte moderna ... tem diante do público. Mas é preciso se perguntar sobre a estratégia a que serviam as táticas da vanguarda. não seria a estratégia da vacina, como sempre? (...) Foi necessário se inocular da doença em pequenas doses e, portanto, inocular o público.

Será possível pensar que esse tipo de reversibilidade, o reconhecimento da condição de *primeiro espectador* do pintor, cara a Courbet e a Manet, tem certo som duchampiano? “O artista escolhe primeiro, o público escolhe depois”... não está aí implicado um tipo de reversibilidade entre estas posições que não deixa de lembrar a lógica do *readymade*: artista e espectador como agentes de “escolha”? como fundadores da obra (responsabilidade que só se poderá transmitir agressivamente, pelo confronto de uma *mulher* (não uma personagem) nua, em Manet, ou de um

arte moderna, como o minimalismo. Mas narrar inteiramente essa história é narrar o nascimento da arte contemporânea. (*La place du spectateur*, pg. 165)

¹⁴ de Duve, Thierry, 'Voici, 100 ans d'art contemporain', Brussel: Ludion/ Flammarion, 2000 (citado como DD)

¹⁵ Voici, p. 15

objeto simplesmente “nomeado”, apresentado, em Duchamp? Voltaremos a De Duve...

Pois, insistindo no problema da incerteza, é inspirador um parágrafo de T.J. Clark:

"algo decisivo aconteceu na história da arte em torno de Manet que colocou a pintura e as artes num novo caminho. Talvez a mudança possa ser descrita como uma espécie de ceticismo, ou de incerteza com relação à representação em arte. Instâncias de dúvida ocorreram antes nesse campo, em geral como parênteses na tarefa central de construir uma similitude, e em certo sentido a legitimaram, fazendo com que parecesse mais importante e grandiosa. Alguns pintores do século XVII não conseguiram esconder os hiatos e as perplexidades inerentes aos próprios procedimentos. Porém, esses traços de paradoxo da percepção (...) só serviam para tornar a similitude, quando alcançada, mais convincente. não há dúvida de que Manet e seus amigos recorriam, em busca de inspiração, a pintores deste tipo - Velásquez e Hals, por exemplo - mas o que parecia impressioná-los era a evidência de uma incoerência palpável e franca, e não de que no final a imagem fosse preservada da extinção. Esse deslocamento da atenção os levou, por um lado, a enfatizar os meios materiais pelos quais as ilusões e as similitudes eram produzidas ... e, por outro, a uma nova série de propostas quanto à forma que a representação devia assumir, até onde ela fosse possível sem cair na má fé"¹⁶[rever trecho]

Pois estas novas formas de representação não o serão. Ou melhor, não serão aquilo que sempre foram, ou o que a representação sempre disse ser: o fundamento da pintura. Pelo menos em Manet. O "desvio" da representação da posição “central” do sistema da pintura, faz aparecer o *quadro* em sua complexidade "periférica", secundária ou "suplementar", sem que haja entre seus elementos prioridade ou

¹⁶ CLARK, T.J. *O Pintor da vida moderna*

hierarquia: os modos de fazer, sua "materialidade", sua "objetualidade": tinta, tela, lateral, moldura: suas dimensões objetuais; sua história e sua relação com a história; a representação e a desconfiança da sua possibilidade; sua inscrição: a relação que ela estabelece com seu "entorno" (Foucault diz que Manet produziu as primeiras pinturas para o museu¹⁷, assunto que ocupa tanto Fried quanto De Duve. Esta parece ser a intuição de Bataille: o "apagamento do sujeito", *sujet*, no sentido equívoco do termo (*sujet* como “sujeito” ou como “assunto”), será o desbotamento das duas faces deste "dentro" fundamental da pintura: denota, por um lado, o silêncio do autor: "*la négation de l'éloquence, ... de la peinture qui exprime, comme le fait le langage, un sentiment*". Ao mesmo tempo, este apagamento é uma operação dentro do quadro: "(sobre a Olympia:) *les conventions étaient privées de sens, puisque le sujet dont le sens était annulé n'était plus que le prétexte du jeu et du désir violent de jouer* "

É por uma sutileza que nos interessa o texto de Georges Bataille, *Manet*, de 1955. É que ali se reconhece usualmente o tom “pintura-pintura”, e um modo de convicção luminosa semelhante à de Malraux e Zola. Note-se, por exemplo, a perplexidade do autor único livro sobre Manet publicado no Brasil nos últimos 40 anos, Luiz Renato Martins, com a leitura que considera “modernista” de Bataille (e lamenta: “*Bataille ... era o antípoda do formalista*”), ou mesmo a introdução de Françoise Cachin à reedição do texto de Bataille em 1983, por ocasião do centenário de Morte de Manet¹⁸. Aqui lemos Bataille sublinhando essa noção “apagamento”: *apresentação*,

¹⁷ FOUCAULT, Michel *La Peinture de Manet* (Paris: Editions du. Seuil, 2004)

¹⁸ Tentarei resumir o argumento com suas próprias palavras: “Pode-se perceber a arte de Manet de várias formas – duas, essencialmente. A primeira, da crítica conservadora da época, vê nele um pintor de assuntos (*sujets*), fossem eles chocantes, como o *Déjeuner sur l'herbe* ou *Olympia*, ou incompreensíveis, como *Le Balcon* ou *Déjeuner dans l'atelier* ... A iconografia de Manet, tão simples, mas tão enigmática, é precisamente o objeto de pesquisas recentes – a história da arte tem se dedicado nos últimos vinte anos a estudar suas fontes ... frequentemente numa embriaguez iconológica, de decifrá-las ou interpretá-las. Todos, críticos do Segundo Império e historiadores de hoje, são sensíveis às imagens, absurdas e apenas esboçadas para os primeiros, carregadas de sentido para os segundos.

A segunda forma de encarar sua arte encontra suas origens nos artigos escritos por Zola, em 1866 e 1867 ... o escritor vê na técnica brusca e nas manchas de Manet, ao mesmo tempo, uma abordagem

na obra, da destruição do tema, ou do silêncio do “texto” (termo que Bataille usa para se referir à narrativa e que não vem sem problemas)¹⁹, do descolamento da tradição, do deslocamento do “assunto”, e com ele do “sentido”, fundamento da pintura:

“J’insiste sur un point fondamental: ce grand monument didactique - château, église, temple ou palais [o autor se refere

mais direta da realidade e a expressão de um temperamento ... Zola lançou as bases da crítica formalista do século XX ...

É assim que nossos anos 1930 - 1950, anos de triunfo da abstração e do gesto pictórico, tomaram da arte de Manet aquilo que poderia nutrir-lhes o gosto, e que desde os anos sessenta, o retorno da imagem sob diversas formas não poderiam senão referir-se ao Manet das iconólogos. Para Bataille, que pertence ao primeiro período, o assunto (*sujet*) em Manet não conta, ou só conta na medida em que é negado, mostrado com o distanciamento de um dandy que recusa a eloquência.” (GB, pg. 8-9)

¹⁹ GB, pg. 33-55 (cap. 2: la destruction du sujet) Para Bataille, o texto está na obra para desaparecer, ou seja, para tornar visível uma experiência da pintura enquanto tal. E “texto” e tema, em pintura, são a mesma coisa? “Texto”, em pintura - em Bataille -, pode ser substituído por “narrativa”? Ou por “representação”? Ou trata-se, ainda mais fundo, dum dentro da imagem dentro do quadro? Texto como “sentido”, “Texto” como superação da visualidade transcendência, e, em Manet, como “falta”... O que a afirmação de Bataille parece sugerir é que, em Manet, texto e tema deixam de ser a substância da pintura, núcleo de significado. Se o texto é obliterado, o tema torna-se, enfim, tema, mesmo - tema e mais nada, vínculo superficial com a tradição – não os temas em si e seus significados fora da pintura, mas o tema e seu sentido na própria história da arte. Não se trata mais do “texto” desenvolvido a partir do tema, mas do tema como matéria de trabalho do pintor. É impreciso dizer que o modernismo francês em pintura (pense-se o eixo Manet-impressionismo-cézanne-matisse e picasso) acabou por escolher temas inferiores - paisagens, naturezas mortas - porque o tema simplesmente não importava. É necessário dar a volta no argumento e reconhecer que aqueles temas estavam codificados na história da arte como temas menores, e que sua escolha é consciente. Sua desimportância importa. É uma espécie de statement sobre a tradição, e sobre seu lugar na nova pintura. Portanto o tema, findo o primado da representação obra de arte, deixa de estar dentro da pintura (alma num corpo) e passa a fazer parte de sua superfície, em atrito com outras materialidades que a constroem: a tinta e o gesto, claro, mas também a história da arte, o quadro como objeto, o museu, o modelo, a fotografia, etc. E em Manet, sobretudo, porque etemos em mente especialmente as obras em que temas tradicionais da história da pintura são deliberadamente posos em jogo, o tema se torna mais um lugar de ação dentro do processo de construção da pintura.

ao “edifício magestoso” da tradição, que oferece ao público obras que constituem uma “totalidade inteligível”], qu’innombrablement le passé fit et refit, ce monument parlant et proclamant l’autorité – qui courbait la foule entière –, le moment vint où il perdit le **sens qui le fondaient**. Il de disloqua: son langage devint à la fin l’éloquence prétentieuse, dont la foule, autrefois soumise, détourna.” (GBM, pg. 28)

Construída a partir de um “olhar para trás” distanciado da tradição, à qual não pode mais simplesmente *aderir*, e ainda sem qualquer tipo de certeza sobre os caminhos “históricos” da pintura que o modernismo tentará traçar, sua obra encontra-se na fissura informe entre duas placas de sentido, ali neste lugar movediço em que falar é difícil, e as afirmações engasgam antes de serem pronunciadas – ali onde a pintura pode *ser qualquer coisa* (agulha que nada orienta)

“É possível, mas discutível, que algo assim [a discussão sobre a prostituição em Paris no século XIX] tenha sido o “texto” inicial de Olympia. Mas texto e pintura se separam, assim como a Execução de Maximiliano se separa da reportagem de jornal sobre os eventos em Queretaro. A pintura oblitera o texto e o significado, e o significado da pintura não está no texto por trás dela, mas na obliteração do texto.” (GB, pg. 46)

O que a afirmação de Bataille parece sugerir é que, em Manet, texto e tema deixam de ser a substância da pintura, núcleo de significado. Se o texto é obliterado, o tema torna-se, enfim, tema, mesmo - tema e mais nada, vínculo superficial com a tradição – não os temas em si e seus significados fora da pintura, mas o tema e seu sentido na própria história da arte. Não se trata mais do “texto” desenvolvido a partir do tema, mas do tema como matéria de trabalho do pintor. É impreciso dizer que o modernismo francês em pintura (pense-se o eixo Manet-impressionismo-Cézanne-Matisse e Picasso) acabou por escolher temas inferiores - paisagens, naturezas mortas - porque o tema simplesmente não importava. É necessário dar a volta no argumento e reconhecer sua codificação na hierarquia dos gêneros, ela que se tornou tão importante na França a partir do final do século XVIII, como temas menores, e que

sua escolha é consciente . Sua desimportância importa, *statement* sobre a tradição, e sobre seu lugar na nova pintura. Portanto o tema, findo o regime contemplativo da obra de arte, deixa de estar dentro da pintura (alma num corpo) e passa a fazer parte de sua superfície, em atrito com outras materialidades que a constroem : a tinta e o gesto, claro, mas também a história da arte, o quadro como objeto, o museu, o modelo, a fotografia, etc. O tema se torna mais um lugar de ação dentro do processo de construção da pintura. Se a mitologia e a religião, já esvaziadas de seu lugar central na vida social e deslocadas para um nível formal (isso é especificamente o que ocorre com o cristianismo, que passa a restringir-se a rituais e representações, deixando de ser o centro ordenador da vida social), não constituíam mais a razão de ser da arte, sua justificativa, fundamento da aliança que estabelece com seus espectadores, então os temas mitológicos e religiosos tornam-se também formalidades, modos de legitimação da pintura por sua própria história. Se na virada do século XVIII para o século XIX a pintura histórica francesa pode assumir um papel social significativo – a arte como forma de edificação do público segundo os valores da Revolução- ao longo do século XIX, como argumenta T.J. Clark, a pintura acadêmica havia-se tornado uma espécie de retiro estético, lugar dos ecos vulgares da tradição, de nostalgias do bem-fazer, esforços de sobrevivência de um mundo que só existia nos museus. A crescente concorrência entre os pintores, em função da popularização do ensino das *beaux arts* nas escolas e nos ateliers, o grande numero de obras expostas e a popularidade do evento tornavam difícil a consagração de um artista no Salão. E como então? Narrativa, grandiosidade, drama, emoção... o que causava furor eram as manipulações astuciosas do tema – o “conteúdo”, o “sentido” e uma execução primorosa que lhe abrisse as portas. Pois o modernismo (pelo menos o de Manet) tenta lidar de forma positiva com a ruína do sentido (significado e direção), deslocando-o de dentro da pintura (onde já estava morto) para fora dela. Em Manet, essa transformação é sempre explicitada no reaproveitamento e na transposição de temas e formas clássicas. Manifesta assim um entendimento da tradição como convenção, e não como modelo de virtude. O texto obliterado dá lugar à crítica, ou melhor: a crítica está em fazer ver o texto obliterando-se. Fazer ver o tema se

destacando do “conteúdo” e tomando parte na materialidade da construção. Em fazer ver, enfim, a deriva da pintura, sem “substância”, sem fundamento ou natureza.

“O problema de Manet, poderíamos dizer, não era tanto saber quando um determinado quadro estava completo quanto descobrir nele a convicção de que era um quadro.” (DE DUVE, Thierry. *Le Monochrome et la toile vierge*, pg. 81)

“A atitude em relação ao passado que eu tentei definir em nada se aproxima com o tom habitualmente adotado pela interpretação formalista-modernista sobre a ascese, a redução e a simplificação do fato pictural. O que acontece, ao contrário, é um reordenamento formidável de recursos, como se se tratasse doravante de forjar uma nova concepção da arte de pintar, mais inclusiva do que nunca, mas admitindo que tal concepção será necessariamente provisória, e destinada a uma vida curta.” (FRIED, Michael. *Le Modernisme de Manet*, pg. 238)

4. *La nymphe surprise* (1859-61)

E como é cômico o desprendimento de Manet ao falar dos “grandes temas” : “Il est une chose que j'ai toujours eu l'ambition de peindre. Je voudrais peindre un Christ en croix... Quel symbole ! L'image de la douleur.” (Manet, 1863, contado por Antonin Proust, *Memórias*, 1897)²⁰. Manet tem apenas três pinturas religiosas executadas a partir de 1858 A primeira é *Christ aux Anges* (1864), um ano após a execução do *Déjeuner*, e as outras duas são *Moine en prière*, inspirada na pintura de Zubaran atualmente na National Gallery, e *Jésus Moqué par les Soldats*, ambas executadas no ano seguinte, o 1865 de *Olympia*. Data de 1859, porém, um outro projeto, extremamente ambicioso, que dá o tom das questões que levantamos sobre a relação entre o tema e o espectador na pintura de Manet.

²⁰ In: *Portrait of Manet by himself and his contemporaries*. Roy publishers, New York, 1960

“Manet tinha começado na rue Lavoisier um grande quadro, *Moïse sauvé des eaux* [Moisés salvo das águas], que nunca terminou, e do qual não resta senão uma figura que foi dele recortada, e que ele chamou de *La Nymphe surprise*” (Antonin Proust, *Memórias*, 1897, p. 171²¹).



Manet, 1859. *Moïse sauve des eaux* (óleo sobre tela, Nasjonalgalleriet, Oslo

Há um pequeno estudo indicativo do projeto: o assunto principal, o resgate de Moisés bebê às margens do Nilo, é empurrado para o fundo , e parece “reduzido a uma anedota” (DD, p. 124), enquanto o assunto secundário, o banho da filha do Faraó, auxiliada por uma serva, ocupa o primeiro plano, na metade direita do quadro. Já aqui o nu dirige-nos o olhar, mas os rostos permanecem indeterminados. Manet começa então a execução da obra final. Tratava-se de um quadro grande: a julgar pela altura da pintura final e pela proporção do esboço, devia ter cerca de dois metros

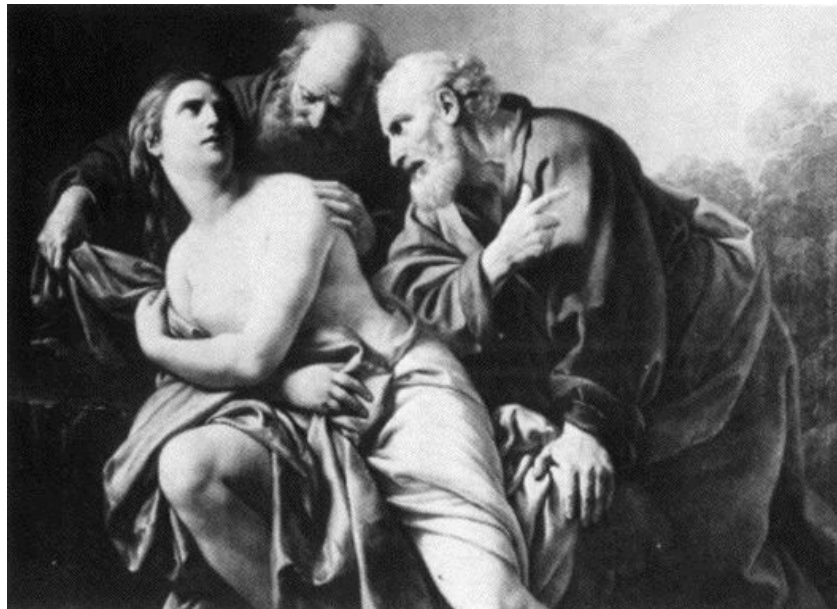
²¹ Citado em CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., *Manet*. Paris, Editions de Réunion des musés nationaux, 1983, p. 83. (citado como *Manet*, 1983)

e cinquenta de largura²². Escala de pintura histórica, em acordo com a importância do tema. Insatisfeito com o andamento do trabalho, porém, Manet corta a tela, guardando apenas o nu, periferia da história. Apaga a serva, e o nu já não é a filha do Faraó... é um nu. Quem? Ora, um nu de pintura, um nu qualquer (de pintura)... uma ninfa, pronto. Mas aonde se inscreve o nu, que já não é filha de faraó?, ou seja: o que faz dessa ninfa ninfa e a distingue simplesmente da pintura de um modelo? Aceita-se desde 1932 que o quadro de Manet é influenciado por uma gravura de Lucas Vosterman baseada numa pintura perdida de Rubens sobre o tema de *Suzana e os Velhos*. A gravura havia sido publicada no álbum em três volumes “*Receuil Crozat*”, na primeira metade do século XVIII²³. O tema havia preocupado Diderot, precisamente pelo tipo de articulação dupla do olhar que envolve: Suzana se esconde dos velhos que a chantageiam e de seus olhares maliciosos e, dessa maneira, mostra-se ao espectador. Diderot escreve sobre a Suzana de Lagrenée (1763):

“Lairresse acha que é permitido ao artista fazer o espectador entrar na cena de seu quadro. Não o creio; e há tão poucas exceções que posso fazer do contrário uma regra geral. Pois isso me parecera de tão mal gosto quanto o jogo de um ator que se dirige à platéia. A tela fecha o espaço, e não há ninguém além dela. Quando Suzanne se expõe nua a meus olhares, opondo dos olhares dos velhos os véus que a envolvem, Suzanne é casta e o espectador também. Nem um nem outro me sabem ali “(Diderot, *Pensées détachés*)

²² Manet, 1983, pg. 87

²³ Ver Manet, 1983, pg. 83-7 eMM pg 146-7



Suzanne surprise au bain par les deux vieillards – Lagrenée, conhecido como l'aîné, Louis-Jean-François (1725-1805), 1763



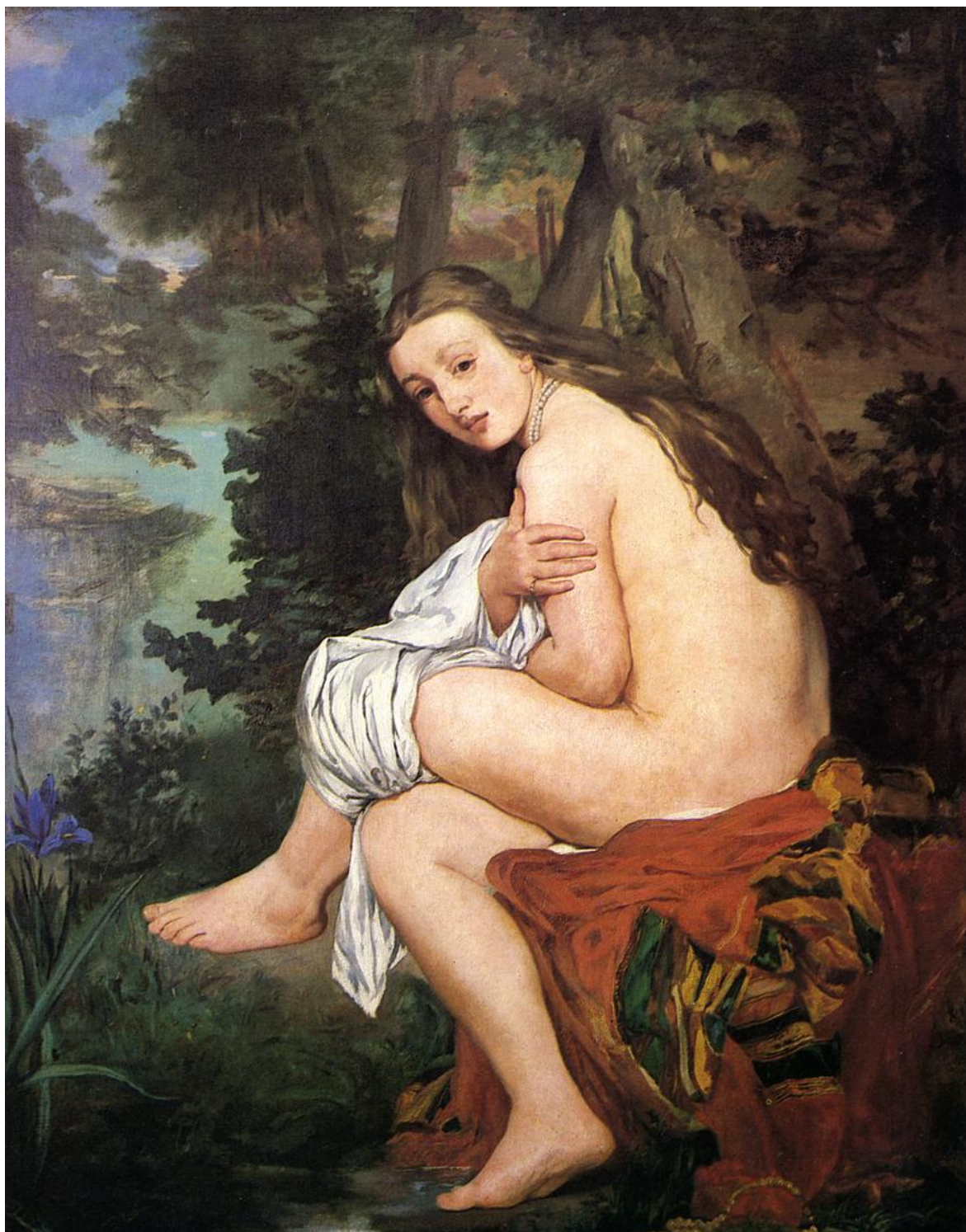
Suzanne et les Deux Vieillards (Peter Paul Rubens - Lucas Vosterman).

Publicado em *Recueil Creuzat*, 2a met. Sec. XVIII

A dificuldade do tema está em distinguir o olhar ilícito dos velhos e o olhar, desapercibido, externo, do espectador, o que só poderá ser feito mediante encerramento rigoroso do quadro. Sutil a linha entre “uma mulher que se mostra [ao espectador] e uma que vemos”. Assunto privilegiado para a discussão sobre o absorvimento – a cena de Susana surpreendida no momento em que está só, desatenta do que se passa a sua volta, pode ser associada à ao tipo de violência que representa a ameaça da corrupção da “ficção suprema” da pintura, da teatralidade. Na maior parte das representações do tema o nu se nos mostra por inadvertência, quando Suzana, ao dar as costas para os que a atacam, subitamente se vira para a frente do quadro (veja-se, por exemplo, as Suzana de Guido Cagnacci e de Rubens – não aquela que influencia Manet, mas uma outra, uma pintura, pertencente à Galeria Borghese. Na versão de Tintoretto ela ainda não foi abordada pelos velhos, e por isso expõe-se ainda mais do que as outras. Quando Suzana se cobre, como na versão de Artemisia, o faz como se por reflexo, respondendo velozmente ao o toque dos velhos). Por isso convém também que Suzane seja representada em movimento, no exato momento em que é abordada, e antes que, ao virar-se, perceba nós a observamos. Nenhuma Suzana pode *durar*. Não se representa, por exemplo, sua conversa com os dois homens, relatada em detalhe no texto apócrifo que nos conta a história (13º capítulo do livro de Daniel). Portanto o nu (surpreendido) é, paradoxalmente, a maior prova de sua castidade, mas apenas se ele for, também, prova do encerramento do espaço do quadro, da sua separação em relação ao espaço do espectador – uma diferença moral que é também uma distinção, digamos, “espacial”.



Peter Paul Rubens. Susanna e os Velhos. Óleo sobre tela, 1607. Galleria Borguese, Roma



Manet. *La Nymphe surprise*. 1861. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Quando Manet arranca Susana do espaço “ontológico” da ficção, é o próprio limite da moralidade que ele apresenta ao espectador. Manet é cruel: a sequência de camadas da pintura vai, pouco a pouco, unificando todas as áreas do seu corpo, eliminando os efeitos de luz e sombra, expondo-a por completo. Expondo-a, Suzana. Suzanne Leenhoff, que viria a ser a companheira do artista, modelo da pintura. De Duve sugere que, na gravura de Vosterman, Suzana sabe que a estamos olhando (sendo este o motivo pelo qual a imagem interessa a Manet)²⁴. De fato, seu corpo não se mostra por descuido: ela se protege dos velhos, e também do nosso olhar, e quase nos encara. Trata-se ainda, no entanto, da representação de um “momento” surpreendido – veja-se como uma mecha de cabelo cobre metade do rosto, como resultado duma virada súbita de cabeça. Manet nos mostra uma pose. Suzanne, no papel de Susana, tem os cabelos bem arranjados. Sua expressão não indica surpresa e não há qualquer sinal de tensão (de movimento iminente ou de resistência) no corpo. O olhar é calmo e paciente. Suzanne é “quase” ninfa, ou “quase” Suzana: veja-se o anel na mão direita, ou o colar comum, “contemporâneo” no seu pescoços. Ela está ali, diante do observador, há algumas horas, posando. Suzanne não se expõe nem se esconde por reflexo. Foi-lhe pedido que ficasse assim, e não há constrangimento. Sem observadores, é o próprio Manet e, em seguida, nós mesmos, os *voyeurs* de Suzana, de Suzanne e do quadro. Manet trabalha com a *modelo*, e impõe que nós também (“lógica da vacina”) tenhamos que lidar com ela, e com aquilo que sua presença implica: a corrupção do fechamento da pintura, da ficção fundadora da representação.

“Objeto de reflexões de Diderot dos anos de 1750 e 1760, o estatuto do modelo era de fato problemático. Por um lado, o laço instituído entre a tradição diderotiana e a verossimilhança colocava o modelo do lado da natureza, e o tomava por suporte indispensável. Por outro, acontecia ao modelo de manter a pose diante do artista por muito tempo, e isso apenas era suficiente

²⁴ DD., pg. 125

para inscrevê-lo numa estética da teatralidade, daquilo mesmo que a tradição diderotiana desejava abolir (Fried, MM. pg. 203)

O problema cresce quando percebemos a confusão dos gêneros que a pintura articula. O assunto mitológico, de narrativa tão rala, confunde-se com o retrato – gênero que privilegia, necessariamente, o modelo, e que por isso mesmo foi sempre problemático para a tradição da pintura. No século XIX a pintura realista e a fotografia – sua conexão direta com o modelo – pressionavam ainda mais a questão. A relação entre o retrato e a teatralidade resolve-se, em geral, de duas maneiras: ou mostra-se o personagem inserido num espaço ficcional seguro, entretido com atividades, pensamentos, etc., e inconsciente da presença do pintor; ou bem representa-se o modelo olhando diretamente para fora da tela, sem qualquer tipo de “entorno” ficcional, evitando-se, assim, o efeito de “cena”. Novamente, Manet fica no meio do caminho. Sua ninfa é ninfa e modelo. Passa-se a coisa como se subitamente, a ninfa, uma ninfa qualquer, não conseguisse tomar a frente da mulher que permanece portanto *aqui*, nas condições artificiais do atelier – para dar conta de forma convincente do tema da pintura. Suzanne é representada na tela sobre um fundo evidentemente planar que ela não consegue habitar, por conta da diferença de tons e de tratamento ralo e veloz da paisagem, que o fazem parecer, simplesmente, um pano esticado atrás da figura (é o fundo da tela que vemos à esquerda, no azul da água) – os estúdios fotográficos estavam cheios deles. Estratégia de *edição*, de descontinuidade entre as partes. Assim são separados o tema (aquilo que é *anunciado*) e o que é pintado, ou melhor: assim se torna visível a relação de justaposição, e não de identidade (sobreposição), entre estas duas dimensões da obra, o aspecto de *montagem*, típico da pintura de atelier, entre narrativa, figuras e espaço. Na pintura de Manet, ao contrário, não é permitido entrar. E por isso descobre-se ali um quadro (por desígnio – “olha, aqui está Rafael, aqui está a tradição do retrato, aqui estão os temas mitológicos” e por experiência “veja a tinta, veja os limites do quadro, veja os tons puros, veja a planaridade do espaço”). A surpresa não é da ninfa, propriamente, senão nossa (ela, modelo, *sempre* esteve ali, não?), como se algo que dela nos separasse tivesse sido removido. Espanto de ver que sua nudez, de modelo e

não de ninfa, nudez situada, é nossa²⁵. A pintura joga com o que o espectador sabe e espera de uma pintura tradicional; é uma espécie de armadilha, de “parece mas não é”. O título tenta impor a tradição a um corpo encarnado, revelando uma estranha incompatibilidade, como se modelo, tema, título e pintura se juntassem por acidente, sem que nada os una em necessidade.

Manet devia saber mais ou menos os problemas que encarava: depois de ter cortado a tela, Manet teria pintado, segundo Beatrice Farwell, um sátiro, espiando Suzana entre as folhagens. Fato curioso: o sátiro teria sido acrescentado à pintura por ocasião de seu envio a São Petersburgo, sob o nome de *Nymphe et Satyre*, talvez para torná-la mais “aceitável”, e teria sido apagado em data posterior²⁶. Quando? A questão da descontinuidade, da confusão dos gêneros pictóricos (especificamente o tensionamento de todos os gêneros em torno do conceito do retrato), a implicação inescapável do espectador e presença implacável, frontal (“issues of facing”, dirá Fried). Pode-se imaginar Manet, por volta de 63-64, após ter pintado *Le Déjeuner* e *Olympia*, olhando novamente para *La Nymphe surprise*, e entendendo que podia, agora, ser mais explícito nos seus desígnios – e retirar o pequeno e cômico personagem (pintado com tinta tão rala que não aparece nos exames de raio-x²⁷...), colocando-nos incontestavelmente como espectadores perplexos do quadro, da ninfa, de Suzanne e de Suzana. A anulação do olhar de dentro (da serva, dos velhos, do fauno) põe em evidência o olhar de fora. Suzanne sabe. O quadro sabe. O espectador sabe, mas é surpreendido com a consciência do quadro. E com a de Suzanne, que sabe, e nos mostra, nua, que não é Suzana (ou Betsabé, ou ninfa, ou princesa egípcia).

“Le réalisme de Manet – au moins celui de *Olympia* – eut une fois le pouvoir de ne situer *nulle part*, ni dans le monde sans charme que révèle le mouvement du langage prosaïque, ni dans l’ordonnance convulsive de la fiction. Positivement, cette dernière ordonnance est détruite dans *Olympia*: l’incongruité

²⁶ Manet, 1983, pg. 83-4

²⁷ Manet, 1983, pg. 83

d'un modèle nu se substitue à ces compositions académiques de Couture qui, jusque dans l'ivresse, sont figées par l'académie”(Bataille, *Manet*, pg. 63)

A crise da confiança da representação que a obra de Manet expressa e constrói (“sintoma e intuição” como diz De Duve) implica que está desfeita a possibilidade de se pensar uma relação transparente, aberta ao sentido, entre artista e obra – e, consequentemente, entre o espectador e a obra (relação que também se poderia dizer direta ou, simplesmente *natural*, fundada na lógica da representação). O que Bataille parece dizer é que Manet pinta este rompimento: ação positiva de desmonte, ao mesmo tempo em que esta atitude não é resultado de um "projeto", e muito menos pertence ao campo simples da intenção (não é isso justamente que sua pintura vê apagando-se?): quando a *natureza* não já não fala ao pintor como falava ao espírito dos grandes mestres (que então puderam dizê-la em pintura, é esta a crença de Reynolds²⁸) a única possibilidade restante ao pintor que atesta *j'ai fait ce que j'ai vu*, uma frase sem dúvida enigmática, é lançar violentamente ao espectador as próprias dúvidas – que lhes eram, essas, sim, bastante presentes. Que essa súbita intuição do abismo tenha dado lugar à certeza luminosa da pintura impressionista, ou às utopias e tarefas históricas dos discursos de vanguarda do século XX, não surpreende. Mas que a entrada oblíqua do gene da desordem (a introdução da incerteza entendida como uma espécie de "abertura", de "corrupção" de um acordo em torno da representação, isso que se chama "suspensão da descrença") tenha corrompido de vez qualquer possibilidade de edificação de "naturezas" em arte parece também inegável (é isso, precisamente, o que leva De Duve a afirmar que “nossa” arte começa em Manet). O

²⁸ "Mas apesar de não haver, ou não poder haver, nenhuma regra precisa e invariável para o exercício dessas grandes qualidades, ainda assim podemos com segurança dizer que elas sempre operam proporcionalmene à nossa atenção na observação das obras da natureza ... Dessa maneira, ele adquire uma idéia justa das formas belas, ele corrige a natureza por ela mesma, seu estágio imperfeito por seu estágio mais perfeito ... Portanto é a partir de uma experiência reiterada e de uma exata comparação entre os objetos da natureza que um artista se torna possuidor da idéia daquela foma **central** ... em relação a qualquer desvio ou deformidade ". Sir Joshua Reynolds. Discurso sobre a Pintura, 1770. in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura: textos essenciais. Vol.4: O belo*. Rio de Janeiro: editora 34, 2008, 114-119

primeiro modernista só pode ser aquele a dizer que o modernismo, em qualquer acepção definitiva, não é possível.

5. o que não escreve

Vamos de novo: “Manet aparece flutuante entre dois blocos de narrativas produtores de “certezas”: entre a tradição do Renascimento e a tradição moderna. Entre a era dos tratados e a dos manifestos; dali, já não consegue aderir aos discursos sobre a representação e sobre a natureza da pintura herdados da tradição e nem erigir em seu lugar formulações que os substituam”. Começa-se o trabalho com a intuição que a pintura de Manet se constrói no reconhecimento da impossibilidade de se formular certezas para a pintura, de *defini-la*, de dizer: “pintura é...”. Como descrever isso que chamamos de *incerteza* na pintura de Manet; ou, a quê, afinal, a estamos opondo? Quem fala o que é pintura, ou melhor: *como* se fala “pintura é...”, ou ainda: como é possível propor o cercamento dos seus limites? Terão as pinturas – os quadros – sido capazes de sugerir uma tal coisa? Ou será do texto a prerrogativa deste tipo de pergunta? De um certo tipo de texto, de uma certa tradição escrita (ocidental) ocupada da pergunta do Ser - uma sensibilidade que não se limita a textos específicos porque ela é, exatamente, *geral*? Perguntar “o que é a arte?” ou “o que é a pintura?” é supor de início que a pintura é uma *propriedade*, cuja circunscrição pode ser descrita, de fora, por esses discursos: como se houvesse objeto a cercar, formar, circunscrever, *desenhar*. Qualquer definição de pintura é sempre externa, e sempre falada. Se nenhuma pintura jamais disse “pintura é ...” (as pinturas não falam), os textos sobre pinturas puderam dizê-lo, antes (Poussin: “*Definição: é a...*”) e depois de Manet (como promessa escrita, em Cézanne), e inclusive sobre Manet (“o primeiro a simplificar a pintura”, nas palavras de Matisse – onde “simplificar” quer dizer resumi-la a suas características *essenciais*). E, inversamente, pinturas puderam ser produzidas em conexão com uma idéia de *ser* da pintura, de *verdade da* pintura, como se, submetidas à jurisdição de um conceito, dele fossem *expressão*: aproximação da pintura à *fala* (“sopro da alma,” nos dirá Rousseau), transparência entre pintura e sentido. (Bernard Lamy: “*Vejamos o que a pintura é ... a pintura é como a eloquência*”). Eloquência?

Manet, o que não escreve: e talvez tenhamos algo a dizer sobre a escassez de especulações teóricas ou comentários sobre o trabalho em sua correspondência. O “silêncio” de sua pintura é também o seu. Manet certamente tinha consciência da complexidade dos problemas que enfrentava, mas como dizê-los? Como falar de pintura quando trata-se exatamente de pintar seu próprio *desligamento* da pintura, o abandono de seus fundamentos (de seus critérios, de seus termos) ? Por ocasião da retrospectiva de 67, Manet publica um pequeno comentário, que citamos integralmente:

Desde 1861 M. Manet tem exposto, ou tentado expor seu trabalho. Esse ano, decidiu apresentar uma retrospectiva de seu trabalho diretamente ao público. Em sua primeira aparição no Salão, M. Manet recebeu uma distinção oficial, mas desde então seu trabalho tem sido rejeitado com tanta frequência pelo júri que M. Manet sente que se qualquer tentativa de se fazer algo novo em arte envolve luta, ela deve ao menos ser conduzida com justiça, ou seja, ao artista deve ser permitido mostrar seu trabalho. Caso contrário, o artista poderia muito facilmente encontrar-se sozinho, sem saída para sua arte. Ele seria obrigado a juntar suas telas ou enrolá-las, e largá-las no sótão. O fato é que a aceitação, o encorajamento e as premiações oficiais são vistas por parte do público como garantia de talento, e o público predispõe-se a favor ou contra os trabalhos aceitos ou rejeitados. Diz-se ao artista, no entanto, que são as manifestações espontâneas do público que fundamentam as respostas negativas do público a suas obras. Sendo esse caso, recomenda-se ao artista que espere. Que espere o quê? Que o júri deixe de existir?

Considerou que era então preferível apelar diretamente ao público. O artista não está dizendo: venham ver obras perfeitas; diz, ao contrário: venha ver trabalhos honestos. Um efeito da honestidade desses trabalhos é que eles podem parecer sugerir um protesto, enquanto o artista esteve preocupado simplesmente

em dar conta de suas impressões. M. Manet nunca desejou protestar. Foi ao contrário contra M. Manet, que não o esperava, que se protestou, porque há um ensino tradicional de composição, técnica e aspecto formal de pintura, e aqueles que foram educados nesses princípios não admitem outros. Possuem uma intolerância ingênua. Fora de suas fórmulas nada pode valer, e, além de críticos, atuam também como adversários, e adversários ativos. Exibir é a condição vital, *sine qua non* para o artista, porque ocorre que após algumas contemplações familiariza-se com aquilo que surpreendia e, se quisermos, chocava. Pouco a pouco se o compreende e admite. O próprio tempo age no polimento dos trabalhos amenizando as asperezas primitivas. Exibir é encontrar amigo e aliados para a luta. M. Manet sempre reconheceu o talento onde quer que ele estivesse, e nunca pretendeu derrubar a pintura antiga nem criar uma nova. Procurou simplesmente ser ele mesmo e não um outro. Além disso, M. Manet encontrou simpatias importantes e pode perceber que homens de verdadeiro talento voltam-se cada vez mais a seu favor. Trata-se simplesmente, para o pintor, de se conciliar com o público do qual diz-se ser seu inimigo. (maio de 1867²⁹)

“Essa pouca confiança em si e essas reações rápidas testemunham um lado da inconsistência. Mas essa inconsistência está em acordo com o caráter pessoal da aventura, a única aventura que viveu Manet...” (Bataille, pg. 44). Diante de tamanha falta de sinceridade e convicção, para retomar os termos de Castagnary, é impossível não lembrar de Courbet, cuja exposição individual em 55 antecipa a de Manet. O caso é muito semelhante: também Courbet tivera suas obras rejeitadas pelo comitê organizador da Exposição Universal. Em resposta, alugou um jardim na Avenue Montaigne e mandou construir uma galeria onde exibiu quarenta e três pinturas, incluindo obras monumentais como *L’Enterrement à Ornans* e *L’Atelier du peintre*:

²⁹ citado em MANET, Édouard (et. al.) *Potrait of Manet by himself and his contemporaries*. Roy publishers, New York, 1960

une allegorie réelle. Na ocasião, publicou também um pequeno texto, de fato uma declaração poderosa e, talvez se possa dizer, antecipadora do tom agressivo dos manifestos modernos:

“O título "Realista" me foi imposto do mesmo modo que "Romântico" foi imposto aos homens de 1830. Estes rótulos nunca dão a idéia certa das coisas. Se dessem, as obras não seriam necessárias. Sem entrar no mérito da adequação deste rótulo que, esperemos, ninguém deve tomar muito a sério, vou apenas oferecer algumas palavras explicativas que podem evitar o mal entendimento. Estudei a arte dos antigos e dos modernos sem idéias dogmáticas ou pré-concebidas. Não tentei imitar estes ou copiar aqueles, nem me direcionei ao objetivo vazio da "arte pela arte". Não - tudo que tentei fazer foi extrair, de um conhecimento completo da tradição, um senso razoável de minha própria independência e originalidade. Atingir uma habilidade pelo conhecimento - este foi meu propósito. Registrar maneiras, idéias e aspectos de minha época tal como eu mesmo os vejo. Ser um homem, tanto quanto um pintor, em suma: criar uma arte viva: este é meu propósito”

Manet, enfim, raramente escreveu sobre sua obra; *pintou* o que pintou. Mas sua pintura (ela que será assinalada como "origem" de muitas marchas modernas) nunca *pode* estar submetida ou geneticamente afiliada - como em última instância nenhuma obra, singularidade por definição pode - a qualquer *projeto* ou *idéia* de pintura, passado ou futuro. Como se os quadros não pertencessem: desconfortáveis, nem conectados à tradição, nem modernos³⁰. E pretendemos entender de que maneira esse sentido de não pertencimento estava *presente*, ou seja: A *incerteza* dos quadros de Manet não é uma simples condição negativa, mas algo denso, como um molde em expansão forçando o espaço entre duas coisas que eles *não eram* ... Dito de outra forma, a *dívida*, ou a *incerteza* nos quadros de Manet (e nas respostas de seus

³⁰ “A minha é uma geração infeliz, dividida entre dois mundos, e nunca à vontade em nenhum deles”, diz o Príncipe de Salinas em *Il gattopardo*, de Visconti.

contemporâneos, e em seus próprios relatos privados de frustração, e nas interrogações recentes de sua obra, etc.) não é falta de uma *coisa* que, ausente, desestabiliza a pintura, ameaça sua integridade, mas é, justamente, a hesitação em assumir a existência de qualquer *coisa* irremovível. Pintura sem a tal *coisa* é ainda pintura? A intuição de que partimos, é a de que esta obra se apresenta, enfim, como novo, ou como bloco - menos molar, um mexido de critérios e problemas assimilados e misturados (ora um tanto a esmo, ora com muita hesitação), sem qualquer possibilidade de hierarquia, no pensamento *em* pintura, e que não poderá ser dissecado em aspectos isolados e historicamente moldados por leituras específicas, que apresenta-se esse “tudo ao mesmo tempo”³¹, um processo de reflexão sobre pintura inclusivo, e não restritivo ou depurador, uma incerteza que insiste em objetar que a pintura pode ser *qualquer coisa*. Que problema!

No próximo capítulo perguntaremos, no que diz respeito à recepção de sua obra pela produção crítica modernista, como a pintura de Manet foi assimilada no registro de uma “revelação” da verdade da pintura. Ou seja: como se pôde ver a pintura de Manet como origem de “um novo fundamento” (Mondrian) da pintura, pioneirismo definido a partir de um discurso articulado em termos essencialmente “negativos”, ou? Disso trata o capítulo 2, *Manet Moderno*. E, com relação à arte do passado, se “aventura de Manet” (Bataille) parece ter sido a da transformação (que ele *faz*, *recebe* ou *constata*? a pergunta impõe uma outra: trata-se mesmo de “transformação”?) da pintura como campo *orbital* (em torno de um fundamento, aquilo que aponta o “é” de “pintura é...”, a *coisa*, ou *essência*, cuja ausência pode ser catastrófica) para a pintura como campo (ainda campo?) de *dispersão*, desierarquizado por efeito de um desprendimento, é necessário indagar: “Desprendimento do quê?”, ou: o que pode ter sido pensado como “centro” do sistema da pintura, seu fundamento, essência da pintura, “pintura” mesmo, (pintura dentro da pintura, idéia de pintura *representada* pelo quadro, pela pintura), origem de seu sentido e de sua verdade? Essa “verdade” que a pintura *comunica*, este núcleo de identidade, como ele se relaciona com o *fato* da pintura, com cada pintura em particular ? O que manifesta, ou é a *voz* deste fundamento em

³¹ MERLEAU-PONTY, O Olho e o Espírito, parte III.

uma pintura? O capítulo 3, *Centro, fundamento ou representação* se dedica a esse problema, entendendo que aquilo que a pintura de Manet corrompe é o primado seguro da representação, essência da pintura da tradição do Renascimento. Lidaremos especialmente com uma certa noção de *quadro* (*tableau*) definida pela crítica de arte francesa do século XVIII (e por Diderot, em especial) que reivindica uma separação irreduzível entre o espaço da representação e aquele no qual ela se inscreve, entre um *dentro* e um *fora* da pintura. Perguntaremos sobre a demolição dessa noção de *tableau* na pintura de Manet, e sobre possibilidade de se encarar de outra forma a noção de quadro, a partir de sua obra, noção que privilegiará justamente sua condição *inscrita*, sua espacialidade indefinida e não hierárquica.