



Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

MÍMESIS E PINTURA MODERNA

Manet e o problema das imagens

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientador: Luiz de França Costa Lima Filho

Rio de Janeiro

Abril de 2022



Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

MÍMESIS E PINTURA MODERNA

Manet e o problema das imagens

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do grau de Doutor em História.

Prof. Luiz de França Costa Lima Filho

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Maria Flora Sussekind

Departamento de Teatro – UNIRIO

Prof. Pedro Sussekind Viveiros de Castro

Departamento de Filosofia – UFF

Prof. Guilherme da Silva Bueno

Departamento de Artes Plásticas – UFMG

Prof. Vera Beatriz Siqueira

Departamento de Teoria e História da Arte - UERJ

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

Graduado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. É mestre em Artes Visuais - História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ensinou, como professor substituto, nos departamentos de Teoria e História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisa as múltiplas relações entre teoria e história da arte.

Ficha Catalográfica

Drumond, Matheus Filipe Alves Madeira

Mimesis e pintura moderna : Manet e o problema das imagens / Matheus Filipe Alves Madeira Drumond ; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. – 2022.

297 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2022.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Mimesis. 4. Imagem. 5. Édouard Manet. 6. Pintura moderna. 7. Teoria da arte. I. Lima Filho, Luiz de França Costa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Uma investigação não parece poder ser realizada como trabalho solitário. Os agradecimentos apenas expõem um pouco das condições sem as quais este trabalho não seria possível.

Agradeço, em princípio, ao professor Luiz Costa Lima, por conduzir a construção do trabalho e, sobretudo, pela generosidade com que o acompanhou.

Aos professores Luiz Camillo Osório e Luiza Larangeira, pela leitura quando no exame de qualificação.

Aos amigos da PUC-Rio e funcionários de seu Departamento de História, pelo privilégio da convivência. Em especial a Maycon Tannis, Ana Carolina Guedes, Camila Medina e Daniel Albuquerque. Assim como aos outros tantos amigos que encontrei na UFMG, UFRJ, UFOP e UERJ.

Aos amigos de outras caminhadas: Giulia Giovani, Andre Vechi, Guta Armigliato, Rita Lages, Livia Godoy, João Pedro Cortêz, Verona Segantini, Fabiana Sant'Ana. A Thiago Ferreira, sobretudo, também pela leitura constante dos descaminhos deste trabalho.

À Maria Luiz e Maria Clara, por me fazerem sempre lembrar que ainda preservo algo em Itabira. A Rafael e Clarisse, pelo futuro que anunciam.

A João Leão, pela alegria da companhia.

Resumo

DRUMOND, Matheus F. A. Madeira; COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e pintura moderna: Manet e o problema das imagens**. Rio de Janeiro, 2022, 297p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Se *imagem*, por sua anfibologia, pode ser tomada como uma proposição dada à contemplação tanto quanto uma operação da consciência, a pintura parece ser um *locus* privilegiado para observar a intensificação de seus desafios ao pensamento, assim como arena apoteótica de sua neutralização. Este trabalho se empenha em deslindar alguns aspectos do problema das imagens, visando contudo, aclarar a possibilidade de uma reflexão sobre a mimesis na pintura moderna. O trabalho do pintor Édouard Manet (1832-1883) é assim analisado como contra-exemplo da reiteração de uma premência imitativa nas artes visuais – sem que com isso deixe de se enfatizar as profundas conexões estabelecidas entre obra e mundo. Nossa especulação incidirá sobre a formulação do lugar das imagens no pensamento ocidental, a fim de aclarar se algumas proposições iniciais não se apresentam ainda como entraves na reflexão contemporânea. Por não ser de todo corriqueiro, o empreendimento teórico sobre a mimesis, juntado aí a ênfase das imagens como um modo de relação *sui generis*, permite refletir sobre a ênfase *poiética* na pintura de Manet, distanciando-a da sombra de ser ela uma mera crônica reiterativa. Esta investigação, portanto, pretende oferecer uma objeção ao mecanicismo imitativo de alguns dos discursos sobre artes visuais.

Palavras-chave

Mimesis; Imagem; Édouard Manet; Pintura Moderna; Teoria da Arte.

Abstract

DRUMOND, Matheus F. A. Madeira; COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis and modern painting: Manet and the question of images.** Rio de Janeiro, 2022, 297p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

If *image*, due to its amphibology, can be taken as a proposition given to contemplation as much as an operation of consciousness, the realm of painting seems to be a privileged *locus* to observe the intensification of its challenges to thought, as well as an apothecotic arena of its neutralization. This paper endeavors to unravel some aspects of *image*'s surrounding issues, aiming, however, to clarify the possibility of a reflection on mimesis in modern painting. The work of painter Édouard Manet (1832-1883) is thus analyzed as a counter-example of the reiteration of an imitative urge in the visual arts – without neglecting to emphasize the deep connections established between the work and the world. Our speculation will focus on the formulation of images' *locus* in Western thought, in order to clarify whether some initial propositions do not yet present themselves as obstacles in contemporary reflection. As it is not commonplace, the theoretical enterprise on mimesis, along with the emphasis on images as a unique mode of relationship, allows us to reflect on the *poietic* emphasis in Manet's painting, distancing it from the shadow of being a mere scandalous and repetitive chronicle. This investigation, therefore, intends to offer an objection to the imitative mechanism of some established discourses on visual arts.

Keywords

Mimesis; Image; Édouard Manet; Modern Painting; Art Theory.

Sumário

I.	Introdução	11
II.	Elementos preliminares	19
1	A resistência às imagens	20
1.1	Imagem/transtorno	39
1.2	Anfibologia das imagens e transtorno do pensamento	52
2	Imagem, mimesis. Pintura	65
2.1	Referencialidade e mundo	86
2.2	Pintura	92
III.	Manet e a pintura moderna	102
3	Tensões e limites da figuração	117
3.1	Reconsideração da figuração	130
3.2	Figuração e técnica	151
3.3	Manet e o trabalho imaginal	166
4	A representação e o quadro na pintura de Manet	193
4.1	A situação do quadro em Manet	197
4.2	Intrincada representação	225
4.3	Erotismo pictórico	249
VI.	Ficção pictórica: uma abertura como conclusão	282
V.	Referências	289

Lista de figuras

Figura 1: COURBET, Gustave. L'atelier du peintre. 1855. Óleo sobre tela, Musée D'Orsay.	141
Figura 2: COURBET, Gustave. Les demoiselles. 1857. Óleo sobre tela, Petit Palais.	144
Figura 3 FRAGONARD, Jean-Honoré. Le Verrou. Século XVIII, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris.	146
Figura 4 GOYA E LUCIENTES, Francisco de. Duelo a garrotazos. 1820-1823. Técnica mista sobre revestimento mural trasladado para tela, Museo del Prado.	148
Figura 5: MANET, Édouard. La Musique aux Tuileries. 1862, óleo sobre tela, The National Gallery.	174
Figura 6 LEGROS, Alphonse. Ex voto. 1861, óleo sobre tela, Musée des Beaux-Arts, Dijon.	176
Figura 7 GUYS, Constantin. Militaire assis auprès d'une table en compagnie de deux femmes. Século XIX, desenho à pena aquarelado, Fonds des dessins et miniatures, Musée d'Orsay, Paris.	183
Figura 8 MANET, Édouard. Lola de Valence. 1862, óleo sobre tela, Musée d'Orsay.	191
Figura 9 MANET, Édouard. Jupiter et Antiope. Óleo sobre tela, Musée Marmottan Monet, Paris.	199
Figura 10: VECELLIO, Tiziano. Jupiter et Antiope, dit aussi La Vénus du Pardo. 1525-1550, óleo sobre tela, Musée du Louvre.	199
Figura 11 MANET, Édouard. Le Vieux Musicien. 1862, óleo sobre tela, National Gallery of Art, Washington.	204
Figura 12 WATTEAU, Gilles. L'Embarquement pour l'île de Cythère. Musée du Louvre, Paris.	207
Figura 13 WATTEAU, Gilles. 1717-19, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris.	210
Figura 14 MANET, Édouard. Le Buveur d'absinthe. 1858-59, Ny Carlsberg Glyptotek.	211
Figura 15 MANET, Édouard. Le fifre. 1866, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris.	213
Figura 16: VELÁZQUEZ, Diego. Pablo de Valladolid. 1635, óleo sobre tela, Museo del Prado.	214

Figura 17 BOUCHER, François. L'Odalisque. 1743, óleo sobre tela, Musée du Louvre (Musée de Reims).	220
Figura 18 MANET, L'Exécution de Maximilien. 1867, óleo sobre tela, Kunsthalle de Mannheim.	226
Figura 19 MANET, Édouard. Le bal Masqué à l'Opéra. óleo sobre tela.	229
Figura 20: GOYA E LUCIENTES, Francisco de. El tres de Mayo de 1808 o Los fuzilamentos. 1814, óleo sobre tela, Museo del Prado.	231
Figura 21 MANET, E. Exécution de l'Empereur Maximilien du Mexique. 1867, óleo sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston.	235
Figura 22 MANET, E. Interieur à Arcachon. 1871, óleo sobre tela, Clark Art Institute, Williamstown.	236
Figura 23 MANET, Édouard. La serveuse de bocks. 1879, óleo sobre tela, Musée D'Orsay.	237
Figura 24 MANET, E. Le Café-Concert. 1878-79, óleo sobre tela, The Walters Art Museum, Baltimore.	238
Figura 25 MANET, Édouard. Le bon bock. 1873, óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art.	240
Figura 26 MANET, Édouard. Un bar aux folies-bergère (1881 1882). Óleo sobre tela. Courtauld Institute Galleries, Londres.	242
Figura 27 MANET, E. Esboço de Un bar aux Folies-Bergère. 1882, óleo sobre tela, coleção privada, Londres.	244
Figura 28 MANET, E. Bon bock café. 1881, óleo sobre tela, National Gallery of Art, Washington.	246
Figura 29 MANET, Édouard. Le chemin de fer. 1872 -73, óleo sobre tela, National Galery of Art, Washignton.	247
Figura 30 MANET, E. Le brioche. 1870, óleo sobre tela, The MET, New York.	249
Figura 31 MANET, E. Baigneuses. 1874-76, óleo sobre tela, MASP, São Paulo.	255
Figura 32 RAIMONDI, Marcantonio. Le jugement de Pâris. Gravura a partir de um desenho de Rafael de Sanzio. 1510-1511, Gallica: Bibliothèque Nationale de France.	257
Figura 33 MANET, E. Le Déjeuner sur l'herbe. 1863, óleo sobre tela, Musée D'Orsay, Paris.	260

- Figura 34 MANET, E. Olympia. 1863, óleo sobre tela, Musée D'Orsay, Paris. 262
- Figura 35 Tiziano Vecellio. Venere di Urbino. Óleo sobre tela. 1538. Gallerie degli Uffizi, Firenze. 264
- Figura 36 Francisco de Goya e Lucientes. La maja desnuda. Óleo sobre tela. 1795-1800. Museo Nacional del Prado, Madrid. 265
- Figura 37 BOL, Ferdinand. Vénus Couchée. Óleo sobre tela. 1644. Musée du Louvre, Paris. 266
- Figura 38 MANET, Édouard.. Étude pour Olympia. 1862-1863. Sanguínea sobre papel. Musée du Louvre. 268
- Figura 39 MANET, E. Combat de Taureaux. 1865, óleo sobre tela, Art Institute of Chicago, Chicago. 274
- Figura 40 MANET, E. Toreros en action. 1864, óleo sobre tela, The Frick Collection, NY. 275
- Figura 41 GOYA E LUCIENTES, Francisco de. Caida de un picador de su caballo debajo del toro. 276
- Figura 42 MANET, E. Le torero mort. 1864, óleo sobre tela, The National Gallery, Washington. 278
- Figura 43 Autor ignorado (escola italiana). The dead soldier. óleo sobre tela, The National Gallery, Londres. 279
- Figura 44 MANET, E. Le suicidé. 1877-81, óleo sobre tela, Fountatiom E. G. Buhrle, Zurique. 280

“A pintura não tem fim, senão começo.”

Francisco de Holanda, *Da pintura antiga* (1548).

“[...]seule en vaut la peine la transmission de l’intransmissible”

Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable* (1983).

I. Introdução¹

As obras de arte, em seu valor íntimo, não parecem poder ser tomadas como meras execuções de um algo existente fora delas. Afirmá-lo seria como supor que a imaginação não existe e que o futuro, aquilo que ainda não é, seria como que o destino: realização cujo ser lhe precede, ainda que na forma da profecia. A obra realiza a imaginação na medida em que dá vazão a seu impulso num produto particular e o compartilha. Desafia a metafísica na medida que a criação nela se processa como ação imanente. Esta investigação tem por objetivo oferecer um questionamento do problema da imagem, cujo desenvolvimento é aqui aproveitado para uma inspeção da produção pictórica de Édouard Manet (1832-1883). O problema das imagens é antigo, tortuoso. Uma história do pensamento o contém como contém um percalço: a imagem, ao perspectivar sujeito e mundo, implica tematizar a rasura que os envolve a ambos. Sua insubordinação às definições implica por vezes considerá-la como perigosa ou infrutífera. Na expectativa de domesticá-la, o pensamento é levado a posição de admoestador: refuta ou desconsidera que sua ação imprecisa, porque não determinada, seja necessária ou indicável. O que aqui se propõe não é certamente uma apologia ao trabalho das imagens, ao acrescento sempre um tanto injustificável que oferecem ao mundo humano. Nossa consideração tem por intento sustentar que qualquer que seja a aproximação ao fenômeno artístico, em especial aquela histórico-analítica, não poderá resultar em aproximação produtiva se não se considerar que o produto artístico, aquele que incessantemente engendra imagens, estabelece sua operação sobre um problema de imagem.

O que aqui se sublinha é que, quer nos arrabaldes do conhecimento e da realidade qualquer pressuposta (ideal, religiosa, racional ou empírico-científica), existe uma operação de ordem irreduzível que guarda em si uma função de tipo particular: ao

¹ Este trabalho, assim formulado em pleno acordo entre o candidato e seu orientador, sustenta que a simples diacronia e a insistência na contextualidade não são suficientes para lançar inteligibilidade sobre o problema que intentamos formular. Não pretendemos tomar a interpretação histórica convencional como única e exclusiva forma de aproximação para com uma questão. Junto a J. Lacan podemos insistir que o tempo é lógico, não cronológico. Uma aproximação não filológica às formulações da filosofia antiga, mais que inconsequência, pôde revelar também a persistência de interditos. Caberá ao leitor avaliar se a justaposição dos problemas, o das imagens e a pintura moderna, possui um efeito positivo na apreciação do duplo foco que tentamos perseguir.

passo que pela *mímesis* parte do mundo e a ele retorna como acrescento, a atividade *poiética* não deixa também de responder a um certo dispêndio, usando o termo de Georges Bataille, sem o qual a existência se mostraria determinada, translúcida, objetiva. A imagem engendrada pela *mímesis*, que é artística na medida em que cumpre sua não identidade e sua não conveniência, ao invés de tamponar esse curto-circuito que reúne mundo e o humano, sujeito e objeto, intensifica-o sem promover a superação de uma de suas partes. Antes de passarmos ao desenvolvimento preciso do argumento, cabe aqui elucidar o entendimento que temos de alguns termos e conceitos, tanto quanto as discussões que operam como linhas de força na construção dos argumentos.

Entende-se por *problema das imagens*, o secular interdito a elas volvido pela tradição ocidental do pensamento. O lance fundador de nossa tradição, ao invés de situá-las no seio da experiência humana com seu mundo, assimila-as como modo impreciso de aproximação, falsidade ou desvio. Como sustenta Hans Belting em texto recente, “o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise um conceito antropológico.”² Certamente boa parte do problema das imagens estaria melhor posto se a alternativa exposta por Belting tivesse tido êxito. “No olhar antropológico o homem não surge como senhor de suas imagens, mas – o que é bem diferente – como ‘lugar das imagens’”³. A inversão é por si já significativa: ao invés de dominar as imagens que produz ou que se lhe impõem, o humano é o “lugar” onde essas imagens não cessam de ter lugar. Portanto, ao contrário do pendor da tradição interpretativa que tende a enxergar (o verbo é em si cômico) a imagem como uma mirada imprecisa, só plenamente distinta a partir de sua averiguação pela inteligência, o argumento de Belting nos oferece a possibilidade de ensaiar uma condensação: enquanto boa parte da tradição do pensamento tratou a imagem como um acidente indesejável, obstruindo-a da possibilidade de pensá-la como modo um tanto mais genérico e fundamental de relação produtiva com o mundo. Certamente aqui estamos de pleno acordo com a asseveração categórica de Maurice Merleau-Ponty: “A filosofia não propõe questões e não traz as respostas que preencheriam

² BELTING, Hans. Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014, p. 22.

³ BELTING, 2014, p. 22.

paulatinamente as lacunas.”⁴ Isto é, preserva também aquilo que em Platão lemos como diretriz: “nem tudo que é humano merece que lhe dê muita importância”⁵.

Belting escreve que, com relação às imagens, ainda aguardamos uma distinção equiparada àquela feita entre fala e escrita. “As imagens interiores e exteriores continuam a ser incluídas indistintamente no conceito de ‘imagem’. Mas é evidente que, no caso das imagens, os meios são um equivalente do que a escrita é para a linguagem.”⁶ Uma teoria dos *media* certamente beneficiaria a interrogação sobre as imagens, mas não seguiremos Belting nesta empreitada. Basta formularmos a seguinte questão: caberá a imagem num conceito? E, portanto, o atraso em fazê-lo seria apenas um acaso. Nossa segunda interrogação se destina à comparação feita por Belting entre escrita e fala na linguagem e as relações entre imagem e meio. É certo que as imagens na arte necessitam de um meio onde possam se fazer presentes, ou seja, a imagem artística depende dos seus *media*. Mas mesmo no caso da escrita, o exemplo da literatura é o bastante para explicitar a limitação da comparação feita por Belting: é próprio do literário usar a escrita para criar imagens. Isto é, a escrita também pode ser um meio das imagens na arte. Enquanto meio, nunca terá se completado sem que um receptor a efetive. Mas esse receptor, conforme sabemos, não deixa também de produzir imagens cujos estímulos não são só imediatos; a memória, o sonho, a esperança, a expectativa, que mais seriam senão imagens? Portanto, o problema das imagens ficará assim entendido: o humano é o lugar das imagens que, mesmo estando na base de nossa inteligência, tornam-se, pela complexidade de uma formulação clara e distinta (para usar os termos de Descartes) sua, um transtorno ao pensamento. Ainda que pareça um nó górdio, sua complexidade não parece encontrar resolução na abstenção.

Alfred Gell, em *Art and agency*, ensaia cingir uma definição de objeto de arte. Sem endossarmos completamente o que aí formulara, aproveitamos aqui uma

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 107.

⁵ *República* 604 c.

⁶ BELTING, 2014, pp. 40-41.

parte de seu raciocínio para demonstrarmos a preservada complexidade de nosso problema.

*The definition of the art object I make use of is not institutional, nor is it aesthetic or semiotic; the definition is theoretical. The art object is whatever is inserted into the 'slot' provided for art objects in the system of terms and relations envisaged in the theory (to be outlined later). Nothing is decidable in advance about the nature of this object, because the theory is premised on the idea that the nature of the art object is a function of the social-relational matrix in which it is embedded. It has no 'intrinsic' nature, independent of the relational context.*⁷

A proposição de Gell nos interessa apenas na consideração de que não há natureza intrínseca ao objeto artístico, ou seja, que sua efetivação relacional configura sua definição. Entretanto, a equiparagem do objeto artístico à agência no plano social, faz o antropólogo confundir a experiência do estético com aquilo que está na base da agência em geral no plano das culturas humanas: tomar os objetos de arte “*as if they had 'physiognomies' like people*”⁸, subentende que o “como se” aí se resumisse a um halo de similitude que implicaria uma confusão na *práxis* da vida entre realidade e ficção. Tal pressuposto seria, sobre grandes custos, sustentado nas sociedades que vivem sob o regime mítico-religioso, isto é, naquelas sociedades em que as imagens se prestam maioritariamente à função de culto. Todavia, teria pouca valia na apreciação dos problemas das imagens na arte. Tal hipótese é novamente colocada por Gell: “*The basic thesis of this work, to recapitulate, is that works of art, images, icons, and the like have to be treated, in the context of an anthropological theory, as person-like; that is, sources of, and targets for, social agency.*”⁹ Assumo tal proposição que é melhor explicada em seguida, momento em que Gell se defronta com a análise de Taussig sobre a hipótese de que a magia simpática imitativa exposta por Frazer teria tido uma grande influência na geração de Benjamin, Adorno e continuava a ser atual.

⁷ “A definição do objeto de arte que faço uso não é institucional, nem estética ou semiótica; a definição é teórica. O objeto de arte é o que estiver inserido no “espaço” previsto para os objetos de arte no sistema de termos e relações previsto na teoria (a ser delineado posteriormente). Nada é decidível antecipadamente sobre a natureza deste objeto, pois a teoria se baseia na idéia de que a natureza do objeto de arte é uma função da matriz sócio-relacional na qual ele está inserido. Não tem natureza ‘intrínseca’, independente do contexto relacional (nossa tradução).” GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 7.

⁸ “como se tivessem “fisionomias” como pessoas (nossa tradução).” GELL, 1998, p. 15.

⁹ “A tese básica deste trabalho, para recapitular, é que obras de arte, imagens, ícones e afins devem ser tratados, no contexto de uma teoria antropológica, como pessoas; ou seja, fontes e alvos da agência social (nossa tradução).” GELL, 1998, p. 96.

*The fact that so much human behaviour is imitative does not necessarily imply the existence of a 'faculty' inherited from the distant past. Almost all learned behaviour could be described as imitative, in that it is based on the imitation of an internalized model. Mimesis, narrowly defined, involves the actual production of images (indexes) whose salient property is prototype, via resemblance to the original, and within this category art-facts, having visual resemblance to the originals, can be accorded a separate status.*¹⁰

Certamente que, como dirá logo em seguida Gell, é a semelhança aquilo que permite a agência. Ou, mais ainda, um horizonte de mínima inteligibilidade e possibilidade dentro das estruturas que organizam uma cultura. Ainda que não tenhamos a intenção de expandir as conclusões às diversas organizações culturais, é certo que o problema da mimesis na cultura ocidental não pode se circunscrever a uma torpe relação entre a imagem e seu dito “original”. A própria ideia de um original não passa aí de uma quimera. O status distinto que o objeto recebe, isto é, o status de arte, não parece apontar para a dimensão reiterativa do modelo ou do original, mas ao trabalho que implica supô-la ao mesmo tempo afirmada e negada numa dada formulação. E a imagem, por conseguinte, não é também só um índice; caso fosse, o conceito reformulado de Charles Peirce poderia substituí-la na indicação. O texto de Gell nos serve como justificação daquilo que fora executado na primeira parte desta tese: retornar ao problema das imagens, não dando por resolvida uma querela ainda latente. Com efeito, o modo como Gell simplifica a noção de mimesis, omite a imaginação e justifica a distinção pela simples oposição dos “arte-fatos” aos originais, demonstra como a leitura da obra de Manet como um imitador da realidade não é furtiva: a analítica das obras de arte ainda é vítima de um trabalho profundamente antiteórico, na medida em que costumeiramente pretende circunscrevê-la como modo ornamental de reiteração do dado – a não ser que, como na abstração, abstenha-se de um horizonte de semelhanças na produção da obra.

Daí a ênfase que teremos que também dar à *mimesis*. Pois, preservando a arguta proposição aristotélica, o homem é, dentre os animais, aquele que mais tende à

¹⁰“O fato de grande parte do comportamento humano ser imitativo não implica necessariamente a existência de uma "faculdade" herdada de um passado distante. Quase todo comportamento aprendido poderia ser descrito como imitativo, na medida em que se baseia na imitação de um modelo internalizado. A mimese, estritamente definida, envolve a produção real de imagens (índices) cuja propriedade saliente é o protótipo, por semelhança com o original, e dentro desta categoria os arte-fatos, tendo semelhança visual com os originais, podem receber um status separado (nossa tradução).” GELL, 1998, p. 100.

imitação.¹¹ Não há *mimema* sem *mímesis*. Mas, todavia, o recurso ao trabalho com aquilo que se acha dado é o que efetivamente parece fazer nele despontar a possibilidade da recombinação e da emergência.¹² Menos que uma precisa leitura exegética, cumpre aqui recolocar - mais uma vez - as dificuldades hodiernas do tratamento das imagens, do poético e do ficcional, têm seus pilares cravados também no pensamento grego. Pensamento esse que foi capaz de construir, progressivamente, um lugar preciso para as imagens, tanto quanto criar os instrumentos para sua neutralização. Cruza-se assim o nascimento das imagens, a elaboração metafísica da ontologia e da verdade, assim como o surgimento de um discurso sobre o passado. Ainda que *história* entre os gregos tivesse uma acepção completamente distinta daquela formulada na segunda modernidade - da qual ainda parecemos ser herdeiros -, cumpre delinear que o discurso verdadeiro sobre o passado, unido à atmosfera ontológica, parecem formar o esteio no qual a abordagem das imagens tornar-se-ia neutralizada. Ainda que unida ao seu contexto de produção, a obra artística (poiética), pelo processo de elaboração mimético e pelo efeito que engendra na e pela imaginação, não parece poder se limitar a uma cadeia causal. A imaginação, *phantasia*, é assim solicitada para garantir que a disposição não conformada da vida humana receba uma tematização acertada. Sem o recurso à imaginação, a hipótese da criação humana tornar-se-ia manca e infundada.

Sobre a opção por analisar o trabalho de Manet, transcrevemos aqui uma indicação de Louis Marin.

L'opacité présentative de la représentation mimétique apparaît dans le mouvement d'une position du sujet regardeur, descripteur virtuel, dans la variation entre le proche et le lointain du tableau : mieux encore, le sujet regardeur-descripteur ne s'identifie, il ne se présente comme puissance de regard et de description que dans cette variation, que dans cette oscillation entre de loin et de près ; il apparaît comme l'effet d'un flux, d'un rythme, un état de fluence qui est la dimension originaire de la forme, flux que ni nom ni figure ne sauraient arrêter pour en produire le concept ou en donner le thème. Ce qui a pu se dire et se répéter de la peinture moderne depuis Cézanne et Manet, l'épreuve de l'indicible et de l'innommable faite par les discours tenus sur elle parce qu'elle-même, en se proposant l'exploration créatrice des conditions de possibilité de la représentation, en travaillant au

¹¹ *Poética*, 4, 1448b 3.

¹² Este trabalho se beneficia das reconsiderações contemporâneas da *mímesis*, especialmente daquelas feitas por pensadores de língua portuguesa. Cite-se aqui Luiz Costa Lima, Fernando Gil e José Guilherme Merquior. Como se pode notar, a reconsideração frequentemente implica um trabalho que transborda os campos do saber (ainda que tenha sua predominância na teoria literária e na história da filosofia). No campo das artes visuais, o termo não recebeu um tratamento atencioso nas últimas décadas, tornando-se corriqueiramente um problema tido por antiquário.

*lieu de la syncope de l'opacité et de la transparence, se retranchait de tout ce qui la prédisposait au langage, la disparition de ce noyau verbalisable, descripteur, tout cela, une théorie plus rigoureuse de la description le trouve dans une construction théorique plus exacte et plus précise et une pratique d'analyse plus attentive de la représentation de peinture.*¹³

Marin tinha como formulação-base a obra de arte, especialmente a pintura, que apresentava uma dupla complexidade: era transparente na medida em que representava algo já antes posto e opaca na medida em que ela tem a indeclinável espessura da representação – isto é, daquilo que, ao invés de imitar, produz. Centremo-nos na ideia de uma exploração criativa das possibilidades de representação feita por Manet e Cézanne. Como veremos no curso desta investigação, nem mesmo a evidente ênfase produtiva de Manet, ao se manter interessada e fincada no mundo, pôde ser poupada de um tratamento que, em maior ou menor grau, aponta para um mantimento do entendimento imitativo.

Em consequência, como veremos, a aposta na imitação como cognato da arte, digamos, figurativa, implica a destruição da instância imaginal. Isto é, de sua opacidade, da evidência de que ali temos uma formulação distinta do real ou da verdade – que coloca em funcionamento a arguta máquina da obra em ação, de sua recepção efetivadora. Em suma, a ênfase imitativa, ainda que centrada na formulação de uma realidade econômico-social, não deixa de reiterar a posição da formulação artística como replicadora da dimensão que se toma como dominante. A justaposição feita entre os problemas das imagens e a análise da produção pictórica de Manet, mais que uma aproximação perigosa, permite que o que aqui tentamos demonstrar, apareça em sua complexidade. De fato as imagens, a mimesis e a imaginação ainda se apresentam como problemas em aberto. A

¹³ “A opacidade apresentativa da representação mimética aparece no movimento de uma posição do espectador, um descritor virtual, na variação entre o próximo e o distante do quadro: melhor ainda, o espectador-escriba só se identifica, só se apresenta como um poder de olhar e de descrição nesta variação, só nesta oscilação entre longe e perto; ele aparece como o efeito de um fluxo, de um ritmo, um estado de fluidez que é a dimensão original da forma, um fluxo que nem nome nem figura pode parar para produzir seu conceito ou dar seu tema. O que tem sido dito e repetido sobre a pintura moderna desde Cézanne e Manet, o teste do indizível e do inominável feito pelos discursos que dela são feitos porque nela, ao propor a exploração criativa das condições de possibilidade de representação, ao trabalhar no lugar da sincope da opacidade e da transparência, no desaparecimento deste núcleo verbalizável e descritivo, tudo isto, uma teoria de descrição mais rigorosa, encontra numa construção teórica mais exata e precisa e numa prática analítica mais atenta da representação da pintura. (nossa tradução)” MARIN, , Louis. De la représentation. Paris: Gallimard; Le Seuil, 1994, p. 264.

apreciação histórica dos trajetos até então percorridos certamente apontariam a contingencialidade das múltiplas formulações historicamente situadas. Todavia, não é de todo injustificado demonstrar também como certas reformulações se parecem mais com renovados mascaramentos de uma mesma limitação. A produção pictórica de Manet, ao que tudo indica, abissalmente desvencilhada de uma função reiterativa não deixou de ser também alvo de leituras controladoras, nas quais o objeto estético é nivelado à dimensão de proposição demonstrativa ou ideológica. A Fortuna crítica sobre Manet, por ser ampla e variada, permite-nos deslindar a questão de modo a reter aquilo que se mostra como construtivo e delinear aquilo nas análises nem mesmo precisariam da obra para ser escrito. A causalidade, como veremos, ainda que formalmente preservada, recebera aí desenvolvimentos diversos. Mas tampouco tivera resultados menos onerosos a uma compreensão não imitativa das obras de arte. O que se segue pretende então alinhar discussões um tanto quanto diversas, sob a prerrogativa de aclarar que sem o recurso à teorização da mimesis e da operação das imagens, a analítica tende a assentir aos entraves habituais.

II. Elementos preliminares

Esta seção pode ser lida como um exórdio ao questionamento perseguido, a saber: como a pintura intercepta o problema da imagem em geral e como nela se instala de modo particular, o problema da imagem na arte moderna - ainda que marcadas as graves diferenças conserva muito dos interditos que, por muito antigos, soam atemporais. Ainda que pareça evidente, é necessário elucidar que a questão da imagem nasce no seio de uma pergunta pela *mímesis*, que com efeito, não deixa de ser um perguntar contíguo pela verdade – e, conseqüentemente, pelos seus outros. As proposições aqui estabelecidas, muitas delas ainda marcadas pela precariedade de uma indagação que apenas pôde ensaiar seu começo, devem servir para preparar o caminho do inquérito que se há de fazer da arte pictórica, em especial da pintura moderna. Ainda que pareça incomum retornar aos antigos para tratar de uma questão da modernidade - que não deixa também de ser ainda a nossa - o desenvolvimento tornará claro que a sucessão histórica não significa uma seta de progresso para os problemas do pensamento. O tempo do pensamento é descontínuo e não linear, e o instalar das questões reflexivas não se mede pelo tempo da ciência – Heidegger, por mais controverso que seja, mostrara-nos isso de modo exemplar. Como ficará evidente, o argumento reúne considerações dispersas na intenção de formular uma apreciação do problema da imagem de forma a expandi-lo ao campo das artes visuais. Princípios com uma breve introdução ao interdito inaugural das imagens e por sua vez, tal interdito poderá servir de indício ao que mais tarde se dirá sobre a pintura.

1 A resistência às imagens

Uma breve incursão pelas origens e usos do “fato” parece cumprir um efeito desejado no argumento que daqui em diante haverá de ser construído. Fato, palavra corriqueira utilizada no vocabulário cotidiano, deriva diretamente do *factum* latino. Sua raiz grega se acha no *érgon* (εργον), aquilo que no jogo ambíguo da poesia-memória-canto era complementar/oposto ao *logos*; isto é, como no par *Alétheia/Léthe*, o fato é como que a sombra necessária para que exista discurso - o esquecimento é, não só oposição, mas condição mesma da verdade na Grécia arcaica¹⁴. O termo pode significar “trabalho” ou “obra humana”, remeter-se à “verdade” ou, como buscamos, denotar “acontecimento”. Cabe aqui situá-lo em sua oposição-complementação mais basilar: como complemento ao *lógos*, *érgon* é o fazer necessário, coisa feita, que não se elabora no pensar/dizer. Ao mesmo tempo, seguindo a indicação de Marcel Detienne, o fato entre os gregos não poderia se situar longe da *Alétheia*, que de Homero a Parmênides passaria a configurar todo um sistema de pensamento e vida social¹⁵.

A propósito, a querela de um caminho que leva do mito à razão, perseguido por Marcel Detienne, Pierre Vidal-Naquet e Jean-Pierre Vernant, era de interesse no próprio caminho filosófico de Martin Heidegger. Em *Parmênides*, ao tratar da Deusa que inspira a verdade e o caminho do Ser, ele se pergunta sobre uma espécie de manutenção do pensamento mítico capaz de fazer entrever nas malhas do primeiro escrito da escola eleática - o marco da razão ocidental - ainda um emaranhado mágico.¹⁶ Conquanto Detienne se interesse em pensar condições históricas capazes de sustentar uma “verdade” pré-racional ou mesmo as relações entre pensamento práticas religiosas, organização da vida cotidiana e sistemas de governo, sua intensidade antiquária só nos interessa enquanto tenta tornar possível

¹⁴ C.f. VIDAL-NAQUET, Pierre. Prefácio (1967). In: DETIENNE, Marcel. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

¹⁵ DETIENNE, Marcel. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 3.

¹⁶ A afirmativa é clara: “se considerarmos que o início do pensamento ocidental se realiza, segundo a opinião usual, como dissociação do *logos* (razão) a partir do *mythos* (mito), então parece inteiramente compreensível que restos da representação “mítica” ainda se tenham mantido nas primeiras tentativas “primitivas” de um tal pensar.” In: HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 19.

uma história da verdade. Basta pensar que a verdade já era gestada desde o mundo homérico, a Musa (*Moûsa*) e a Memória (*Mnemosýne*) são ao poeta fontes de significação ao real e a própria verdade poética¹⁷. Embora seu canto se baseasse numa espécie de memória, Detienne e Vernant concordam que se trata de uma memória de certo divinizada, onisciência capaz de enunciar o que foi, o que é e será. O acontecimento o apanha não como restolho, frangalho, ele se apresenta em integridade num tempo pleno. O poeta, portanto, como instrumento da verdade que imana do manancial divino, só diz o verdadeiro em tempo oportuno. Seu tempo é: *Kairós*. O acontecimento aqui não é fato pois se acha em presença. A indicação de Detienne neste ponto é preciosa: o que se opõe à *Alétheia* não é o “falso”, o mentiroso: “A única oposição significativa é entre *Alétheia* e *Léthe*.”¹⁸

O dito abandono voluntário do mito ao configurar expressamente uma nova modalidade da verdade, faz a discussão sobre a *Alétheia* migrar do âmbito da ambiguidade ao da contradição. É desde Simonides - tal é o marco apresentado por Detienne - que o ambíguo passa a abrigar-se sob o teto da *dóxa*; divorciado da verdade, o poeta na cidade-Estado, no tempo das guerras e das decisões, perde sua posição a partir de uma contingência: o discurso-eficaz, mântico, ambíguo, no tempo da decisão coletiva deve se transmutar em discurso-diálogo. Simonides, antes mesmo do aparecimento no século V a.C. da escola filosófica que caracterizaria o pensamento grego, já aproximava o poeta da *Apáte* (engano). É o próprio poeta que primeiro enuncia a destruição da proeminência da verdade no discurso poético.¹⁹ Concomitantemente, é na Magna Grécia que surgem a sofística e a retórica, também no que indicam os estudiosos, frutos de nova demanda elaborada pela esfera política. Elas seriam maneiras teóricas de elaborar respostas à ambiguidade da vida na *pólis*; modos de se entender com a contingência, mais tarde lançadas na cova da *dóxa*, quando do aparecimento da *epistémé*.

Se a falta de competência lança-nos a uma espécie de diletantismo, ao frequentar os gregos sem nenhuma formação que o autorize, o intento pode salvar a

¹⁷ DETIENNE, 2013, p. 10.

¹⁸ DETIENNE, 2013, p. 29.

¹⁹ DETIENNE, 2013, p. 128.

ineficiência com que tratamos a questão: a exigência da não contradição expressa em Parmênides não seria ela o solo no qual a noção de fato pretérito pode surgir? Mais ainda: seguindo o argumento de Detienne, não seriam as práticas jurídicas e políticas os fundamentos tanto da ideia de não contradição assim como da ideia de fato? Ou seja, realidade verdadeira daquilo que já não é, mas que só pode ser enunciada como aquilo que *fora sendo o que é*²⁰? A elaboração de Victor Goldschmidt se apresenta irretocável:

Desde sua "aurora", a ciência grega procurou proteger o conhecimento contra a dispersão, a hesitação e o erro, e assegurar-lhe um objeto no seio da multiplicidade das coisas, estável através de sua mudança real por trás de sua aparência. A substância primordial responde a essa tripla condição. Única, inalterável e permanente, ela é como o estofo do qual são feitas as coisas múltiplas e perecíveis.²¹

O mito dera lugar a uma tentativa ancorada na verdade de decifrar o funcionamento do Universo e dos homens. A história, ainda que incipiente e secundária, haveria de eclodir segundo a razão. Ainda que desimportante, não furtariam a ela um lugar na prole da verdade.

Jean-Pierre Vernant é explícito em sua afirmação de que a razão grega é fruto de uma espécie de laicização do pensamento político unida ao estabelecimento da *pólis*. A filosofia como momento de decantação teria como nó gerativo de seu advento essa espécie de conjuntura formadora. Anaximandro é para Vernant uma figura fulcral no processo de “laicização”: ao elaborar o termo *arché* e romper com o modo enunciativo poético estabelecendo sua cosmologia como *historía perí physeo* (sobre a natureza), ele se tornaria parte importante da charneira da revolução intelectual grega²². Ao substituir o paradigma aritmético pelo geométrico, Anaximandro havia configurado um quadro espacial capaz romper com a tradição da religião astral: a organização do universo, a centralidade da terra no plano, tudo leva a cogitar a substituição da *monarchia* mítica pela *isonomia* política.

²⁰ “É preciso dizer e pensar que [é] sendo [que] é.” [Parmênides, fr.VI, 1-2] A inflexão surge da tradução-transliteração que Barbara Cassin apresenta do texto parmenidiano. C.f. CASSIN, Barbara. Efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 22.

²¹ GOLDSCHMIDT, Victor. A religião de Platão. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p. 19.

²² C.f. VERNANT, Jean-Pierre. As origens do pensamento grego. Rio de Janeiro: Difel, 2016, p. 129.

Se a terra está situada no centro do universo, perfeitamente circular, pode permanecer imóvel em razão de sua igualdade de distância, sem estar submetida à dominação de qualquer coisa que seja [...]. São a igualdade e a simetria dos diversos poderes constituintes do cosmos que caracterizam a nova ordem da natureza. A supremacia pertence exclusivamente a uma lei de equilíbrio e de constante reciprocidade. À *monarchia* um regime de *isonomia* se substituiu, na natureza como na cidade.²³

Ao contrário das pregressas respostas de Tales e Anaxímenes, em Anaximandro já não há a proeminência de um elemento sobre os demais. Nem mesmo um singular pode dominar os outros componentes; *arché* só pode lhes ser anterior, distinta das componentes conhecidas: a primeva fonte é uma origem comum, não mais uma posição de poder. Segundo Vernant a teoria de Anaximandro é reiterada pela afirmação da física aristotélica de que se houvesse a regência de um elemento sobre os demais, nos quais esses últimos seriam destruídos pelo primeiro. A ordem daí em diante tende a ser pensada como equilíbrio, donde o infinito intemporal (*ápeiron* que possui *arché*) é a condição para que se justifique a ordem igualitária capaz de controlar o exercício do poder (*dynasteia*). As potências se exercem no eterno movimento do conflito; simetrias em constante jogo de reversibilidade. Nascimento e morte, força e fraqueza, domínio e submissão: tudo tende ao equilíbrio sem dominação exclusiva e quando a injustiça (*adikia*) se mostra presente, os elementos cumprem no tempo a reparação (*tisis*) e a justiça. Todas as coisas se organizam segundo uma justiça compensatória, capaz de em meio a multiplicidade e diversidade formar um cosmos unitário e ordenado em seu movimento.

Vernant encaminha o argumento a compor sua tese de um novo espaço social que coordena até mesmo o modo com o qual a cosmologia compreendia o funcionamento do universo. A *isonomia* da *pólis* grega - fundada sobre a instituição do Lar público (*Hestia koiné*) que instalado na *ágora* se tornara o centro espacial da cidade-Estado - é para Vernant uma sugestão de que o pensamento geométrico aplicado ao cosmos natural faz coro a um cosmos humano, a uma certa elaboração espacial do novo mundo político grego. Os *hóstia*, assuntos da cidade humana, ao contrário do antigo interesse pelos *hierá*,

²³ VERNANT, 2016, p. 132.

assuntos do sagrado, ao se imporem, tornariam a explicação mítica fadada à obsolescência, tanto quanto seriam capazes de modificar as possibilidades de explicação do cosmos e do próprio homem.²⁴ O centro, muito além de uma normativa, era um modo de pensar encarnado na vida pública da cidade grega. Um ponto fixo ao centro disposto a acolher relações simétricas e reversíveis capazes de ordenar o mundo humano, a natureza, as relações políticas e físicas. O surgimento da razão, se o argumento é correto, formula uma racionalidade fundada sobre a dimensão do político, onde o próprio saber é seu congênito: o homem que sabe - que é o homem político - só sabe porque pensa num espaço politicamente orientado, num espaço ordenado pela *isotes*.

Para o grego, o homem não se separa do cidadão; a *phrónesis*, a reflexão, é o privilégio dos homens livres que exercem correlativamente sua razão e seus direitos cívicos. Assim, ao fornecer aos cidadãos o quadro no qual concebiam suas relações recíprocas, o pensamento político orientou e estabeleceu simultaneamente os processos de seu espírito nos outros domínios.²⁵

Se a pergunta pelo ser e pelo saber - ontologia e epistemologia - não se acha ainda colocada pelos milésios, essa unidade não declinável estabelecida entre o homem que sabe e homem do mundo político, ela tende a se afirmar quando no despontar da filosofia em Mileto. Com Parmênides a vereda descampada é propriamente filosófica, e sobretudo, se mantém cúmplice do mundo político. Universo político esse que não se furtará de animar o pensamento de Platão e de seu discípulo revoltoso, Aristóteles. Porém, como bem apontara Pierre Vidal-Naquet, a dificuldade que encontraram os historiadores, tanto antigos quanto modernos, é a de extrapolar as pragmáticas de um trabalho baseado na contextualidade quando tentaram se referir aos filósofos e à filosofia. Embora dessem respostas ainda que indiretas ao mundo que viviam, Sócrates-Platão e Aristóteles transtornam os “historiadores” seus contemporâneos, tanto quanto os que nos são coetâneos. Vidal-Naquet apresenta o exemplo de Xenofonte (séc. IV a.C.) que, em seu *Helénicos*, menciona Sócrates uma única vez.²⁶ Ao citar seu mestre, não o cita nem como em sua relação pessoal de aprendiz que com ele mantivera, nem mesmo

²⁴ VERNANT, 2016, p. 136.

²⁵ VERNANT, 2016, p. 142.

²⁶ C.f. VIDAL-NAQUET, Pierre. Platão, a história e os historiadores. In: A democracia grega: ensaios de historiografia antiga e moderna. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, pp. 101-114.

pela sua posição de filósofo: “Sócrates intervém aqui porque, sendo prítane, ele é um dos que encarnam no prítaneu, na ‘casa comum’ da cidade, uma das cinquenta pessoas representantes do poder público.”²⁷ No episódio do julgamento dos estrategos que lideraram os atenienses na batalha de Arginusas, Sócrates é sorteado para representar sua tribo no exercício da pritania. Segundo o relato de Xenofonte, ele se opõe ao julgamento em bloco dos egressos por não terem recolhido os náufragos; sua posição é de estrita observância da lei que promulgava o julgamento individual dos acusados. O Sócrates apresentado por Xenofonte é um sujeito aparente apenas em sua roupagem cívica; é tão somente um cidadão nomeado e apresentado em seu interesse público.²⁸ Tal será a característica basilar apresentada por Vidal-Naquet: Xenofonte, Heródoto, Tucídides, cada qual a sua maneira, apresenta esse novo discurso onde o público e o privado se acham radicalmente distintos.

Ao apreciar o mesmo episódio agora narrado por Platão na *Apologia*, Vidal-Naquet é explícito em dizer que no modo filosófico platônico, a modalidade de diálogo estabelecida por Sócrates é evidentemente oposta ao debate democrático. O debate não é coletivo, embora tenha muitas vezes uma assembleia de participantes. E, sobretudo, a igualdade se apresenta ainda alicerçada numa relação mestre-discípulo. Sócrates aparece menos num realce civil que propriamente em seu ardil filosófico.

Vidal-Naquet aponta no *Górgias* que Sócrates ignora a dimensão discursiva da assembleia em prol de uma ordem em que se sucedem pessoas a lhe direcionar

²⁷ VIDAL-NAQUET, 1993, p. 104.

²⁸ Transcreve-se aqui o texto de Xenofonte: “Entretanto Calixeno havia sido citado judicialmente por Euríptolemo, filho de Peisíanax, e por outros, por ter feito uma proposição ilegal. Alguns, no seio do povo, o aplaudiram; mas a multidão se pôs a gritar que era muito estranho que não se deixasse o povo fazer o que lhe aprazia. Neste momento, Licisco tomou a palavra e disse que era preciso julgar tais pessoas da mesma forma que os estrategos, se não retirassem a citação [de ilegalidade]. Novamente a multidão aprovou manifestando-se estrepitosamente e Euríptolemo foi obrigado a retirá-la. Como alguns prítanes declarassem que não colocariam em votação uma moção ilegal, Calixeno se levantou novamente e dirigiu contra eles as mesmas acusações nas quais ele havia implicado os generais, e a multidão clamou que era preciso decidir sobre a acusação aos opositores. Os prítanes, aterrorizados, concordaram em colocá-la em votação, com exceção de Sócrates, filho de Sofronisco, que declarou que nada faria que não fosse de conformidade com a lei.” (Xénophon, *Les Helléniques*, livro I, cap. VII, 12-15) In: GOTO, Roberto. O cidadão Sócrates e o filosofar numa democracia. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 1 (61), p. 107-125, jan./abr. 2010, p. 108.

falas: “Eu só sei fazer intervir uma pessoa de cada vez, que é aquela com quem converso.”²⁹ Adiciona a essa complicação a posição anacrônica dos feitos e personagens no mesmo diálogo. Sócrates diz ter ocorrido o episódio no ano anterior, afirma que Péricles havia morrido recentemente e trata Arquelau da Macedônia como um rei vivo. A data estipulada para o diálogo é 405 a.C., Péricles pelo que consta morrera em 429 a.C. e Arquelaus havia reinado de 413 a 399 a.C.³⁰ Donde conclui-se que a precisa sucessão não é nem de longe um interesse do diálogo platônico. Ao embaralhar os homens no tempo, Platão parece querê-los unidos, partes de um mesmo processo que extrapola a dimensão ajustada dos episódios no tempo sucessivo. A tese de Vidal-Naquet ao tentar salvar Platão de uma certa fantasia cronológica lhe atribui como justificativa, ao modo de organização platônico, uma visada do século V como um bloco³¹. Péricles, Címon, Milcíades, Temístocles, embora políticos antagônicos e no tempo não exatamente coetâneos, são todos julgados segundo o núcleo duro da dimensão política em Platão. Se a política é essencialmente o poder de mudança dos desejos da cidade, as regras cronológicas institucionais e a observância episódica tendem a dar lugar a um engendramento ideativo. O que os une no argumento é mais forte que o que por ventura os separaria na estrita observância do acontecimento-em-si.

Se a *historíe*, termo jônico utilizado para a investigação supõe uma apresentação pública, *historíes apódeixis*, o texto platônico dela se distancia por, sobretudo, pressupor uma centelha de mudança. Substitui o julgamento reto por uma proposta de retidão. Oferece, como em Sócrates, uma doutrina de vida, uma preparação à sabedoria³². As diferenças aqui apresentadas parecem se atenuar no tocante ao problema das imagens (*eídon*). O *hístōr* e o filósofo, ao menos Sócrates-Platão, serão distintamente insensíveis a ela: um pela negligência, o outro pela condenação. Na *historíe*, a pesquisa ou a investigação judiciária, tornarão o *hístōr* “aquele que, formulando o julgamento ‘mais reto’, porá fim à querela somente por

²⁹ *Górgias*, 474 a.

³⁰ VIDAL-NAQUET, 1993, p. 106.

³¹ Copiamos aqui o argumento: “trata-se, para Platão, de recusar qualquer diferença entre a grande época, cara aos oradores do século VI e aos historiadores actuais, e o tempo.” VIDAL-NAQUET, 1993, p. 106.

³² C.f. HADOT, Pierre. O que é a filosofia antiga? São Paulo: Edições Loyola, 2012.

sua palavra”³³. Ao substituir o mestre da verdade, ele tornar-se mestre da palavra e parece impor, ainda que timidamente, uma certa tendência da qual a própria história ainda não foi capaz de libertar-se: narrar seu outro, seu objeto, em distância, de modo que a palavra dita seja o bastante; narrar, sobretudo, seu outro em ausência. A verdade que sustenta não resiste à disponibilidade daquilo que é por ela tratado. O julgamento do *hístōr* deve calar a querela - deve ser ele uma utilidade pública, um controle dos ânimos naquilo que toca os episódios do passado. A imagem (*eídōs*) transtorna ao mesmo tempo o julgamento reto e a proposta de retidão. Quanto a isso, seguiremos mais tarde. Por enquanto, resta tratar novamente aquilo que faz do ausente presença: o fato.

Como “coisa ou ação feita” e/ou “que realmente existe”³⁴, ao fato cumpre nomear também aquilo que feito, sobretudo, o foi em verdade. É o consumado dito enquanto tal³⁵, e também o oposto ao *fictum*; não é coisa modelada ou fingida, apenas é o que é, aponta a ação. Do verbo transitivo *facie*, remete tanto a fazer quanto a concluir. Também pode remeter a ação de supor e representar (*faciamus deos non esse*/ suponhamos que os deuses não existem), tanto quanto ao mero indicar temporal do passar.³⁶ Em seus usos, a problemática apenas se acentuaria. A frase célebre de Ovídio “*factum abiit, monumenta manent*” (o fato passa, ficam os monumentos) parece há muito apontar a gravidade do problema: embora advogue pela passeidade do fato, isto é, sua natureza daquilo que é findo, é o monumento que lhe segue que assegura sua sobrevivência, seja a partir do documento ou do relato. Fato, acontecimento, evento, episódio, dentre outros termos possíveis para denominar o objeto da história em geral, todos eles apontariam para a definição recorrente de que a história teria como objetos os “eventos reais que têm o homem como ator”³⁷. Basear-se-ia nos documentos,

³³ HARTOG, François. O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 23.

³⁴ C.f. CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 351.

³⁵ A indicação é de André Lalande: “*FATUM (Latin). Mot à mot chose dite, destin irrévocable, ‘ce qui est écrit’.*” LALANDE, André. Vocabulaire technique et critique de la philosophie (1926). Paris: Quadrige/PUF, 2010, p. 345.

³⁶ C.f. Dicionário Editora Latim-Português. Porto: Editora Porto, 2017 (1966), p. 276; ERNOUT, A.; MEILLET, A. Dictionnaire étymologique de la langue Latine. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1932, p. 306.

³⁷ C.f. VEYNE, P. Como se escreve a História. Brasília: Ed. UNB, 1998, p. 17.

testemunhos e indícios para reconstruir a ação do homem no tempo, sua intrusão marcante num *continuum* marasmático. A *tekmeria*, esse “indício seguro” formulado na retórica aristotélica, seria uma espécie de elã capaz de unir o analista à própria coisa analisada - ainda que se ache indisponível na lógica tripartida do tempo.

Aliás, já na *Retórica* de Aristóteles ao mesmo tempo que é afirmada a amplitude da arte retórica, não mais avaliada segundo aquela noética platônica capaz de transfigurá-la em atividade firulesca - Aristóteles a descreve análoga, por exemplo, à dialética, ou seja, igualada ao fazer filosófico. A afirmação da importância do entimema como um silogismo retórico, mesmo reconhecendo a necessidade da adequação do que porventura será exprimido, não declina em endossar uma veracidade fática. O ocorrido, aquilo pelo qual os oradores se colocam em disputa, não está em jogo em sua veracidade, ou seja, sua verídica passeidade, quando sim apenas na forma de demonstrá-la (no caso do justo orador). O interesse se volta às possibilidades demonstrativas, isto é, à formulação ela mesma da prova tendo em conta o “ânimo do ouvinte”. O estagirita, ao elaborar o raciocínio entimemático, pressupõe um movimento lógico-dedutivo: a verdade do ocorrido dita da forma mais adequada.

Excluído o problema específico da persuasão do Areópago pelo orador e tornando pressuposta aquela ligação estrita entre a elaboração historiográfica e os instrumentos da retórica, resta aqui encaminhar o problema a um simples ponto: a retórica é útil pois oferece um modo de vencer à justa verdade. Nas palavras de Aristóteles “porque o verdadeiro e o justo são por natureza mais fortes que seus contrários.”³⁸ Dado que a verdade não aceita versões distintas, quando muito apenas variações adequadas a fins diferentes, não seria menos previsível que sua afirmação incorresse diretamente na afirmação do fato, do evento, do episódio. E, visto que o sucedido não pode reaparecer, reconstruí-lo demandaria ferramentas que assegurassem sua adequada representação, tanto quanto sua efetiva enunciação. Na definição do que é a retórica, o texto aristotélico é claro em circunscrevê-la a uma espécie de faculdade capaz de vislumbrar teoricamente o

³⁸ *Retórica*, 1355 a.

que, caso a caso, pode ser capaz de persuadir. Enquanto gênero indeterminado sua função é oferecer, por fins justos e fitando a verdade, um argumento convincente e próprio ao caso em questão. Denota-se que, de modo a colocar em discussão algo, esse algo deve se achar findado. Há aí uma pressuposição temporal implícita, pois não há como representar algo ainda em curso, algo em presença-acontecimento. Ajuizar sobre o agora parece algo como suspender o tempo: transfigura a ação em apreciação.

Por mais que a assembleia a ser persuadida possa ter assistido ou presenciado aquilo o que se discute, a discussão é como uma sucessão ao discutido. Ela é obrigatoriamente um momento posterior ou, quando muito, parte da extensão de um movimento que no passado se dera início. Embora Aristóteles, ao dividir a retórica em três subgêneros - deliberativo, demonstrativo e judiciário -, aponte que teria o gênero demonstrativo como tempo essencial o presente, na medida em que se presta a louvar ou censurar, a enunciação feita pelo orador produz pela modulação mesma, uma espécie de distância no resgate: engloba certa duração, ainda que a atividade louvada/censurada, ou mesmo que aquele que recebe o elogio esteja em posição coetânea. Enquanto o gênero deliberativo visa o futuro, ao aconselhar ou desaconselhar, e o judiciário o passado, ao acusar ou defender, o próprio Aristóteles se encarrega de afirmar que “embora também muitas vezes argumentem evocando o passado e conjecturando sobre o futuro.”³⁹

É necessário ainda chamar atenção àquilo que João Adolfo Hansen chama de caráter adjetivo da retórica: enquanto *tékhne rhetoriké*, grega, ou *ars rhetorica*, latina, o termo, longe de ser um substantivo, apresenta uma qualidade.⁴⁰ Adjetivo próprio para caracterizar um “enunciado produzido intencionalmente em situação”⁴¹. Ou seja, como enunciação a um Outro, no tempo, no espaço, e na própria singularidade de uma pragmática. Distinta da gramática, onde o caráter estrutural-lógico de suas formulações permite a exata coincidência da enunciação

³⁹ *Retórica*, 1358 b.

⁴⁰ C.f. HANSEN, João A. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. In: Matraga, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013, pp. 12-46. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/19759/14255>.

⁴¹ *Ibidem*, p. 12.

com o enunciado por meio de um sujeito de fala puramente formal, a retórica apresenta um sujeito em situação - no ato mesmo de uma enunciação contextual - sem nenhuma garantia de simetria ou univocidade do que pelas cadeias de significantes exprime. Muito embora Hansen aponte que em retórica, excetuada a *doxastiké episteme* (conhecimento opiniático) platônica, o que se deve ressaltar é a técnica do bem falar - distante, portanto, do Bem e da Verdade -, seu uso naturalmente assumiria intentos diversos, capazes de transfigurá-la numa modalidade próxima a um braço da verdade: a persuasão sobre o fato. Ainda que seu uso poético, quer queiram, “literário”, tenha sido de sobremaneira destacado, ficam veladas sob nebulosa barreira as precisas relações entre a retórica, de Aristóteles ao helenismo, e o estabelecimento do discurso historiográfico. Ou seja, a íntima relação entre a técnica do discurso e sua instrumentalização metafísica lançada sobre o passado.

É patente que a questão orbita o eixo central da diferença positiva grega: a metafísica como atributo superior de um pensamento superior. Embora guardadas as diferenças da “escola” eleática, ou chamemo-la nó gerativo do pensamento ocidental, onde um Parmênides, um Platão ou um Aristóteles, não cessam de enfatizar um modo de elaboração-sustentação ontológico. O que Jean-Pierre Vernant chama de milagre grego é essa descontinuidade característica do abrupto surgimento do *logos*; do mito à razão não há escalonamento, “através da filosofia dos jônios, reconhece-se a Razão intemporal encarnada no tempo.”⁴²

Posto que Aristóteles não seria um mero continuador de Platão (o contrário até é mais justo), nem mesmo Platão um mero continuador do lance inaugural do eleatismo de Parmênides - e tendo ressaltado que distintamente de outras empreitadas filosóficas - a sistematização aristotélica da retórica não se produzira como abrupto aparecer no pensamento e sim como compilação *a posteriori* da longa experiência dos oradores - aqueles capazes de elaborar um discurso eficaz. O que se procura em sua arte retórica parece ser uma inflexão capaz de apontar que a técnica da comunicação eficaz já seria aí impregnada pelo intento de dizer

⁴² VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973, p. 294.

o ser da verdade de forma apropriada. Preservado o lugar central que a retórica ocupa no pensamento ocidental - enquanto arte da comunicação eficaz, tanto quanto base para um saber hermenêutico da interpretação - parece não ocioso pensá-la na fórmula expressa por Aristóteles como um dos antecedentes necessários à elaboração da história como modalidade discursiva baseada na facticidade; imantada pela veracidade daquilo que lhe serve como objeto: o episódio, o fato, a passeidade do que realmente foi e pode regressar. Embora seu uso para dizer o possível ou o *fictum* estivesse desde o princípio colocado em relevo, a ênfase no julgamento e na formulação da prova, ou seja, seu uso como técnica de elaboração da verdade parece de extrema utilidade para a afirmação da facticidade do fato - necessário ao mundo político, à sua unidade cívica.

Ao apontar os antecessores tratadistas da arte retórica, Aristóteles não titubeia em apontá-los como parciais em seu entendimento, sobretudo, porque haviam recuado em elaborar sobre os entimemas: o corpo da prova retórica, capaz de operar também pelo provável.⁴³ Quando cessa a possibilidade de uma inferência a partir da prova lógica, dedutiva, resta ao orador estar preparado para elaborar uma prova retórica: operar silogisticamente a partir de premissas, jogar com o implícito e o explícito em via de conduzir a deliberação. Ao tratar do juiz, da jurisprudência, a preocupação se deposita no fato de que o legislador, ao pensar longe do particular, deve de sobremedida extrapolar a magnitude daquele que julga o pontual - totalmente condicionado a sua prudência e retidão. A ênfase no âmbito legislativo responde ao interesse central de “discernir a verdade com exatidão”⁴⁴ e, embora prescreva a diminuição ao mínimo da carga de decisão ao juiz, assegura que sua função é de enorme importância por ser a ele atribuída a tarefa de “verificar se o fato ocorreu ou não, se virá ou não a ocorrer, se tem ou não existência real”⁴⁵.

Quanto às provas persuasivas fornecidas pelo discurso, seus três âmbitos não cessam de denotar uma forte dimensão ética ancorada na premissa da justa

⁴³ *Retórica*, 1354 a.

⁴⁴ *Retórica*, 1354 b.

⁴⁵ *Retórica*, 1354 b.

verdade: o caráter do orador, a disposição do auditório e o próprio discurso naquilo que demonstra ou pretende demonstrar são índices de uma segurança da discursividade. O retor grego e as tradições que daí se propagam parecem estar sob o auspício de dizer a verdade, o que no discurso sobre o passado incorre exatamente em dizer o acontecimento, dizê-lo segundo a retidão ética compromissada com o que foi; a menor distorção é danosa. A amplitude de uma tal técnica retórica se mantém apenas latente quando é sob a disposição ideológica para *alêtheia* que se opera a conformação das práticas discursivas. Se ao poeta da Grécia arcaica a memória-canto-profecia operava uma relação presentificadora e fresca com o evento sem tempo, o comboio eleático da verdade logo a transfiguraria em uma série de dispositivos prontos a enunciar o passado da prova: frio, calculado, jurídico, ele de pronto se converteria num discurso do fato, da prova, do lastro seguro de um acontecimento dito tal como fora. Muito embora os séculos efetivamente interessados na história (aquela próxima da que conhecemos) ainda tardassem em aparecer, e mesmo que Aristóteles tivesse quase que nenhum apreço por tal disciplina chamada por ele menos séria, Heródoto, Xenofonte e Tucídides já operavam uma leitura do fato na planície da verdade e, sobretudo, exposta por uma técnica investigativa - concepção primeira de *historie*. Estações, magistraturas, eponímias já marcavam uma certa organização dada ao passado, não devidamente ancorada apenas na necessidade de rememoração, quando sim na atenta enunciação do ocorrido.

Hans Blumenberg aponta com precisão a alternativa instalada na retórica: “a retórica tem a ver com as consequências da posse da verdade ou com a perplexidade resultante da impossibilidade de alcançar a verdade.”⁴⁶ Ou seja, não parece estranho que a tradição que antecede à leitura especialmente renovada de um Cícero ainda opere neste hiato de dúvidas. Ora lançando-se à incerteza, ora regressando ao lugar delirante da segurança. Se é correta a afirmação de Blumenberg que o princípio fundamental de toda retórica é o princípio da razão insuficiente (*principium rationis insufficientis*), isto é, o argumento que em sua filosofia reafirma um “correlato da antropologia de uma criatura a que falta o

⁴⁶ BLUMENBERG, Hans. Aproximação antropológica à atualidade da retórica. In: História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 11, n. 26, 29 abr. 2018, p. 278.

essencial”⁴⁷, o homem seria uma criatura pobre por excelência e não estaria nem um pouco apto, ao menos de pronto, para assumir a dúvida que é o fundamento de suas certezas. Ontologia como controle da insegurança, metafísica como elaboração da proteção, e o político como *locus* de todas essas operações.

Ao diferenciar a primeira da segunda sofística e contrariando o interesse vigente de tomar a primeira como filosófica (aquela centralizada em Górgias, interessado na *sophia* e na *philosophia*) e a segunda como retórica (aquela de Ésquines, interessada no político e, posteriormente, alocada no seio do romano helenismo), Barbara Cassin reúne-as sob a prerrogativa de que embora distintas, elas possuem uma forte relação quanto ao estatuto sofístico da linguagem: a logologia⁴⁸. Mais ainda: o próprio termo retórica é tomado por Cassin como invenção domesticadora da ontologia, seja para a excluir como opositora da filosofia e de sua seriedade, seja para ratificar que é ela um dizer ainda insuficiente - ambos argumentos nascidos no *Górgias* de Platão. Utiliza-se da afirmação aristotélica que em meio às suas *Refutações Sofísticas* condena a *pragmateia* de Górgias, dos sofistas-oradores, por não ensinar a arte de fazer nada e apenas apresentar seus gêneros⁴⁹. Onde Barbara Cassin é levada a estabelecer uma distinção entre retórica do espaço e retórica do tempo: uma relativa ao *modus operandi* da filosofia socrática-platônica e outra própria da linhagem sofística.

Pela retórica e nela, o tempo toma como modelo o espaço, e fica reduzido a ele: um discurso é, de início, um organismo que se estende (há um ‘plano’) e se articula (é preciso, diz Platão, saber ‘recortá-lo’): de um ponto de vista ‘restrito’, ele é tecido de ‘tropos’ e de ‘metáforas’ (ouvir falar o espaço). Em suma, trata-se de fazer passar do fio sequencial da captura do *kairos*, ponta do tempo, ao *topos* e aos *topoi*, lugares do bem falar. Assim, engolida toda filosofia, se há uma particularidade de sofística da retórica, ela implica assinalar algo como

⁴⁷ BLUMENBERG, 2018, p. 295.

⁴⁸ Bárbara Cassin encontra em Novalis o que conceitua como logológico: “O próprio da linguagem, a saber, que está unicamente ocupado consigo mesmo, todos ignoram. Por isso é que a linguagem é um mistério tão maravilhoso e tão fecundo: que alguém fale simplesmente por falar, é justamente aí que ele exprime as verdades mais magníficas.” (*Fragmentos logológicos*, trad. fr. em *Œuvres complètes*, trad. Guerne, Gallimard, 1975, II, p. 86 In: CASSIN, B. Sofística, Performance, Performativo. In: ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. 3 nº 6, 2009 / tradução publicada em vol. 10 nº 20, p. 34, 2016). Ainda afirma que este “falar por falar” deve também ser aproximado do *legein logou kharin* pelo qual Aristóteles exclui os sofistas da comunidade dos seres falantes que, não anuindo a qualquer contradição, falam de modo a significar coisa alguma (Metafísica, IV, 4, 1006 a 11-26 e 5, 1009 a 20-21).

⁴⁹ C.f. CASSIN, Barbara. Efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura. São Paulo: Ed. 34, 2005, pp. 147-148.

uma ‘retórica do tempo’, que seria para as retóricas do espaço o que a logologia é para a *theoria*.⁵⁰

A diferença se dá naquela certeza platônica em uma retórica “autêntica” dada à elaboração do diálogo esclarecedor. As duas sofísticas, ao contrário, fariam um uso distinto desta modalidade de demonstração discursiva. Estão aí afirmados tanto o *logos* filosófico quanto o *logos* sofístico (especialmente da primeira, interessada em, pela dialética, também fazer uma filosofia). É Platão mesmo, diz Barbara Cassin, a quem devemos responsabilizar pelo aparecimento da retórica; em seu *Górgias* surge a retórica antes mesmo do retor. Com Aristóteles e contra Aristóteles, palavras de Cassin, está posto o problema em geral: a retórica é análoga à dialética, como é afirmado nas primeiras linhas de sua *Retórica* (1354 a 1). Portanto, o problema se dá como em eco platônico: seu exercício está ligado a uma operação de discernimento capaz de distinguir a demonstração do verdadeiro e a demonstração do falso: o dizer filosófico e o dizer sofístico. Cassin chega a ser mais incisiva ao dizer que a retórica não seria apenas um análogo da dialética, mas seu rebento. Uma união das operações do silogismo dialético àquelas orientações éticas da ordem do político - a relação entre o *ethos* do orador para com o *páthos* dos ouvintes. Uns a utilizam com ciência, outros com intenção. Enxerto ético e desencadeamentos de ordem política são proeminentes em seu julgamento. Assim, considerando a prerrogativa de que a instrução retórica construída por Aristóteles reverbera em toda tradição retórica helênica, não será leviano supormos que o gênero em sua retórica inexistente, a história (mesmo porque no pensamento grego se portava mais como operação do que de fato um campo), conformar-se-ia segundo uma prerrogativa também interessada no dizer da verdade - especialmente em sua instância ético-política.

Há de se fazer referência aqui a contribuição posta por Luiz Costa Lima que, em *Mimesis e Modernidade*, é enfático ao precisar o nascimento da bifurcação que dera lugar à tragédia e à história. Ao ver substituída a verdade insondável

⁵⁰ CASSIN, 2005, p. 148.

oferecida pelas musas, o século V a.C. assistira o surgimento da dobra da palavra: a palavra uma primeira, cindida, dará lugar a duas estratégias diante da incerteza que a palavra passara a carregar.⁵¹ Se ao trágico o modo de lidar com o *lógos* pode incluir a *apate* - o exemplo oferecido por Costa Lima é o pensamento de Górgias -, a um historiador como Heródoto, a operação consiste exatamente em dissipar qualquer traço do engano, *apate*, e do falso, *pseudés*.⁵² Se ao primeiro a mimesis se elabora como força central capaz de apresentar o homem em sua ambiência social e naquela comunicabilidade capaz de efetivar o drama trágico, ao segundo ela é negada em prol de uma espécie de “forma histórica da causalidade”⁵³. Se o fundo sobre o qual se elabora a bifurcação é o fatídico século quinto - charneira entre a Grécia arcaica e o novo mundo grego - marcado por guerras e reformas políticas, parece necessário entendê-la sob esta batuta. Ou seja, “a partir de um mesmo tempo agônico, de uma mesma crise institucional e axiológica, se concebem modos inusitados de falar do homem e de sua história.”⁵⁴ Mas enquanto a tragédia, sobretudo por se encontrar incluída no grupo dos *mimos*, posteriormente condenada por ser nociva aos ânimos por Platão, mantinha em vigência uma normatividade, na história tal normatividade parece ainda mais proeminente. Se o produto mimético é, em suma, uma mediação capaz de fazer surgir o poético, ou seja, mimesis é sempre um processo onde o saber se produz no meio e não por meio do produto-disparador⁵⁵. Para sua realidade efetiva “realiza-se a combinação de uma *semelhança* que funciona como o precipitador do significado que nele se aloca, e de uma *diferença*, o que não 'cabe' naquele significado e, então, permite a variação interpretativa.”⁵⁶ Não cabe aqui recuperar todo o complexo argumento de Costa Lima, disparado pela *Poética* de Aristóteles. Basta salientar a importância do texto teórico de Aristóteles, especialmente no tocante à catarse proporcionada pelo produto mimético e, sobretudo, pelo fato de estar incluída a mimesis em sua noção de *physis* (natureza, podendo confundir-se

⁵¹ C.f. COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

⁵² COSTA LIMA, 1980, p. 25.

⁵³ A afirmação é de Christian Meier, acha-se transcrita no texto de Luiz Costa Lima. Por tomá-la como capital, a transcrevemos literalmente. C.f. MEIER *apud* COSTA LIMA, 1980, p. 26.

⁵⁴ COSTA LIMA, 1980, p. 27.

⁵⁵ C.f. Aristóteles; avanços e limites. In: COSTA LIMA, 1980, pp. 45-57.

⁵⁶ COSTA LIMA, 1980, p. 51.

com o inteligível, presidido pelo todo ordenado), isto é, “uma potencialidade (*dynamis*) que explode em um produto (*ergon*).”⁵⁷

Esse produto das sombras, oposto à claridade unidimensional do Ser, assemelhado por Platão ao “Outro”, ao não-ser (*Sofista*, 240 a-c), haveria de transtornar as possibilidades de tratamento. Se a inteligibilidade se baseia num princípio único e irrevogável, ou muito inclui-se a mimesis ao todo que preside o cosmos (Aristóteles), ou só resta lançá-la às margens, na zona sombria, dúbia, transtornante. A isso se presta a imagem (*eidolon*). Se o tratamento filosófico é conflituoso, a história certamente o tratará com ainda menos traquejo - ou nenhum. A governança do político, a utilidade posta de uma memória que transmita os feitos notáveis parece incluir já em sua gênese uma incapacidade de tomar em sua palavra o poético. O outro de Heródoto, o selvagem, o bárbaro, não parece se assemelhar à dubiedade, ainda que normalizada por e para uma eficácia do efeito, do não-ser do poético.

A definição da contribuição avessa, a qual Platão nos oferece em sua filosofia do ser de luz - contraposto à sombra, à cópia -, é expressa com clareza por Costa Lima:

se suspendermos a ideia de que o não-ser é o portador do falso e então afirmamos que ao não-ser, enquanto o Outro do ser, não cabem os juízos reservados ao campo do ser - juízos sobre a sua veracidade/falsidade - encontraremos no postulado de que a *mimesis* se alimenta do não-ser a via capital para o conhecimento da *mimesis* como ficção.⁵⁸

Muito embora a historiografia grega esteja mormente desinteressada pelos demais âmbitos da vida dos homens e o poético só lhe chegue indiretamente - seja pela via da *paideia*, ou das interferências que o operador da *mimesis* produza no ambiente sócio-político, a intensificação da dimensão política da história se sente com clareza na virada que leva de Heródoto a Tucídides. Tudo leva ao ser-uno, unidimensional, político. A de-cisão⁵⁹ operada pela filosofia socrática ainda que não reflua diretamente sobre a historiografia - visto que essa antecede a atividade

⁵⁷ COSTA LIMA, 1980, p. 47.

⁵⁸ COSTA LIMA, 1980, p. 44.

⁵⁹ O termo foi utilizado por Emmanuel Carneiro Leão para caracterizar a escola socrática quando da introdução d’*Os pensadores Originários*. Parece-nos absolutamente preciso, portanto, tomarmos-lo como imprescindível. C.f. ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores Originários*. Petrópolis: Vozes, 1991.

de Sócrates, Platão e Aristóteles -, parece já encontrar na historiografia, malgrado tenha para com ela pouca ou nenhuma relação, aquela imposição das dicotomias características do ontológico: ser e não-ser, verdadeiro e falso, necessário e contingente, etc. Transcrevemos a célebre afirmação de Tucídides:

Com base nos indícios que foram enunciados, entretanto, não erraria quem, de modo geral, julgasse dessa maneira aquilo que eu expus e não desse crédito maior nem ao que fizeram os poetas adornando seus hinos com o intuito de engrandecê-los, nem ao que os logógrafos compuseram visando ao que é mais atraente para o auditório de preferência ao que é verdadeiro, pois não é possível comprovar esses fatos e a maioria deles, sob a ação do tempo, ganhou um caráter mítico que não merece fé [...].⁶⁰

Embora a afirmação encaminhe ao processo expresso na tese de um arco que leve do mito à razão, o interesse aqui é diverso. Seguindo enfática elaboração de Nietzsche sobre a cultura histórica, tratamos, portanto, da amplamente conhecida segunda de suas *Considerações extemporâneas*. Nietzsche protesta que a cultura histórica é uma virtude pavorosa porque “sempre solapa o que é vivo e o faz cair: seu julgamento é sempre uma condenação à morte.”⁶¹ Embora o encaminhamento nietzschiano aponte o problema da destruição da vontade criadora, a oposição vida-morte parece fazer coro ao problema do fato, tanto quanto àquela estabilidade e mesmidade do ser. Vivo aí deve ser quase como um transtornado. A história parece já surgir sob a batuta do ser, enquanto história que diz o ser em sua distensão temporal. Os homens em ação devem aparecer sob o signo da organização, do encadeamento e da causalidade. A ambiguidade passa a ser contradição e a verdade não cessa de tornar-se o grande objeto. Não a verdade primeira, a palavra una, mas a verdade na palavra em dobra decididamente preocupada em expurgar sua - intrínseca - contradição.

Limitamo-nos tão somente reiterar que, caso não estivesse assegurada uma via de acesso ao factual, o discurso historiográfico ruiria enquanto modalidade distinta de enunciação. Se perderia no coro polifônico, por vezes atonal, de vozes capazes de dizer algo sobre o passado. Não há história senão sob a prerrogativa metafísica de que há uma verdade possível, por vezes inaudível, sobre o passado. Mais ainda: que o homem do *logos*, ao menos desde Parmênides, quando narra o passado, deve

⁶⁰ *A Guerra do Peloponeso*, I 21.

⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações extemporâneas*. In: *Obras Incompletas*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 82.

impor a ele o mesmo rigor-delírio daquele ser que *é* sendo: o que outrora fora deve retornar no dito sob o mesmo peso de verdade que animara o pensamento eleático. A história não pode não ser verdadeira. Isso a tornaria indistinta frente ao mero falar - a figura do logógrafo assombra.

O processo controlado que faz da história útil a vida do homem de razão não a tomaria como digna caso fosse titubeante, incerta, consciente dos limites de um discurso enunciado sempre à distância: longe, muito longe daquilo de que trata. O uso corriqueiro da história faz coro a um processo de rememoração-reinvenção capaz de transmutar o diletantismo diante do resto factual em integridade metafísica do acontecimento remontado. Sob a batuta da verdade entoa novamente o canto de plenitude quando se mede com a dúvida que perpassa a existência não onisciente. As bases do ser metafísico, ou mesmo seus antecedentes temporais, não podem deixar de ser, elas mesmas, delirantemente certas e íntegras: segurança do cogito e da razão. Forma propícia e adequada à planície do político, a um querer organizador absolutamente necessário no ponto onde rege dissonâncias numa unidade necessária: a pólis, o estado, o corpo social, a vida comunitária. Porém, aparentemente inapta ao mundo das idiossincrasias, das sensibilidades, da imaginação produtiva que, apesar de todas elas reféns de um controle inexpurgável, oferecem um desvio do propriamente útil, do que se limita ao instrumental. Sobre o ajuizar estético, Adorno diz: “As obras de arte só são compreendidas onde sua experiência atinge a alternativa entre o verdadeiro e não verdadeiro, ou como etapa prévia, aquela entre o certo e o errado.”⁶² O trecho não requer maiores esclarecimentos para que se denote a incompatibilidade latente entre o dizer do fato e aquele dizer complexo do que acha-se sob suspensão de julgamentos baseados no verdadeiro e falso.

Cabe aqui um reclame, ainda que na forma de uma interrupção. Na argúcia de sua análise, Barbara Cassin, ao comparar Homero e Parmênides, mais precisamente o ser do *Poema* de Parmênides ao Ulisses da *Odisséia* de Homero, se pergunta se é possível ler o texto parmenidiano como uma elaboração que toma de empréstimo

⁶² ADORNO, Theodor W. Arte e as Artes & Primeira introdução à Teoria Estética. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 114.

o substrato homérico.⁶³ Ulisses clama a seus companheiros que cuidem para que ele “firmemente [...] permaneça aí”⁶⁴: atado ao mastro, inerte, incapaz de se ser seduzido pelo canto das sereias. Parmênides, ao proclamar a mesmidade do ser consigo mesmo elabora um mesmo que permanece o mesmo e que “firmemente ele permanece aí”, “nos liames do limite”⁶⁵. Sobre uma possível tese de continuidade temática entre Ulisses e o Ser parmenidiano, Barbara Cassin oferece uma precisa intervenção:

Com uma hipótese desse gênero, é preciso necessariamente substituir a determinação causal pela finalidade hermenêutica. É preciso aceitar algo como o movimento retrógrado do verdadeiro; no ‘como se’ da finalidade, é a temática filosófica que vai permitir ler aquilo que da narrativa deve permanecer, que fixa seus traços pertinentes: não é mais a *Odisséia* que dá a Parmênides sua matéria, mas Parmênides que dá à *Odisséia* sua significação.⁶⁶

Cremos poder sustentar o mesmo sobre as espécies de fluxos e refluxos que vão da historiografia à filosofia. Embora discordantes e quase que contrárias em seus princípios, o pensamento sobre a verdade e o ser parece saltar aos olhos ali, pois tem sido esse o grande problema posto, aos menos desde Nietzsche e Heidegger. Não havendo nenhuma causalidade exata entre a historiografia grega e o problema filosófico da verdade nem mesmo entre a historiografia primeva e suas relações com os problemas contemporâneos colocados. Fica expresso que se trata de uma finalidade hermenêutica. Buscar nos primeiros historiadores uma pujante ênfase no fático poderá servir para interpretar a incessante crise estabelecida entre historicidade e estesia. Mas devemos nos concentrar agora em recolocar o problema das imagens.

1.1 Imagem/transtorno

Há no *Tratado Lógico-Filosófico* de Ludwig Wittgenstein uma afirmação que parece poder, já de saída, fazer tremer o problema. “Não há uma imagem

⁶³ C.f. CASSIN, Barbara. *Efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 26-27.

⁶⁴ *Odisséia*, XII, 161.

⁶⁵ C.f. *Poema*, fr. VIII, 26-33.

⁶⁶ CASSIN, 2005, p. 27.

verdadeira a priori.”.⁶⁷ Muito embora tal versículo tenha sido arrancado de uma cadeia lógica, a qual definida perfeitamente por Bertrand Russell, empenha-se em perscrutar as condições de uma linguagem logicamente perfeita⁶⁸, ele guarda em si a radicalidade do imbróglio das imagens. Ainda que Wittgenstein estivesse empenhado em confrontá-la a seu outro, a uma espécie de realidade capaz de balizar sua verdade ou falsidade⁶⁹ ou mesmo que a coloque no cerne da operação do pensamento - onde um fato ou um estado de coisas só se torna pensável a partir da formulação de imagem - as proposições que alicerçam o pensamento da Lógica e, conseqüentemente, da possibilidade de verdade, devem ordená-la de modo a que ela sirva ao instrumental do exprimível. A afirmação transcrita reitera tanto quanto contrapõe o próprio desenvolvimento. Claramente não no desenvolvimento de Wittgenstein, onde proposições tautológicas da Lógica organizam o exprimível e a verdade que vincula. Se o procedimento lógico se mostra como um denominador comum das linguagens, tanto naquilo que toca o aceitável tanto quanto o que pode ser confirmado, a expressão da realidade só pode efetuar-se por meio de sua modulação lógica⁷⁰. O figurado e aquilo que ele figura se unem na e pela forma lógica; o *elã* é o operador lógico que torna intercambiável o mundo das coisas e o da linguagem.

Ainda que a imagem esteja muito mais próxima da expressão do pensamento que da linguagem propriamente dita⁷¹, ou seja, ainda aguardando sua expressão possível e ordenada, a formulação de Wittgenstein talvez permita a elaboração de

⁶⁷ Tratado Lógico-Filosófico, § 2.225. A tradução utilizada é portuguesa (Tratado Lógico-Filosófico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002). A tradução brasileira apresenta uma formulação outra: “Uma figuração verdadeira a priori não existe.” (Tractatus Logico-Philosophicus. São Paulo: EDUSP, 2017) Transcrevemos a formulação em alemão de forma a justificar a opção: “*Ein a priori wahres Bild gibt es nicht.*” O termo imagem, ainda que de interesse desta investigação, parece mais apropriado para apresentar a gravidade da reflexão - e, claramente, sua abertura versicular.

⁶⁸ C.f. RUSSELL, Bertrand. Introdução. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. Tratado Lógico-Filosófico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 3.

⁶⁹ “Para reconhecer se a imagem é verdadeira ou falsa, temos que compará-la com a realidade” (Tratado Lógico-Filosófico, 2.223).

⁷⁰ C.f. OLIVEIRA, J., Tiago. Alguns comentários sobre o “Tractatus” In: WITTGENSTEIN, L. São Paulo: EDUSP, 2017, p. XX.

⁷¹ “A imagem lógica dos fatos é o pensamento” (Tratado Lógico-Filosófico, § 2.223). Wittgenstein elabora que o máximo que podemos nos aproximar do pensamento é apalpando sua expressão. Ou seja, antes da linguagem não há instância perscrutável. Todavia, não há uma negação do estágio anterior, no qual exerce-se uma série de operações que ainda não fazem sentido.

uma pergunta mais abrangente. Se não há verdade nenhuma que seja apriorística à imagem, ou seja, se a imagem no princípio é sempre um momento anterior ao verdadeiro e, portanto, ao falso (o comprovável e seu contrário), não seria de todo audacioso pensá-la como um momento de latência. Distinta da exata tradição platônica em Wittgenstein, a imagem não é exatamente o *eídolon*, pois pode ser confirmada ou não, ser condizente ou arbitrária. É como um momento de conformação do exprimível. O problema, ou ponto de encontro entre eles, Wittgenstein e Platão, se acha no exato instante onde no primeiro admite-se a imagem, não como acesso a uma elaboração no mundo, proveniente de alguma disposição propriamente produtiva, quando sim na posição de parte do aparato de apreensão com o qual pré-acesso o mundo dado e o equalizo segundo a forma da lógica. À imagem resta apenas ser o momento a partir do qual reencontro o real. Ou seja, o outro da verdade capaz de confirmá-la. Mas em Wittgenstein de pronto ela não se sujeita à verdade, muito pelo contrário, faz parte de sua produção.

Se em Platão a imagem era um delírio, o transtorno sombrio, pois resultado da fabricação do enganoso, e o real era o in-produzido luminoso, no jogo de Wittgenstein, ela se acha num instante onde não pode ser nem verdadeira e também não pode ser falsa. A confirmação certamente sucederá, mas tal momento é garantido. Ela é quase que como um momento do aparato humano em funcionamento, uma impressão que dará lugar ao processo de representação na forma da lógica. Caminho do figurado à figura. Mas se a linguagem é o processo de proposições capazes de dizer os fatos do mundo, a imagem se acha aí na base da elaboração destes fatos. Embora ainda serva, migra de transtorno a momento necessário e que, claramente, deve ser ultrapassado pela confirmação ou descarte. Ainda que não interesse aqui imediatamente, os conceitos de mundo, fato, proposição e linguagem - fato que em Wittgenstein, inclusive, está em sentido oposto de sua acepção historiográfica, sendo tão somente a forma com que o mundo possível de ser dito chega à linguagem (não todo ele, mas sua parcela enunciável) -, cabe ressaltar que um conceito de imagem (*Bild*) ainda se acha titubeante. A imagem é um elã com o mundo, muito embora, *a priori* seja sempre in-verdadeira. Wittgenstein elabora bem sua condicionalidade aos fatos na atividade lógico-formal que é a linguagem: “A imagem apresenta a situação no

espaço lógico, a existência e a não-existência de estados de coisas.”⁷² Ou seja, ela é parte de uma operação de representação. Trata-se de elaborar sobre um uso da imagem e não de pensar sua formação própria ou diferença - tal caminho é relegado a uma abordagem psicológica, não lógica⁷³. A imagem é admitida pois, acha-se sob a batuta da forma lógica enquanto se estabelece como imagem de um fato: representação possível da realidade. Forma essa que “pode ser chamada aquilo em que uma imagem DEVE estar em sintonia com a realidade (de modo a que seja capaz, em geral, de a reproduzir.)”⁷⁴. A citação extraída de seus diários é mister em advogar por uma concepção de imagem que, embora a tematize, oferece inúmeros instrumentos para sua domesticação. Cite-se aqui apenas que a limitação em tratar a imagem como um estágio do processo de representação do mundo exclui a possibilidade de tomá-la como um modo produtivo de recepção e elaboração, como um ínterim virtual capaz de introduzir no mundo uma dúvida *na e pela* relação, e, por conseguinte, uma alternativa a sua univocidade.

Se Wittgenstein aqui aparece apenas como um exemplo, seu trabalho não deixa de lançar algumas questões fundamentais: visto que a imagem não se limita à linguagem, ou ainda que a pensemos como um estágio anterior à formulação lógica do mundo, toda a forma lógica não seria uma forma de controlar sua imprecisão, de oferecer margens a algo ainda disforme? E ainda que a imagem surja de uma formulação lógica do mundo, ou seja, de um dizível linguístico, seu engendramento não seria necessariamente uma perversão da forma lógica, um transtorno de sua esplêndida tranquilidade?

Mesmo que usar Wittgenstein como exemplo seja bastante espinhoso, parece justo apontar aí mesmo, num trabalho seminal da filosofia analítica novecentista, que a imagem - conceito, operação ou efeito -, mantém-se como uma pedra no sapato do andarilho ocidental que caminhou do mundo de Platão ao nosso. Não porque

⁷² Tratado Lógico-Filosófico, § 2.211.

⁷³ C.f. CRESPO, Nuno; MOLDER, Maria Filomena (Orientador). Imagem, percepção e expressão. A estética em Wittgenstein (Tese de Doutorado), Universidade Nova de Lisboa, p.104 [no prelo]. In: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/7467/3/nuno.pdf>

⁷⁴ “*Die Form eines Bild könnte man dasjenige nennen, worin das Bild mit der Wirklichkeit stimmen MUSS (um sie überhaupt abbilden zu können) ...*” (Diários, 10.10.14, p.15.) In: WITTGENSTEIN apud CRESPO; MOLDER, p. 105.

lhe faltara vontade de expurgá-la, mas porque ela se mostra como um insistente, algo que, embora evitado permanece a assombrar. Mais que um regime de alteridade, um dessemelhante, como afirma o contemporâneo Jacques Rancière⁷⁵, a imagem parece ser uma relação virtual bamba, capaz de estremecer o *locus* das certezas. Tanto aplicada a uma impressão brusca do mundo, uma visada pouco rigorosa, doxológica ou fantasiosa, imagem é também o objeto enganoso, logológico, superficial, artificioso. A palavra é tão dúbia quanto aquilo que pretende nomear. Na abertura de seu *Tratado*, Wittgenstein afirma que ele pode ser resumido da seguinte forma: “o que é exprimível, é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio.”⁷⁶ Ou seja, o limite entre o pensamento e sua expressão está posto: apenas tem-se sua expressão, enquanto ele, o pensamento, se mantém inacessível. Se a imagem de pronto transtorna o pensamento, torna-o titubeante e incerto, mais severa será sua influência sobre a expressão com que dele temos notícia. O instrumento com o qual o expressamos talvez seja tão somente apto a exprimir com clareza o ser luminoso, na forma da lógica, na ditadura do real, na lisura da palavra certa. Talvez menos por incapacidade que por coerção. Muito embora seja também a expressão do pensamento produtora de imagens, parece ela operar em campos distintos: quando especialmente produtora é capaz de evitar seu auto-constrangimento, mas quando quer exprimir o real deve matar as imagens não-conformadas e optar por construir “imagens” verdadeiras – delírio que evita o transtorno. O desenvolvimento ainda é tímido, é preciso recuar um pouco. A concepção psicológica de imagem é precedida por um momento anterior singular: o da imagem vista como produto objetivo de uma operação. Não completamente divorciadas, as abordagens parecem necessitar de uma análise conjunta. Cabe retomar sua visada dada pelos *atributos* para posteriormente tratar do processo onde tornam-se as operações daqueles que operam a *atribuição*.

Jean-Pierre Vernant ao perscrutar a ambiência com que certas maneiras de pensar aparecem e se constituem, oferece uma interpretação arguta ao nascimento das imagens no mundo grego. As perguntas antes formuladas quando do aparecimento

⁷⁵ C.f. RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁷⁶ WITTGENSTEIN, 2002, p. 27.

abrupto de Wittgenstein no argumento poderão encontrar aqui um corpo mais sólido, quando também apresentar a longevidade do problema - ou sua insistência defunta. Vernant, ao questionar-se sobre o lugar da imaginação no pensamento grego defronta-se desde logo com o problema de como uma civilização altamente produtora de imagens (pintura, escultura, poesia) apreendia, no âmbito das operações imagéticas, aquilo que figurava.⁷⁷ A pergunta é grandiosa e grave, sua resposta é ainda mais complexa. Sua profusão na vida do homem grego não surpreende em naturalmente reverberar na teoria geral unificada que desponta com um Platão. No *Sofista*, o Estrangeiro é agudo ao aperceber-se que o que unifica todos os produtos elaborados a partir de uma operação mimética é que podem ser subsumidos sob a alcunha de imagem (*eídolon*)⁷⁸. Sua resposta a Teeteto que achava em sua ingenuidade conseguir definir o sofista como possuidor da arte do simulacro, um produtor de imagens, reclama que por definição ele consiga também conceituar o não-ser que se opõe ao ser⁷⁹. O Estrangeiro do diálogo funciona como um preparador e um desafiador do jovem Teeteto: sabe que o sofista imaginário que Teeteto tem em mente oferecer-lhe-ia uma sabatina atroz no embate. Portanto a formulação é apressada, mas, nem por isso deixa de ser aguda: a unificação dos produtos miméticos pode se dar no aglomerado de instabilidades que é a imagem. A réplica de Teeteto sobre o que há de comum entre as coisas miméticas segue o argumento, amplamente conhecido, de que seriam elas cópias do verdadeiro. Ou seja, opostos ao ser real, donde afirma o Estrangeiro que Teeteto ali mesmo elaborara uma espécie de apologia ao não-ser irreal, não verdadeiro⁸⁰. Se o despontar do diálogo dá-se numa fala de Sócrates a Teodoro que pretende incitar a diferença entre aqueles que são e aqueles que não são filósofos⁸¹, o rumo do diálogo não parece destoante ao debruçar-se sobre a querela do ser. O Estrangeiro logo mais à frente propõe que há de colocar-se em discussão a tese fundadora de Parmênides e “demonstrar [...] que, em certo sentido, o não ser é”⁸².

⁷⁷ VERNANT, Jean-Pierre. Nascimento de imagens. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 51-87.

⁷⁸ C.f. *Sofista* 240 a.

⁷⁹ C.f. *Sofista*, 239.

⁸⁰ C.f. *Sofista*, 240 b.

⁸¹ C.f. *Sofista*, 216.

⁸² *Sofista*, 241.

Desde logo o problema das imagens acha-se incluído naquela instância superior do problema do ser. Ou seja, amarrado a uma ontologia da realidade deve o vivente se empenhar em compreendê-lo na clave da ideia. Para tanto é evidente que a atividade fabricadora das imagens (*eidolopoiké*), essa espécie de demiurgia caída, deva ancorar-se necessariamente em uma operação imitativa (*mimetiké*).⁸³ A fala do Estrangeiro exprime o dito acima com clareza: “Pois a imitação é na verdade uma espécie de produção; produção de imagens, e não das próprias realidades.”⁸⁴ Para Vernant o descampado aberto por Platão, apesar de condenar a atividade mimética, distancia-se daquela displicência com que Xenofonte a trata em *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*. O imitador em Xenofonte é ainda um agente do mimar (*mîmos*), ainda circunscrito ao mundo da comédia, do arremedo.⁸⁵ Em Platão o lance é teorizante. O imitador passa a ser compreendido em amplitude como todo aquele que re-apresenta ou produz no mundo (imitadores e demiurgos):

- Portanto, temos que tornar a cidade maior. A que era sã não é o bastante, mas temos de a encher de uma multidão de pessoas, que já não se encontra na cidade por ser necessária, como os caçadores de toda a espécie e imitadores, muitos dos quais são os que se ocupam de desenhos e cores, muitos outros da arte das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores - rapsodos, actores, coreutas, empresários -, artífices que fabriquem toda a espécie de utensílios, sobretudo adereços femininos.⁸⁶

Do trecho acima denota-se no mínimo duas conclusões. A primeira, e mais potente, de que Platão compreende, ainda que pela proeminência da Ideia, toda atividade demiúrgica mundana como imitativa - traço que depois será escalonado pela imitação da ideia propriamente dita (demiurgia) e pela imitação da imitação da ideia (imitação, a pintura, por exemplo). Ou seja, a prerrogativa da realidade ontológica, faz com que - e para que Platão a recuse - ele seja obrigado a torná-la precisa, definível. Portanto a afirmação negadora acaba por inaugurá-la. A segunda, mais evidente, decorre da amplitude de agentes da mimesis torna-se uma precisão necessária no momento do diálogo onde se discute o necessário, a

⁸³ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 53.

⁸⁴ *Sofista*, 265 b 1.

⁸⁵ C.f. VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 53.

⁸⁶ *República*, 373 b.

existência de uma cidade, a relação de uma cidade sã com o excesso, o luxo. O segundo ponto se fará necessário quando retomarmos ao problema da história. Por enquanto vale acompanhar mais de perto o prosseguimento do argumento de Vernant.

O texto de Vernant aponta que com Platão, o equilíbrio entre os três âmbitos de *mimēsthai* é rompido: modelo, imitador e espectador dão lugar a uma tematização ostensiva da relação entre o modelo e o imitador. Se no século V a.C. a tensão primordial achava-se na eficácia entre imitador e receptor, o texto platônico achava-se interessado pela relação analógica entre modelo e cópia, realidade e o copista. Disso, Vernant recolhe um conceito baseado nas relações do parecer: *semblance*. A “semblância” é central na abordagem platônica da imagem. Os artistas formadores de imagem acham-se num espaço de operações onde reina uma relação mutuamente alimentada entre similaridade e irrealidade⁸⁷. Muito embora copiados do verdadeiro, falsos, perigosos, esses *eídola* assim delimitados - como produções representativas - incorrem em demandar um *status* ontológico específico. São para Vernant pura semblância: “Não tem outra realidade senão essa similitude com o que não é, com essa coisa outra e real de que é a réplica ilusória e ao mesmo tempo o duplo e o fantasma.”⁸⁸ Puro “ser de semelhança”⁸⁹.

Este não-ser que se assemelha ao ser, pinçado por Vernant do *Sofista*, oferece-lhe os argumentos para afirmar que o *eídolon* platônico é como que um ínterim entre o *eídolon* arcaico e a posterior indagação psicológica da imagem - ainda inexistente entre os gregos. Enquanto o *eídolon* arcaico é marcado por uma insistente presença de um ausente, nas palavras de Vernant, um “ser outro” que se apresenta como “ser aí”, em Platão, neste hiato breve que separa a imagem arcaica de uma formulação psicológica vindoura, o *eídolon* é um não ser realmente irreal. O *eídolon* arcaico, ainda sobre a alcunha de um pensamento vivamente mítico, apresenta-se como sonho (*ónar*), aparição (*phásma*) e fantasma (*psykhé*). Assim, aí se estabelece uma espécie de dialética entre um invisível feito visível, algo que,

⁸⁷ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 55.

⁸⁸ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 56.

⁸⁹ *Sofista*, 240 b.

pendendo da ausência à presença, dá a ver por alguns instantes o para-além; opera um milagre da visão do abscondito. Vernant afirma que o lance platônico rompe com o registro da antiga imagem. Pois ao transportar o problema a uma linguagem propriamente filosófica inverte a questão das imagens: outrora marcadas pela ausência, esses objetos segundos tornam-se, denunciada sua irreabilidade e a veracidade do modelo, estigmatizados no jogo do Mesmo e do Outro - sua imperfeita corruptela. O dado sobrenatural mundano é substituído pelo caráter de falsidade, de ilusão. O lugar outrora ocupado pela aparição mítico-religiosa é ocupado pelo parecer extraído do embate com a realidade; o choque é efetuado para com a essência em sua dimensão ontológica.

Vernant encaminha a discussão ao âmbito do parecer: em Platão surge o “ser de semblância”⁹⁰, imagem da ordem do *phaínein* que dá a ver o que não é. “Da coisa que imita não manifesta senão o aspecto exterior, a forma concreta, o que é percebido pelos diversos sentidos, em tal e qual momento, sob este ou aquele ângulo.”⁹¹ Ele endossa que mesmo aquela distinção elaborada no *Sofista* entre as cópias-ícones (*eikónes*), semelhantes àquilo que representam, e simulacros fantasmas (*phantásmata*), ilusórios de forma a ludibriar aquele que vê, não divergem da afirmação geral imposta na *República*. Onde, sobre fabricação de imagens (*eidopoiiké*), lê-se: “o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência. Não é assim?”⁹². O pintor que deseja pintar uma cama, seja ao produzir uma cópia ou um simulacro, já estaria relegado à condição de copiar a cama do artesão, portanto, apartado do contato com a Ideia. *Eídolon*, *eikón* e *phántasma* encontram-se naquilo em que apontam ao não ser e à falsidade. Tudo encaminha a uma definição de mimesis em geral: operação que produz “objetos aparentes, desprovidos de existência real.”⁹³ Donde provém a separação exata estabelecida entre o demiurgo e o mimético. Esse primeiro, fabricante (*demiourgós*, *poietés*), mesmo sem conhecer a essência do que produz, produz de forma justa, particular e útil, enquanto o segundo, o imitador (*mimetés*), apenas utiliza-se das camas dos artesãos para

⁹⁰ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 58.

⁹¹ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 59.

⁹² *República*, 601 b.

⁹³ *República*, 596 e.

elaborar uma cama aparente, sem qualquer utilidade. A imagem se situa no âmbito dos fenômenos, no conjunto de operação do aparente, onde impera o impreciso e o contraditório. A *phantasía* e a *eikasía*, essas formas inferiores de conhecimento, dadas pelo impressionismo sensível e pelas analogias que dele provêm, afirmam-se na pergunta sobre a casa de um pintor em relação à de um pedreiro. Seria ela uma “espécie de sonho apresentado pela mão do homem a olhos despertos?”⁹⁴ Este sonho (*ónar*), é ele contrário a operação do intelecto, a *dianóia*. Já se acham em plena oposição a *phantasía* e a *dianóia*. A apoteose do inteligível, para além de opor-se ao visível (imagens e coisas reais), estabelece um escalonamento da atividade superior do conhecimento que vai de um primeiro nível, o conhecimento discursivo (*dianóia*), ao conhecimento da inteligência (*noesis*). A dialética do inteligível que vai no plano visível das imagens às coisas reais, e no invisível, do conhecimento discursivo ao mundo da inteligência, coloca tudo a serviço desse telos⁹⁵. Tudo deverá ser julgado segundo o estágio final.

Se o problema platônico se deposita exatamente sobre a atribuição do estatuto de Ser às Ideias, é exatamente na inversão disso que Aristóteles propõe sua refutação⁹⁶. As coisas existentes não são mais que donatárias de atributos superiores que elas fazem de longe entrever. “Já desde o início a questão do ser é subjacente à função de identidade da essência.”⁹⁷ Portanto se o propósito é desviar-se do variegado aspecto das coisas para enfim acessar as idéias que as conformam em identidade com a essência, toda emulação secundária tornar-se-á falsa. No muito poderá ser tolerada pela sua utilidade. O Ser aparece aí como figura cabal do pensamento, pois reitera a realidade do real. A Ideia é o lastro seguro que permite às coisas serem o que são; ela permite perscrutar o ser das coisas enquanto elas são o que são. Daí a anfibologia do Ser.

A palavra “ser” pode ser entendida seja como um verbo, seja como um nome. Tomada como verbo, ela significa o próprio fato de que uma coisa seja; tomada como nome, ela significa “um ser”, a saber, qualquer uma das coisas das quais se diz que são.⁹⁸

⁹⁴ *Sofista*, 266.

⁹⁵ RICOEUR, Paul. Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 39.

⁹⁶ C.f. RICOEUR, 2014, p. 5.

⁹⁷ RICOEUR, 2014, p. 8.

⁹⁸ GILSON, Étienne. O ser e a essência. São Paulo: Paulus, 2016, p. 16.

Eximindo-nos de um mergulho nas relações entre o Uno e o Múltiplo na ontologia platônica, cabe apenas reiterar que o Ser que preside as coisas não se confunde com a particularidade do que cada uma delas é. Uno e múltiplo são artifícios da teoria das ideias de modo a formular sua coesão dialética. O Ser se faz ao resvalar da cópula feita nas coisas à existência absoluta (*ousía*) que tudo preside. A formulação de Étienne Gilson é esclarecedora:

O que há de mais importante e de primeiro em “aquilo que é” é o próprio fato de que ele seja. Se designarmos como ser tudo aquilo que é, se ele não fosse, não poderia ser o que quer que fosse de outro. Aquilo que não é, tampouco é um “aquilo que”. Exatamente, aquilo não é nada.⁹⁹

O trecho acima transcrito faz retornar a problemática ao interesse aqui perseguido. O que Vernant conceitua como semblância das imagens é justamente essa capacidade mesma do pensamento platônico de configurar uma especificidade ao artifício das aparências. De forma a concebê-los como produtos objetivos de uma produção sem ainda atribuir-lhes qualquer existência enquanto fatos de consciência, Vernant atribui tal fato a uma ideia de contexto cultural próprio ao mundo grego. Assim, o ponto crucial para o julgamento dos *mimetés*, da *eidolopoiiké* que produzem (pintura, escultura, poesia, teatro e sofística) é que todos eles são produtores de semblâncias ilusórias. Nos sofistas o engano ainda tornar-se-á mais severo pois as *eídola legómena*, as imagens faladas, são perniciosas para o claro estabelecimento das diferenças entre a via do conhecimento e a graciosa enganação. Os ignorantes são apontados como exemplos dos imediatos perigos oferecidos pela persuasão do sofista. Mas, sobretudo, o cerne do problema mantém-se no núcleo ontológico: a semblância é a formulação, ainda que condenatória, de uma possibilidade de as coisas poderem ser o que efetivamente não são. Em via contrária da condenação dos *mimetés*, surge também uma nova formulação. O que leva à afirmação de Vernant que na teoria da *mímesis* e na contígua interpretação platônica das imagens se formula, sobretudo, em “um estágio do que se poderia chamar de a elaboração da categoria

⁹⁹ GILSON, 2016, p. 17.

da imagem no pensamento ocidental.”¹⁰⁰ A incursão pelos gregos assim se justifica.

Resistir às imagens, à sua imprecisão fundamental, é o dever que revela o pensamento platônico. Ainda que a *mímesis* estivesse no centro do antigo modo de aquisição do conhecimento na Grécia pré-platônica - contida no núcleo mesmo do sistema da *paidéia* - de Platão em diante, ronda sobre ela a dúvida advinda de sua salutar rejeição. E se seu produto necessário são imagens, a semblância aparece logo como um problema - ainda que a condição de problema fosse aquela necessária ao seu aparecimento. Os produtos da *mímesis* não apresentam outra finalidade que não o prazer, o divertimento¹⁰¹. Daí a afirmação de Vernant que a *eídola* formulada por Platão a partir da querela com os sofistas, pretende admoestar sobre um parecer tomado como realidade verdadeira, donde o uso do termo *phantasia* (derivado de *phaínein*, o parecer) não denota nenhuma potência de produção de imagens mentais, de imaginação propriamente dita, mas tão somente uma forma doxológica, acrítica, de anuir com espontaneidade a mera aparência das coisas¹⁰². Sensação e opinião, pintores e sofistas, unem-se naquilo que neles é impreciso, frouxo, desquitado diante da segurança do Ser. Sobre o sofista, o Estrangeiro perplexo do diálogo dirigindo-se a Teeteto, pergunta-se sobre situá-lo no ramo da cópia ou do simulacro. A resposta dada a si mesmo guarda a perplexidade do problema inteiro: “Esse homem é verdadeiramente um assombro e é muito difícil apanhá-lo completamente, pois ainda desta vez, lá está ele, belo e bem refugiado, em uma forma cujo mistério é indecifrável.”¹⁰³ E em resposta à anuência de Teeteto, o Estrangeiro reafirma a dificuldade da sofística sem titubear: “mostrar e parecer sem ser, dizer algo sem, entretanto, dizer com verdade, são maneiras que trazem grandes dificuldades, tanto hoje, como ontem e sempre.”¹⁰⁴ Parecer sem ser, operação própria do produto dado à *phantasia*, configura o núcleo ele mesmo do problema das imagens. O transtorno do saber certo e pontiagudo. A união da sensação (*aísthesis*) com a opinião (*dóxa*), a

¹⁰⁰ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 68.

¹⁰¹ *Político*, 288 c.

¹⁰² C.f. VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 67.

¹⁰³ *Sofista*, 236.

¹⁰⁴ *Sofista*, 237.

potencialização de suas incertezas na afecção (*páthos*) que produzem não poderia ocupar outro terreno que não o da *phantasia* (*Sofista*, 264). Imaginação-delírio, transtorno que faz desviar do Ser do que nele é sempre idêntico a si mesmo, perene e verdadeiro. Aí, junto às imagens, “não se enuncia o verdadeiro, o real; em vez disso, forja-se uma semblância, um parecer, num cintilar confuso de palavras e ritmos que produzem um efeito de fascinação, uma vertigem do espírito.”¹⁰⁵

Às perguntas fundamentais da ontologia, “o que é isto?” e “o que é o ser atribuído a isto?”, ao empenho de definição perseguido por um Sócrates¹⁰⁶, a imagem oferece uma extensão entre o puro visível (*tà horatà*) e o universo dos acontecimentos em devir (*tà genómena*). Sua inconstância afasta, prorroga sem medida, uma resposta final. Seres, palavras, situações figuram como que numa organização mutante, polimorfa e imprecisa. Aos que veem, ouvem, tocam, ela nada tem de estanque e demonstrável. E embora em Platão o *eíkon* tenha um valor técnico - aponte ao caráter representativo sem apelar ao modo de sua recepção, exceto para apontar a confusão que causa naqueles que dela se aproximam -, sua associação é com a *eikasía*: posição mais superficial das quatro disposições do espírito que conhece¹⁰⁷ - *eikasía*, *pístis*, *diánoia*, *nóesis* (representação, convicção, intelecção e pensamento). Portanto sua radicalidade não está em opor-se a *epistémē* por ser parte da *dóxa*, quando é ela o núcleo mesmo da *dóxa*, do puro parecer.¹⁰⁸ Se na Grécia arcaica a imagem, por meio da *paideia*, era um procedimento usual de saber, em Platão ela se torna por meio da primeira teoria geral da imitação, afastada do real e simultaneamente do saber.

O que Vernant destaca e que aqui nos é de especial importância, é exatamente aquilo que na teoria platônica da imitação e no então formulado estatuto da imagem, ainda que feito para rechaçá-la, constitui um modo de existência próprio às imagens: “um estatuto fenomenal particular”¹⁰⁹. Ainda que desqualificada no âmbito do conhecimento seu próprio pensamento ontológico é obrigado a atribuir-

¹⁰⁵ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 73.

¹⁰⁶ C.f. RICOEUR, 2014, p. 75.

¹⁰⁷ *República*, 511 e.

¹⁰⁸ C.f. VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 76.

¹⁰⁹ VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 79.

lhe um lugar especial entre o ser e o não ser. Ao propor uma definição não imagética da imagem, ao perscrutar o ser do parecer, a essência da semblância em geral, Platão a inscreve num hiato irresolúvel entre o ser e o não ser: “sobre ela não haveria ciência nem ignorância, mas o que aparecesse a meio do caminho da ignorância e da ciência?”¹¹⁰ Sua indefinição mostra a persistência daquela dificuldade que o Estrangeiro tentava demonstrar a Teeteto. O lance platônico, em sua ambiguidade, é o disparador para se pensar o problema das imagens. Embora ainda aguardasse uma tematização da relação virtual das imagens com aqueles que as recebem-efetivam, o que fora disparado por Platão desde logo reservara à imagem um lugar distinto daquele ocupado pelo saber claro, conciso e demonstrável. E se ainda seguirmos as indicações de Vernant, nasce aí, após o movimento inaugural de Platão, o que ele chama de “carreira psicológica da imagem” que na tentativa de precisão pode muito bem substituir-se pela virtualidade intrínseca das imagens, tanto naquilo que aponta a uma representação que se dá apresentando (“*re-présenter*”¹¹¹), tanto naquela dimensão própria de sua efetivação: a recepção. A *phantasia* ainda não poderia ocupar em Platão um lugar próximo daquele reservado à Filosofia, não poderia estar apta a penetrar o mundo das formas, ser ela uma maneira de contemplar o que não se vê nas aparências. Mas a modulação própria do argumento platônico não impede que dele se extraia um verdadeiro passo dado ao problema das imagens: sua exclusão indica também a construção de sua diferença, ainda que pela imprecisão que oferece.

1.2 Anfibologia das imagens e transtorno do pensamento

Se em Platão, o ressaltado no tratamento das imagens dá-se na instância de seus atributos, em Aristóteles, seu discípulo, transfere-se para o polo da atribuição. Com relação ao efeito do produto mimético, Aristóteles não titubeia em afirmar que em poesia “é preferível um persuasivo impossível a um não persuasivo possível”¹¹². Ou seja, ao mesmo tempo que retira o produto mimético da mera reprodução imperfeita da realidade dada, visto que é capaz de produzir o

¹¹⁰ *República*, 478 d.

¹¹¹ C.f. MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: Gallimard; Seuil, 1994. Marin assim diz: “La peinture est cette merveille qui détourne le regard de l’origine (l’original), de la chose, de l’étant du monde dans son dévoilement neutre et neutralisé parce que naturel, pour l’attirer et le capter par un leurre qui en est le substitut parce qu’il le répète et le reproduit.” (MARIN, 1994, p. 23).

¹¹² *Poética*, 1461 b 10.

impossível, aborda-o sob o qualitativo de sua eficácia: o impossível é mais adequado se for mais efetivo. Acha-se já no capítulo VI da *Poética* na tentativa de definir a tragédia - objeto de maior interesse de todo o texto -, a chave central oferecida pelo estagirita:

Por conseguinte, é a tragédia *mimesis* da ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada separadas cada uma de suas espécies de ornamentos em suas partes, atuando os agentes e não mediante narrativa, que, mediante compaixão e terror, leva a cabo a catarse de tais afecções.¹¹³

O termo catarse, apenas presente neste trecho da *Poética* e na *Política* (VIII 7) apresenta a grave inflexão de Aristóteles frente a Platão. Enquanto na *República* o devir sensível provocado pela tragédia era responsável por despertar o irracional da alma, por trazer à tona emoções perigosas ao mundo político-social, para Aristóteles mostra-se potencialmente capaz de educar e purgar. Já suficientemente distanciado do âmbito mítico-religioso, Aristóteles opera em uma posição capaz de incluir deuses e jogos teatrais no cálculo onde a instância jurídica, religiosa e social acham-se associadas no estabelecimento e renovação da *polis* - aí já compreendida como uma comunidade de caráter natural, tal qual a família¹¹⁴. A *Poética* juntamente à *Retórica* habita o fim do *corpus* aristotélico e são suas últimas elaborações teóricas. Em especial, a *Poética* apresenta uma formulação inaugural ao verter um fluxo teórico sobre o problema da poesia, do poético, em geral. Contraposto em forma ao diálogo platônico-socrático aí reside um empenho propriamente teórico de apresentar uma visada final gestada depois da longa trilha da reflexão; distinta da constituição do argumento pela *mimesis* do processo dialógico de construção do pensamento. A ideia de gênero funciona como ordenador do desenvolvimento aristotélico e aparece latente na estruturação do tratado também como parte do grande inventário do existente, o qual toda sua filosofia perseguira.

Fora a exemplar comparação dos gêneros poéticos, na qual distingue e inaugura uma apreciação teórica sobre tragédia, epopeia e comédia - ainda que pela via da negação, mesmo que subsista a dúvida sobre uma parte perdida do texto, na qual teria se debruçado especificamente sobre a comédia -, o que nos toma aqui é o

¹¹³ *Poética*, 1449 b 25.

¹¹⁴ C.f. VERNANT, J-P. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2016, pp. 81-83.

ponto de inflexão no qual podemos tomar Aristóteles; ao mesmo tempo como reacionário ao pensamento platônico e como seu continuador. Eis a aporia do tratado: é afirmativo do poético tornar a poesia inclusa no pensar tanto quanto é solidário às dimensões éticas e gnosiológicas da filosofia que o precede. Na argúcia de Barbara Cassin: estamos aqui com Aristóteles e contra Aristóteles. O uso de um de seus exemplos tornará o ainda latente no argumento demonstrável.

O que abaixo transcreve-se sobre a comédia será confrontado com o trecho já citado da *Poética*, sua conceituação da tragédia.

A comédia é, como dissemos, *mímesis* de homens mais vis, mas não em relação a qualquer vício, mas em relação à parte do feio que é o risível. Pois o risível é um defeito e uma fealdade não apenas indolor, mas também não destrutiva, como, num exemplo mais à mão, a máscara cômica é algo feio e distorcido sem dor.¹¹⁵

A negação da afecção possivelmente também colocada em jogo na comédia é explícita no trecho. Embora muito se tenha aventado sobre a existência de um segundo tomo da *Poética* que por ventura tenha-se perdido ou sido omitido pela longa e, especialmente, tortuosa transmissão do tratado até seu vultuoso reaparecimento no proto-renascimento, tudo o que se diga sobre o tal texto perdido é mera especulação. Novamente com Barbara Cassin, só temos o texto tal qual acha-se disponível - esse “se” mostra-se apenas como elucubração. A promessa enunciada na *Poética* 1462 b 16 é no texto existente somente promessa sem cumprimento. Uma coisa é certa: a catarse afirmada na tragédia é negada à comédia por ser ela “risível” e “indolor”. Sua fealdade, distorção, personificada na máscara cômica, além de apontar as especificidades do gênero sob a finalidade do arrolamento, reafirma o escalonamento das importâncias. Ainda que com relação à epopéia, a tragédia seja apontada como mais completa por ter aquilo que configura a epopéia em suas partes somado de outros atributos que a tornam por si só mais completa, no que concerne à comédia o problema parece ser outro. A catarse cômica, ou sua possibilidade, parece ser também excluída por não apresentar uma “ação elevada”¹¹⁶. Seu *mythos* - a sintaxe das ações - pode até conter a peripécia e o reconhecimento, mas jamais poderá efetivamente dispor de

¹¹⁵ *Poética*, 1449 a 30.

¹¹⁶ *Poética* 1149 b 25.

uma ação verdadeiramente patética: “destruidora e dolorosa”¹¹⁷. Dentre as três partes do *mythos* (reconhecimento, peripécia e ação patética), o realce no âmbito do patético pode denotar um dado absolutamente necessário ao nosso argumento. Pela afecção que produz, a ação patética é absolutamente útil à limpeza, purificação, purgação daquele que dela participa como receptor. Ela é capaz de operar a catarse necessária ao mantimento da ordem do mundo público, reativa e reitera o pacto ético-moral, opera uma espécie de purgação “psicológica” (como toda a licença anacrônica concedida por Jean-Pierre Vernant) eficaz em transformar a resolução pragmática dos conflitos em resolução dada no interior da alma que percebe - estético, portanto.

Em seu livro dedicado ao pensamento sobre o trágico, Peter Szondi assim define a operação de Aristóteles na *Poética* (tomada como umbigo teórico do pensamento sobre o trágico):

Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas - a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações.¹¹⁸

A análise de Szondi falha no ponto em que subestima o profundo enraizamento do tratado num grande cosmos filosófico. Ao limitar a obra a um caráter tão somente poetológico, ao mesmo tempo que afirma o aparecimento de uma filosofia trágica apenas no idealismo alemão, Szondi parece desviar-se do caráter intensamente teorizante do tratado no que tange à operação de produção (dada na afirmação do caráter inato da *mimesis* na operação humana no mundo), a libertação do produto mimético de um julgamento orientado pela verdade (despontado na contramão do encaminhamento platônico e, agora, afirmado), tanto quanto pelo endereçamento da catarse a uma dimensão quase que utilitária para o funcionamento do mundo social. Assim como a *Retórica*, a *Poética* tem lugar junto ao grande sistema formulado na filosofia aristotélica (ciências

¹¹⁷ *Poética* 1452 b 10.

¹¹⁸ SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 23.

teoréticas, artes pragmáticas e artes poiéticas), e sua pretensão de tratado normativo não parece se sobrepor ao movimento filosofante capaz de positivar a *mímesis* enquanto operação contígua a própria vida humana e afirmar a poesia até mesmo em sua eficácia para o bom funcionamento da *pólis*. A própria dimensão do efeito produzido pela arte poética recoloca o tratado em patamar distinto daquele de uma mera normativa poetológica - claramente, abstendo-nos de um delírio exegético, tomando o texto como marco do pensamento e substrato para um pensamento hodierno.

Luiz Costa Lima, ao precisar a contribuição de Aristóteles ao longo e penoso processo de compreensão da *mímesis* no pensamento ocidental - no caminho que vai do momento pitagórico (tematizador de uma apreciação dos estados anímicos), passando por Górgias (engano criador, distinto da verdade) e Platão (subordinação ao ético-gnoseológico) - afirma:

o momento aristotélico que, de um lado, libera o mimético da rígida legislação do discurso da verdade e, por outro, o mantém subordinado, pelo princípio do efeito catártico, ao prazer aliviador, i.e., o prazer que aceita o jogo da imaginação, desde que conduza a uma descarga tranquilizadora - o mundo está bem feito e a catarse confirma esse seu caráter.¹¹⁹

Em sua apreciação, Aristóteles ao mesmo tempo que endossa a ação produtiva da imaginação, na produção e recepção da poesia - isto é, abre uma fissura no totalitarismo do pensamento sobre a realidade e a verdade, ao promulgar um espaço para o ficcional -, usa da catarse como se ela apenas fosse uma disposição efetivada quando no processo onde uma afecção dolorosa é sucedida por um momento apaziguador capaz de operar no frunte uma confirmação do que já se mantinha afirmado na realidade dada. Todavia seja muito arriscado o paralelo, é como se aqui a sublimação alcançada no ápice trágico resvalasse numa dessublimação dada pela reiteração da certeza antes já estabelecida. Não é muito audacioso afirmar que mora na ênfase da catarse aristotélica uma potente força conservadora, sobretudo no que diz respeito ao sistema ético-moral a ser preservado. Talvez esteja aí o verdadeiro constrangimento para com a comédia: ao invés de guiar vividamente a uma didática da retidão, ainda que atribulada pelo imponderável, no cômico o riso vem também do desvio, causa o desvio na própria

¹¹⁹ COSTA LIMA, 1980, p. 60.

face: distinta do confronto trágico do homem consigo mesmo que terá ao fim reafirmada sua virtude - ao menos na visada aristotélica -, a comédia pode ser excluída de uma concepção de catarse também por ser ela um braço da festa dionisiaca que pela sátira, pelo riso, pretende destruir a conflituosa estabilidade de personagens e de instituições. A desmesura da festa, ou mesmo a parábase¹²⁰, essa última tomada como intrusão de uma fala direta e não ficcional de saída no meio da estrutura da comédia, coadunam o transtorno que lhe era característico.

Aristófanes talvez seja o exemplo pelo qual fez chegar a nós a agudeza própria da comédia e sua periculosidade ao mundo público politicamente orientado. Quando Dioniso, em *As rãs*, vai ao Hades, o reino dos mortos, em busca de trazer de volta Eurípedes ou Ésquilo para resolver a crise política instalada em Atenas, ele tem de vencer as rãs que impedem o bom navegar do barco coaxando como elas.

Rãs e Dioniso (*o deus finalmente acerta o ritmo com o das rãs e começa a remar com normalidade*): Brekekekex, coax, coax! Dioniso: Tomem lá, que esta já eu vos fanei! Rãs: Essa é forte demais!

Dioniso: E muito mais forte será se eu, com esta remação toda, ainda mandar um estoíro.

Rãs (*assustadas com a ameaça*) e Dioniso (*desafiador*): Brekekekex, coax, coax!

Dioniso: Gritem à vontade, que eu fico-me nas tintas!

Rãs: Ai ele é isso! Pois então vamos coaxar com toda a força de que as nossas goelas forem capazes, e durante o dia inteiro.

Rãs e Dioniso (*à força de gritar, o deus já praticamente domina o coro de Rãs*): Brekekekex, coax, coax!

Dioniso: Nesta é que vocês não me ganham!

Rãs (*a meio gás*): Nem tu a nós, não penses!

Dioniso (*cada vez com mais força*): Nem vocês a mim! Isso nunca! Vou coaxar, se necessário for, também o dia inteiro, até arrasar com esse vosso coax. Brekekekex, coax, coax!

As rãs, vencidas, silenciam-se.

Ora aí está! Eu não disse que, mais cedo ou mais tarde, havia de acabar com o vosso coax?¹²¹

Dioniso em cena bufa se mede às rãs no coaxar. Embora fosse já uma deidade embriagada, insana e teatral, a personagem no episódio transcrito opera uma poluição de si: vence o obstáculo ao se contaminar por ele; vence quando, pela voz, torna-se também rã. O prazer trágico, alcançado pela via da piedade e terror

¹²⁰ A parábase é uma das componentes da estrutura da comédia, talvez de grande importância no todo. Ao final do primeiro ato, reunindo-se o coro que até então dividido em dois grupos, seus componentes dirigiam-se diretamente aos espectadores, para fazerem a apologia do poeta, ridicularizar os rivais ou tratar das questões públicas.

¹²¹ *As rãs*, 245-265. C.f. ARISTÓFANES; SILVA, Maria de Fátima (Tradução e comentários). Rãs. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume Editora, 2014.

é assim muito distinto do acima exemplificado. Dioniso também se acha distante de cumprir o requisito de ser uma personagem elevada que, em ações também elevadas, sustenta o drama - inclua-se aí o uso da onomatopeia “Brekekekex, coax, coax!”. O que está em jogo na tragédia é como disse o próprio Aristóteles, um prazer próprio, “prazer oriundo da compaixão e do terror mediante *mimesis*”¹²². Sob a dúvida da existência de um segundo volume do tratado, especialmente pela certeza de que a possibilidade assegura apenas uma expectativa, a pouca atenção dada ao prazer cômico parece também mais uma das formas de mantimento da hierarquia eleática. Os “homens inferiores” apresentados na comédia são incapazes de se medir com as ações elevadas do herói trágico. Sobretudo porque o riso anódino, o prazer não alcançado pela via da dor, parecem inferiores diante da ação dolorosa que pode causar uma reiteração das diretrizes do bom viver; uma intensa e eficaz ferramenta da preservação da conduta pública. Portanto, não muito distante daquilo que Barbara Cassin nomeara por paradoxo do consenso: “O paradoxo do ensino, quando este não se aplica mais somente a cada um, alma por alma, mas a todos quando se trata de formação pública, de educação ‘nacional’, se confunde assim com o que proponho chamar de paradoxo do consenso.”¹²³ Não mais a *paidéia* arcaica, nem mesmo a centralidade do filósofo-rei platônico. O que se assiste em Aristóteles é à ideia de uma reunião de uma variedade de diferenças na composição do corpo político, então o consenso entra em jogo - a multidão reunida, ao invés da elite ¹²⁴. Não por acaso aquilo que em Platão afirmava-se como um perigo a ser marginalizado em Aristóteles transfigura-se em ferramenta do bom guiar-se: a arte poética é afirmada também em sua possibilidade de orientar a sensibilidade e as paixões desse corpo múltiplo que engendra o consenso. Não obstante, afirmar a inferioridade da comédia não parece algo guiado apenas por uma avaliação de sua configuração, enredo, mas sobretudo um intenso receio para com seus efeitos. Onde coadunamos com as teses de Luiz Costa Lima e Jean-Pierre Vernant ao mesmo tempo: Aristóteles opera um avanço de limites com relação a Platão, mas mantém uma redoma ético-

¹²² *Poética*, 1453 b 10.

¹²³ CASSIN, Barbara. Consenso e criação de valores - O que é um elogio? In: CASSIN, B; LORAUX, N; PESCHANSKI, C. Gregos, Bárbaros, Estrangeiros. São Paulo: Editora 34, 1993, pp. 35-36.

¹²⁴ C.f. CASSIN, Barbara. De l'organisme au piquenique: quel consensus pour quelle cité? In: Nos Grecs et leurs modernes. Paris: Ed. du Seuil, 1992.

política como limite necessário ao ficcional tanto quanto afirma a dimensão psicológica da imagem ao se fiar nos efeitos da *mímesis*. Seja pela catarse, seja pela deformação do riso, ele considera a imagem poética produto da *mímesis* que tem eco na alma. A positivação do drama trágico por si só é uma eleição que se utiliza do pressuposto do efeito - já considerado não na amplitude de um vazio, mas na circunscrição própria de um rol de efeitos possíveis, prováveis e indicados.

Podemos retomar aqui o curso do argumento no tocante à anfibologia das imagens. Se por um lado a imagem pode ser tomada como um atributo, ou seja, apresentação mimética de um provável ou possível, por outro, na dimensão psicológica, alude ao eco do percebido na alma daquele que percebe. Eco esse que não se confunde com a sensação ou percepção. A formulação do psicólogo francês Ignace Meyerson apresentada por Vernant parece ser particularmente perspicaz: para ele, já em Aristóteles, entre o polo da sensação e da percepção e o polo da imagem, as diferenças são de natureza e não de grau¹²⁵. Isto é, já em Aristóteles encontra-se uma apreciação psicológica da imagem. Claramente não lotada numa compreensão moderna do aparelho psíquico, porém, já capaz de distinguir o objeto disparador do estímulo daquilo que provoca no ente que percebe. Em consequência, a imagem não seria um grau inferior ou impreciso das sensações, não seria um engano dos sentidos, quando sim um trabalho imaginativo que se segue à percepção. O que nos leva ao corolário: não existe imagem sem percepção, todavia, imagem nenhuma se reduz ao que fora percebido. A imagem então opera naquele hiato em que a coisa percebida é trabalhada pelo sujeito de atribuição. Em suma, uma operação realizada a partir daquela disposição anímica denominada por Aristóteles como imaginação (*phantasia*).

É patente que na organização anímica proposta por Aristóteles as faculdades menos complexas (nutritivo-reprodutivas, sensação) são condições para o aparecimento das faculdades mais complexas - embora a arquitetura da alma não apresente uma simetria garantida, isto é, as faculdades mais simples não acarretam

¹²⁵ Vernant recolhe a afirmação, mencionada na nota 68 de seu texto, do capítulo “Les images”, escrito pelo psicólogo francês Ignace Meyerson para o *Nouveau traité de psychologie* (1930), de George Dumas. Pela impossibilidade posta de conferir o original, damos prosseguimento ao argumento apenas com a menção indireta que dele faz J-P. Vernant. C.f. VERNANT in COSTA LIMA, 2010, p. 85.

obrigatoriamente o aparecimento daquelas mais complexas, o escalonamento é assegurado. A afirmação é clara no *De Anima*: “se também o pensar é um tipo de imaginação ou se ele não pode ocorrer sem a imaginação, então nem mesmo o pensar poderia existir sem o corpo”¹²⁶. Isto é, o corpo enquanto casa dos sentidos é a condição mesma até para a mais complexa das faculdades: o pensar. Mas, sobretudo, o que aqui nos interessa é a estrita relação entre a faculdade da imaginação e o problema das imagens; atuantes como mediação entre sensação e intelecto, assim como apresentação possível de um ausente, seja pela rememoração do indisponível ou pelo oferecimento de um provável, elas estão na base do pensar tanto quanto da operação ficcional.

A imaginação, por seu turno, é algo diferente da percepção e do pensamento discursivo. Ela não sucede, de facto, sem a percepção sensorial, e sem ela não existe suposição. Que a imaginação não é, contudo, a mesma coisa que [o pensamento], nem que a suposição, isso é evidente. É que essa afecção depende de nós, de quando temos vontade (é possível, pois, supor algo diante dos olhos, como os que arrumam ‘as ideias’ em mnemônicas, criando imagens). Formar opiniões, por sua vez, não depende apenas de nós, pois ‘as opiniões’ são necessariamente ou falsas ou verdadeiras. Além disso, quando formamos a opinião de que algo é ou temível ou horrendo, somos directamente afectados. O mesmo acontece no caso de algo encorajador. Já quando se trata da imaginação, comportamo-nos como se observássemos, num quadro, as coisas temíveis ou encorajadoras.¹²⁷

O que do trecho se depreende é que a imaginação, alocada entre o perceber e o pensar, coloca em jogo os dados mnemônicos e as projeções; acha-se sempre no arco entre o possível e o provável. Entre a sensação e o pensar, a imaginação prolonga aquilo que é sempre não perene, instantâneo, e por consequência aquilo que não é exatamente: o devir sensível e a vontade. Se o intento aqui é demonstrar em Aristóteles uma potência clarificadora ao nosso problema, cai por terra qualquer interesse exegético sobre o filósofo e, consequentemente, aquelas prerrogativas filológicas que o acompanham. A falta de duração daquilo que afeta o corpo, daquilo que do mundo recolho pelos sentidos é compensada por essa faculdade complexa que suplementa a vanidade e a indisponibilidade do perene sentir. A imaginação faz retornar as imagens para que assim a alma possa, enfim, contemplar: não no turbilhão do instante-acontecimento, mas na paragem onde se torna possível a contemplação. Nas palavras de Aristóteles: “Quando se contempla, há necessidade de se contemplar ao mesmo tempo alguma imagem

¹²⁶ *De Anima*, 1, 403 a, 9-10.

¹²⁷ *De Anima*, 3, 427 b, 14-25.

[...]”¹²⁸. Contemplar é, portanto, fazer retornar sensações percebidas, o que não é possível sem a faculdade criadora de imagens. O estagirita também enfatiza o valor da vontade quando afirma que tal afecção depende de nós, daquela vontade que promove o retorno às sensações. Assim, fica clarificada a aposta de Ignace Meyerson numa instância psicológica da imagem a partir de Aristóteles: é no *De Anima*, na faculdade imaginativa, que por excelência, a ênfase passa dos atributos aos próprios sujeitos de atribuição: enquanto faculdade produtora de imagens, ela dá à alma a capacidade de ter diante de si o que ali não mais se encontra, e sob a prerrogativa da vontade, até mesmo aquilo que poderia se encontrar; é reprodutiva e produtiva, pois do contrário não seria ela capaz de levar o pensamento à abstração.

A revisão até aqui construída se acharia ainda desconexa e de propósitos duvidosos sem que, a partir dela, se estabelecesse uma estrita ligação a uma espécie de problema hodierno no tratamento das imagens, isto é, do problema das imagens numa teoria da pintura e em sua história. Por mais que qualquer aproximação possa ser tida por forçosa ou infrutífera arriscamos uma ainda assim. Sob a tentativa de aclarar o problema, a solução parece não vir de outra via senão de uma intensificação explícita do império das imagens que incorre em uma - talvez previsível - desatenção pelo problema. O óbvio tende a consumir-se em obtuso.

Luiz Costa Lima dedica em texto recente *Limite* (2019), um capítulo ao ostracismo do problema das imagens endereçado ao problema geral do ostracismo da *mimesis*. Nele nos interessa especialmente a discussão acerca da afirmação de que a imagem pictórica contém “*une image dans l’image*”¹²⁹. Costa Lima ao apresentar os êxitos e tropeços de Maldiney ressalta na forma de uma continuidade de suas indagações precedentes que aquilo ao qual o filósofo francês faz menção - ou seja, que a imagem artística acrescenta ao mundo um não existente passível de ser significado metaforicamente - deve obrigatoriamente se ligar por uma operação analógica ao existente. Isto é, desde Aristóteles não seria

¹²⁸ *De Anima*, 3, 432 a, 9.

¹²⁹ MALDINEY *apud* COSTA LIMA, Luiz. *Limite*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019, p. 220.

possível tratar da metáfora sem se atentar para seu aspecto analógico. Tendo apontado a limitação encontrada por Costa Lima na elucubração de Maldiney podemos passar ao ponto que nos interessa: a imagem na imagem aludida por Maldiney pode ser o complemento necessário de sua anfibologia previamente apontada. Claro, se unida à emenda proposta por Luiz Costa Lima: sem a analogia instalada no eixo metafórico - em complementação ao eixo conceitual¹³⁰-, a segunda imagem, ou seja, a virtualidade do sentido que caracteriza a obra de arte seria relegado ao subjetivismo inócuo. Isso que Costa Lima denomina propriedade da obra de arte, isto é, o hiato entre signo e referente onde se processa o trabalho ele mesmo da segunda imagem – que não passa, e assim deve ser, de um trabalho em ato sem que dele se cristalize um produto estanque. A formulação de Costa Lima sobre o problema da *mimesis*, devidamente aludida como uma “falha geologia no pensamento ocidental”, é clara e precisa: “temos designado essa alusão à realidade partilhada como ‘semelhança’ e ao trabalho da segunda imagem de ‘diferença’.”¹³¹ Na forma do diagrama como dois vetores que têm como trabalho fundamental a sustentação de uma tensão. A segunda imagem é o atributo capaz de instalar a indeterminação que não se confunde com o inomeável, o impensável por excelência, mas se assemelha ao processo inconclusivo da recepção da obra estética. Na sintetização de Costa Lima: “A *mimesis* enquanto geradora de indeterminado, indeterminado dentro da dimensão do nomeável, permanece plenamente inconclusiva.”¹³² Em suma, é possível apontar parte do problema à falta de coesão das relações que se estabelece quando da segunda imagem da imagem; embora intersubjetiva, parte de um rol limitado de possíveis, e sobretudo, instável.

A imagem não é um transtorno do pensamento por fazer surgir no mundo dos homens um extramundano, um inumano, alheio ou impensável. Sua dificuldade está mesmo em ser ela a intrusão de algo ao qual toda resposta finalística e plenamente estabilizadora parece ser manca ou mal ajambrada. Junto a Aristóteles é possível dizer que as imagens estão incluídas no coração mesmo do pensamento

¹³⁰ Ver *Teoria da não conceitualidade*, de Hans Blumenberg, e *Os Eixos da Linguagem*, de Luiz Costa Lima.

¹³¹ COSTA LIMA, 2019, p. 222.

¹³² COSTA LIMA, 2019, p. 242.

– ainda na forma imageante com que um Platão não cessa de apresentar seus diálogos, tal afirmação resta latente. Contudo essa possibilidade necessária à contemplação, forma de saída de si, instabilidade de uma presença do ausente, tudo isso haveria de fazer com que tal área muscular do coração do pensamento se mantivesse em constante suspeita. A insegurança já consagrada de qualquer tentativa de atribuir à imagem um *ser*, algo como uma segurança ontológica, uma explicitação tranquilizadora, sua anfibologia radical; todo esse contorcionismo tem desencadeado movimentos múltiplos e conflitantes. Por um lado, de forma afirmativa cresce vertiginosamente o número de trabalhos onde o problema das imagens é positivado numa espécie de autonomia do imaginário ou do devir sensível - como se pela supressão do problema propriamente filosófico do destino das imagens elas enfim se libertassem de uma suspeita ontológica e passassem a habitar o panteão dos dispositivos disruptivos de uma suposta subserviência ao real e suas agruras. Por outro lado, ressurgem um medo com relação às imagens, proveniente das alas mais conservadoras do pensamento, seja por enxergar nelas a suspeita de uma espécie de “superficialidade” do imagético ou sua perniciosa utilização para arregimentar mais cabeças ao controle ideológico, isto é, fazendo os homens se distraírem do engajamento na vida político-social.

É mister que o surgimento da imagem-técnica (fotografia, cinema, mídias digitais) acarretaria numa usura da imagem-meio (catalizador de efeitos), tanto quando abriria uma vereda para o uso de sua sedução para fins escusos. A propaganda de massa, o miasma dos meios de comunicação e a formulação de imaginários cada vez mais homogeneizantes e unidimensionais não podem ser ignorados. Unidimensional, inclusive, era o adjetivo utilizado pelo filósofo de grande prestígio das esquerdas em 1968 para caracterizar o homem do auge da reificação. Herbert Marcuse pretendia elaborar um sério diagnóstico daquilo que observava como o câncer da humanidade ultra capitalista: a homogeneidade, a tendencial mutação do homem em objeto, o estreitamento das possibilidades de existência e criação humana. Mais que habitante da polaridade entre o ser e o não-ser, a imagem parece ter como quiasma mais fundamental a possibilidade de ser ela útil ou não. A natureza de sua operação na consciência, assim como quando tomada por catalizadora de efeitos (imagem-meio), tudo que denominamos por este termo

(*imagem*) parece estar imantado por essa dualidade. Ou seja, sua dúvida é aliada de impasses ético-gnosiológicos, mas de uma aparente sobreposição dos primeiros sobre os segundos. O que é preponderante ainda em Platão, nas *Leis* - obra tardia - ele estabelece que o contato com doses controladas de prazer, o contato com obras de arte, por exemplo, pareceria positivo para manter uma espécie de atividade imunológica da alma: sem a presença de nenhum indício da transgressão da virtude, a alma seria levada a perder sua aptidão de a elas resistir.¹³³ Manter a unidade da alma, essa retidão almejada parece não ter desaparecido do horizonte mesmo dos interpretes modernos das artes visuais. Edgard Wind, orientado pelo Panofsky de antes de Princeton, não parece encontrar nenhum embaraço em reiterar o argumento propedêutico-moralizante de Platão: “é de sua solicitude pela harmonia do homem e pela manutenção do equilíbrio adequado na alma que Platão infere uma doutrina que recusa a distinguir entre o gozo e a ordem legal, entre a beleza e o bem.”¹³⁴. O fragmento é parte das conclusões dadas por Wind em seu ensaio “Sobre a filosofia da arte de Platão”. Se a indistinção entre belo e bem marcaria o universo das artes desde Platão até o Iluminismo, e ao passo que o afastamento completo do par daria lugar ao movimento de mera estetização, parece não muito arriscado dizer que essa retomada sob ambiência extrema positividade do nocivo argumento platônico por Wind pode significar que o problema da imagem - esse que ainda faz Wind dizer Platão - tem como resposta corriqueira a interdição. Manter uma espécie de finalidade dada à arte, especialmente a um historiador e crítico de arte, confessa que é contra essa flutuação, a instabilidade mesma da imagem que operam muitos de seus indagadores. O recurso a um ajuizamento moralizante parece apenas uma forma, talvez a mais vulgar, de obliterar o complexo *imagem*.

O que até aqui foi desenvolvido requer ainda um endereçamento ao problema do paroxismo que a imagem encontra na pintura.

¹³³ C.f. *Leis*, I, 635 B-D.

¹³⁴ WIND, Edgar. Sobre a filosofia da arte de Platão. In: A eloquência dos símbolos. São Paulo: Edusp, 1997, p. 55.

2 Imagem, mimesis. Pintura

*“[...] medida e medido, por mais iguais que sejam,
permanecem sempre diferentes.”*

Nicolau de Cusa, *A douta ignorância* (1440).

É necessário clarificar, ainda que sob dificuldades imediatas, como o problema da imagem e, por conseguinte, da mimesis, incide sobre a pintura. Desde Sócrates-Platão é lugar-comum do pensamento apreciar a imagem com certa suspeita: o cosmos real unitário - premissa da *ideia* e do *ser* entre os gregos - se não é um defeito congênito para o tratamento da imagem, parece indicar como o problema, ainda que apareça, acha-se entre eles mal posto. A alteridade da imagem, mesmo dentro da coesão de um sistema cultural, implica uma rasura do entendimento na medida em que toca o que é sem nunca chegar a sê-lo. Nosso intento por certo não é o de, contundentemente, apresentar uma crítica sólida e filológica ao tratamento ali expresso. Menos ainda criar uma teleologia que enlace o pensar grego e o nosso, apontado nele o germe do canhestro trato das imagens. Sobretudo, o que intentamos é indicar como algumas categorias do pensamento, por se terem mantido ainda que sempre renovadas desde o pensar grego, implicam um prolongamento do interdito às imagens. Como nosso objeto de análise imediato é a pintura, deveremos transitar da investigação geral sobre a imagem à sua incidência pontual sobre a pintura.

Nossa principal crítica incidirá sobre intenso movimento do pensamento que, ao perceber o movimento do endereçamento da arte à mundanidade, incita confundir-la com esta – ou, de modo mais catastrófico, confundir-la com o princípio regulador que porventura a governe. Ou seja, descompromissado com uma averiguação teórica do fenômeno, insiste em reduzi-lo a um denominador comum, unitário, ao qual tudo e qualquer coisa deveria fazer coro. Se a *ousía* abre espaço a um vazio no ocaso da metafísica, sua centralidade parece ser substituída por um denominador análogo a que chamamos tão simplesmente realidade. Enquanto concentrava em si o movimento centrípeto do pensamento - seu descredenciamento –, ao invés de dar lugar a uma especulação mais liberada, encarnaria na dimensão factual da realidade, em sua consistência, usando o termo de E. Durkheim - de fato social - o centro ordenador que não faz mais que também

constranger a possibilidade do entendimento (e mesmo da produção) da ficção. Ou seja, liberta da ideia platônica, ou da essência plotiniana, a arte parece ter sido encurralada a ocupar a posição de espelho da dimensão sociocultural da realidade – sendo a ela negada, mais uma vez, qualquer propriedade produtiva. Estamos ao mesmo tempo demasiado distantes de Platão e dele muito próximos: o fundamento único e irrevogável ao qual todas as coisas respondem não deixa de operar numa espécie de identidade formal com aquilo que sustentava o edifício da metafísica.

Não é nova a tentativa de pensar as artes por meio de sua recondução à instância referencial. Grosso modo, o intento de instalar a arte numa função reduplicativa, reiterativa ou mediadora, renovado pelo pensamento em sua irreduzível tendência à síntese, procurou incessantemente instalar a necessidade das imagens e sua opulenta ação nas artes numa espécie de região subsidiária onde não seria mais que uma forma imperfeita de aproximação com o ser, seu mundo ou meio indefinido de assimilação daquilo que na experiência empírico-intelectiva não se acha explicitamente dado. Em ensaio intitulado “Nota sobre o Eros Platônico e o Eros Moderno”, de 1922, Georg Simmel escreve:

Para o grego, a sua representação do mundo é conforme à ideia do *ser*, do cosmos real e unitário, cuja forma plástica fechada em si venerava como divina. Mesmo quando seu pensamento o conduzia para os princípios universais do movimento, da relatividade do dualismo, era sempre o ser sólido, omniabrangente, autossuficiente e intuitivo que determinava a forma e o desejo últimos de sua configuração espiritual do mundo.¹³⁵

Simmel, ao conceituar de forma lapidar essa espécie de vocação grega, pretende indicar como o eros grego se converteu em eros moderno. Sua aposta se baseia no trajeto do ser que vai de uma instância negativa da individualidade (o cosmos grego) a sua apoteose (o pensar moderno centrado na modulação sujeito); o cristianismo. Para ele, o cristianismo converteu o problema do ser em questão da alma, aniquilando assim uma espécie de fechamento do mundo no qual o gênero humano pudesse sobressair.

O ser-aí [*Dasein*] está entre ambos os polos: tensionado entre a alma e Deus ou, de fato absorvido neles, e bastou que a representação divina perdesse, no decorrer dos séculos, a

¹³⁵ SIMMEL, Georg. Nota sobre o Eros Platônico e o Eros Moderno. In: Fragmentos sobre o Amor e Outros Textos. Lisboa: Relógio D’Água, 2004, pp.105-106.

sua força original para que a alma estivesse, por assim dizer, a mais; isso irá encontrar a sua expressão mais pura no idealismo moderno, para o qual o mundo só existe como representação no seio de uma consciência que o designa. O fato de a alma possuir uma produtividade original está muito distante da consciência teórica do *grego*, por mais incomensuravelmente produtiva que tenha sido sua realidade.¹³⁶

Ou seja, o veto ao ímpeto produtivo do homem a essa sua capacidade de invenção, encontrava respaldo na crença de que as ideias, sendo intemporais, não poderiam engendrar qualquer tipo de alteridade a elas próprias – ainda que se tratasse de uma mera reformulação de si. O mundo fechado em si faz eclodir o entendimento que o que *é* tem *ser*, e seu *ser* está dado. Se a empiria não pode ser mais que a mediação canhestra entre aquilo que se tem diante de si e sua realidade mais fundamental – a qual os sentidos não são capazes de conceber –, a ação produtiva do homem na construção do mundo jamais poderá ser tida como outra coisa que não um eco da realidade fundamental que é a ideia. Ou seja, toda produtividade humana tende a ser considerada reiterativa na medida em que *eîdos* não consente mais que seu reconhecimento. O *eîdos* permite o vislumbrar da *ousia*, Mas o pensamento aí não tem propriamente um compromisso com a agitação da vida humana; o saber aí é comprometido com o *ser* – sua dádiva é distinguir no turbilhão do mundo aquilo que indica o que não pode ser passageiro, impreciso. A imagem então não pode ser mais que um elemento ocioso do saber da medida em que efetivamente não *é*. Se o humano é orientado ao saber, a imagem e, por conseguinte, a arte, esses não passam de desvios. Certamente Aristóteles colocará a questão de que a inteligência não pode ser a totalidade do espírito. Entretanto, sem que com isso rebaixe o interesse por esse saber que configura o humano em sua vocação para o *ser*.

Voltando ao texto de Simmel, ele pretende explicitar as diferenças entre eros grego e moderno. Em ambos, a pergunta pelo sentido do amor extrapola o vivido e toca uma espécie de metafísica: entre os gregos o amor é o reconhecimento da beleza pura em seu resplandecer da face amada – que não pode ser mais que o acender da ideia da beleza naquele que ama –, enquanto que no espírito moderno o amor seria uma tentativa, sempre falida, de suplantar a contenção do eu que separa amante e amado. O exemplo do amor é apenas formal, visto que dele

¹³⁶ SIMMEL, 2004, p. 106.

encaminharemos o problema às imagens. Nos dois casos, o amor está envolvido em mistério, ele extrapola o registro cognoscível da experiência – naquilo que Simmel chama de espírito moderno. Entretanto, insinua-se o que será seu grande problema: “tudo o que, pelo seu próprio sentido, vai para além dos dados dos fenômenos vitais deve encontrar um lugar no seu próprio interior, em vez de se transportar para um exterior igualmente espacial.”¹³⁷ Ainda que Simmel dê como um salto àquilo que sabemos ser um tortuoso caminho indireto, a mutação da exterioridade para a interioridade; conquanto modifica radicalmente o sentido do mundo, permanece refém de uma espécie de centro irradiador do qual não pode prescindir. Basta aqui apontarmos a questão mais basilar do *cogito* cartesiano: se o pensar, por seu turno, impõe-se como condição *sine qua non* da existência do *ego*, a razão não deixa de oferecer aí o suporte necessário de uma mediação total. Enquanto centelha divina, ela une as interioridades por uma espécie de teia comum da *res cogitans*. Tudo aí só pode ser adequação que cria a exterioridade por meio da interioridade do eu. Mas em ambos os casos, quer no pensar grego ou no pensar moderno, o pensamento se entende como única possibilidade válida de contato com o mundo. Quer como desvelamento, revelação ou representação, o pensamento engendra a certeza de que o que não é propriamente o pensar só pode ser reiteração ou rasura, desvio ou falsificação. Enfim, uma área subsidiária ou inferior do pensamento, pois não resulta em conhecimento.

Tomemos aqui o ensaio fundamental de Erwin Panofsky *Idea* (1924), cujo desenvolvimento podemos pegar de empréstimo para alçar outras conclusões.

[...] não deixa de ser legítimo designar a filosofia de Platão, se não como inimiga declarada da arte, ao menos como uma filosofia estranha à arte; isso se compreende a partir do fato de que quase toda a posteridade - é o caso particularmente de Plotino - reteve de seus numerosos ataques contra as artes "miméticas" a lição de uma condenação geral da arte

¹³⁷ SIMMEL, 2004, p. 112.

plástica enquanto tal. Com efeito, a partir do momento em que Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, de uma conformidade com a Ideia - conceito que lhes é fundamentalmente alheio -, uma estética das artes plásticas não pode encontrar lugar em seu sistema filosófico a título de domínio específico do espírito (aliás, somente no século XVIII irá se instaurar uma separação, fundada em princípios, entre a esfera da estética e as da teórica e da ética); Platão acaba portanto necessariamente delimitando de maneira bastante estrita o círculo das produções artísticas que ele podia, de seu ponto de vista, aprovar; e, mesmo nessa perspectiva estritamente limitada, a arte só pode receber, a seus olhos, um valor condicional: se a arte tem por missão ser verdadeira no sentido "idealista", ou seja, se deve entrar numa espécie de concorrência com o conhecimento racional, seu objetivo deve consistir necessariamente então, ao preço de uma renúncia à individualidade e à originalidade em que vemos habitualmente a marca distintiva das produções da arte, em reduzir o mundo visível às Formas, que nunca mudam e que são universal e eternamente válidas.¹³⁸

Como sustenta Panofsky ainda que sem dizê-lo explicitamente, a coesão interna da Ideia platônica expurgava de saída a arte de seu interior. Primeiro porque se lhe fosse atribuída uma propriedade produtiva, essa deveria encontrar respaldo no sempre *a priori* da Ideia – ou seja, não haveria possibilidade de angariar uma posição criadora. Segundo, e principalmente, porque ainda que a arte fosse reduplicativa e com isso não se opusesse à Ideia, sua eficácia para o conhecimento seria fraca ou nula. Efetivamente só com a faculdade do juízo kantiana, explicitada na terceira de suas críticas, tem lugar uma posição específica da arte no pensamento. O juízo reflexionante, alheio às determinações, encontraria na imbricação do particular no universal a possibilidade de um ajuizamento que promulga suas próprias leis em ato – inventa para si a batuta de sua averiguação do mundo. As disputas entre arte e conhecimento, entre a imagem e o enunciado lógico parecem até aí injustas na medida em que a *imagem* do mundo do homem contaminada pela idealidade (quer da Ideia platônica, de Deus, ou da razão) sempre haveria de refutar a imagem e, por conseguinte, a arte, pois, ao invés da elucubração ela transmuta o “além do fenômeno”, como dizia Simmel, em puro fenômeno. Conquanto, o conhecimento pretende responder a esse além ou aquém, desvelar o que só pode estar encoberto, decidir por suas leis e finalidade. A arte por meio da imagem contentava-se em apresentar o embaraço transfigurado – sem que com isso pudesse ser tida por devidamente propedêutica ou produtora de um

¹³⁸ PANOFSKY, Erwin. *Idea: Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, pp. 8-9.

devido conhecimento (os enganos condenados por Platão n’A *República* são bons exemplos).

Basta retomarmos aqui um trecho do *De Anima*, de Aristóteles. Se aí o objetivo do conhecimento da Ideia se transfere à *physis* não deixa de preservar que o pensar, a inteligência, é superior, por engendrar o conhecimento. O remate do raciocínio sobre a função da imaginação, a faculdade que engendra imagens (*phantasia*), é assim realizado por Aristóteles:

Dado que as imagens perduram e são semelhantes às sensações, os animais em suas ações são amplamente guiados por elas, alguns, como os brutos, porque não têm intelecto, outros, como os homens, pelo eclipse temporário neles do pensamento pela paixão, pela doença ou pelo sono.¹³⁹

As imagens, portanto, tem ação supletiva: servem à medida em que falha o pensamento. Luiz Costa Lima comenta o trecho supracitado em trabalho recente, donde infere:

No pensamento da antiguidade, a imaginação só é ativa por falta quando a cognição é ofuscada. Por essa razão a *mimesis* aristotélica, se bem que não coincidissem com a *imitatio*, conforme a hipoteca dos teóricos renascentistas que redescobriram a *Poética*, era sempre guiada pelos parâmetros da *physis*.¹⁴⁰

Como indica Panofsky, em Cícero se ensaia uma inversão daquilo que era então o estabelecido: por meio de sua retórica, contrapõe o conceito de ideia platônico a uma concepção de arte profundamente antiplatônica. O artista, ao invés de mero copista ou profundo intérprete da essência que lhe precede, pode aí assumir a posição de criador. Entretanto, ele “é aquele cujo espírito encerra um modelo prestigioso de beleza para o qual ele pode, como verdadeiro criador, voltar seu olhar interior”¹⁴¹. Ainda que a sensibilidade não chegasse a reconhecer a completude da beleza na apreensão sensível, não está mais em pauta noção de uma verdade puramente intelectual. Esse sentido não platônico que Panofsky entrevê

¹³⁹ *De Anima* III, 3, 429a 5-8.

¹⁴⁰ COSTA LIMA, Luiz. O chão da mente: A pergunta pela ficção. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

¹⁴¹ PANOFSKY, 2013, p. 17.

em Cícero ou na disposição de Plínio, O velho, em acatar a arte no interior das artes liberais não parece ofuscar por completo a imbricação entre a validade do conhecimento e a imprecisão daquilo que as artes insistiam em dar a ver. Como nota Panofsky, a indicação ciceroniana tem por turno conciliar o *eidos* platônico e sua reformulação na teoria das formas de Aristóteles. A “forma interior”, contida no artista, não deixava de conceder lugar ao pendor platônico de uma ideia que encerrasse em si a perfeição suprema e indeclinável. O que é sensível na proposição de que o criador contém em si o acesso ao modelo, mas nunca será capaz de o comunicar por completo. A forma, ou modelo, ainda que domine a indócil matéria não se apresenta enquanto tal, pois guarda em si aquilo que, sem o qual, sua atividade não pode vigorar. Panofsky sublinha que a conciliação ciceroniana promulgava uma elevação da arte da posição reiterativa do mundo exterior a uma representação interior e mental. Isso seria também uma espécie de eco da recondução feita na antiguidade latina da Ideia platônica que de essência paulatinamente transitaria à posição de conceito.¹⁴² A liberação da arte de uma espécie de função reiterativa, segundo Panofsky, indicava também o rebaixamento da ideia de sua posição “supraceleste”. Entretanto, aquilo que ensaiara Cícero não deixara de colocar em relevo um problema particular:

Se essa imagem interior, que representa o objeto próprio da obra de arte, não é nada mais que uma representação vigorosa no espírito do artista, uma “representação pensada”, o que é que lhe garante essa perfeição pela qual deve prevalecer sobre os fenômenos da realidade? E, inversamente, se ela possui de fato essa perfeição, não seria então algo bem diferente do que uma simples “representação pensada”?¹⁴³

Ao questionamento, ou muito se recusava a Ideia tal qual estabelecera o pensamento platônico – ou encarnava-se na perfeição, isto é, no belo – a legitimação metafísica de que carecia a arte. Isto é, a transferência da ênfase da ideia ao campo da perfeição, do belo, ao ápice da natureza, não deixa ainda de sustentar que há em algures uma fonte donde brota a essência da arte. Sobre a participação do artista no inteligível, Plotino escreve: “Portanto, a matéria não tinha esta forma, mas esta estava em quem a pensava já antes de atingir a pedra; estava no artífice, não enquanto é dotado de olhos e mãos, mas porque participava

¹⁴² C.f. PANOFSKY, 2013, p. 21.

¹⁴³ PANOFSKY, 2013, p. 24.

da arte.”¹⁴⁴ O participar da arte, como Panofsky indica, devemos lê-lo como um remontar “aos princípios (*logoi*) originários da natureza”¹⁴⁵. Ainda que o demiurgo plotiniano não se contente em ser um observador – pois engendra ele mesmo as formas – nunca o engendramento possibilitará o contato direto com o inteligível que lhe serve de fonte. Enquanto em Platão a *mimesis* era subsidiária da inferioridade empírica do mundo, o qual só pode ser um produto da ideia intemporal, a versão plotiniana não permite que a *heurésis*, a invenção, seja mais que uma alusão àquilo que só pode ser inteligível. O triunfo dessa espécie de *noesis* se apresenta como um empecilho de algum modo intransponível.

Portanto, se a crítica platônica censura as artes por fixarem continuamente o olhar interior do homem nas imagens sensíveis, isto é, por lhe impedirem a contemplação do mundo das Ideias, a defesa que lhe consagra Plotino condena as artes a um trágico destino: dirigir o olhar interior do homem sempre para além das imagens sensíveis, ou seja, abrir-lhe uma perspectiva para o mundo das ideias, mas ao mesmo tempo velá-las. Enquanto imitações do mundo sensível, as obras de arte são desprovidas de uma significação mais elevada, espiritual ou, se preferirmos, simbólica; mas enquanto manifestações da Ideia, elas são então privadas de sua finalidade e de sua autonomia próprias; e tudo se passa como se a teoria das Ideias, para não ter de abandonar o ponto de vista metafísico que é o seu, se visse obrigada em ambos os casos a contestar a obra de arte.¹⁴⁶

Ainda que Panofsky não aponte, a persistência da aplicação do problema metafísico da Ideia à arte parece nos encaminhar ao diagnóstico de que por não ser justificável num dado sistema de pensamento em que o conhecimento, ainda que especulativo, assume a posição de regulador da experiência do homem com seu mundo: a atividade um tanto instável e injustificada como a da arte não pode receber outro tratamento que não o veto ou a subserviência. Sem penetrarmos os pormenores de uma intensa reformulação do metafísico como núcleo ordenador do pensamento ocidental¹⁴⁷, seguimos nosso acompanhamento da demonstração de Panofsky. O deslinde não oferecerá nenhum tipo de surpresa, visto que acompanhar o trajeto da reflexão da arte em sua digladição com a Ideia não resultará em desfecho a ela proveitoso.

¹⁴⁴ *Tratado* V. 8 [31] 1, 15 -18.

¹⁴⁵ PANOFSKY, 2013, p. 26.

¹⁴⁶ PANOFSKY, 2013, pp. 33-34.

¹⁴⁷ As investidas de Immanuel Kant, assim como os esforços diversos de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger configuram o apalpar de uma tal posição.

Sobre a reformulação medieval da ideia, Panofsky nos lembra de que a premência concedida à Ideia em sua versão impessoal platônica, encarna – em Agostinho, por exemplo – a centralidade do Deus pessoal do cristianismo: “vale dizer que a significação das Ideias, ligada inicialmente a uma filosofia transcendental, adquiriu por uma espécie de inversão [...] um sentido cosmológico e depois um sentido teológico.”¹⁴⁸ A acomodação da pergunta pelo conhecimento no campo do questionamento sobre o Deus judaico-cristão, a entendemos melhor no esclarecimento oferecido por Etienne Gilson. Sobre o objeto da inteligência no pensamento medieval, da patrística à escolástica, ele escreve:

*Le problème de l'objet de la connaissance humaine contient deux questions, à la fois distinctes et étroitement connexes. La première question port sur l'objet naturel de la connaissance et consiste à chercher, étant donné un intellect tel que le nôtre, quelle classe d'êtres tombe directement et comme de plein droit sous ses prises. La deuxième porte sur son objet adéquat et demande se ce qui nous est naturellement connaissable suffit de soi seul à combler la capacité de notre intellect. [...] A première vue, on pourrait croire que des philosophes désireux d'assurer à l'homme la possibilité de connaître Dieu n'aient rien pu concevoir de plus simple, pour rendre cette connaissance possible, que de poser Dieu comme l'objet naturel de notre intellect. C'est d'ailleurs parfois ainsi que l'on interprète leurs systèmes, lorsque, las de les accuser d'être des théologies, on leur reproche d'être des mystiques. En fait, rien n'est moins exact. Faire de Dieu l'objet naturel de notre connaissance est, au contraire, une des accusations que les philosophes médiévaux se renvoient le plus volontiers les uns aux autres, précisément parce que le danger est à leurs yeux si grave, que chacun d'eux se flatte d'en avoir triomphé plus complètement que son voisin.*¹⁴⁹

Ainda que o conhecimento de Deus fosse em si uma querela – parte de uma *disputatio* cujo consenso nunca chegou a se estabelecer – o saber mantinha com o mundo e sua imanência uma relação de insuficiência. Onde só poderia tratar das imagens como uma irradiação do problema geral do que se pode conhecer e

¹⁴⁸ PANOFSKY, 2013, p. 38.

¹⁴⁹ “O problema do objeto do conhecimento humano contém duas questões, ambas distintas e intimamente relacionadas. A primeira questão diz respeito ao objeto natural do conhecimento e consiste em procurar, dado um intelecto como o nosso, que classe de seres cai diretamente, e como que de direito, sob o seu domínio. A segunda pergunta diz respeito ao seu objeto adequado e pergunta se o que nos é naturalmente conhecido é suficiente em si mesmo para preencher a capacidade do nosso intelecto. [...] À primeira vista, poder-se-ia pensar que os filósofos que desejam assegurar ao homem a possibilidade de conhecer Deus não poderiam ter concebido nada mais simples a fim de tornar este conhecimento possível do que colocar Deus como o objeto natural do nosso intelecto. Por vezes é assim que os seus sistemas são interpretados quando, cansados de os acusar de serem teólogos, os acusam de serem místicos. Na verdade, nada poderia estar mais longe da verdade. Fazer de Deus o objeto natural do nosso conhecimento é, pelo contrário, uma das acusações que os filósofos medievais mais prontamente fazem uns contra os outros, precisamente porque o perigo é tão grave aos seus olhos que cada um deles se lisonjeia por ter aí triunfado mais completamente do que o seu vizinho (nossa tradução).” GILSON, Etienne. *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1969, p. 249.

se aquilo que se conhece é suficientemente adequado ao que seria a potência da inteligência. Como acentua Panofsky sobre o lugar da arte no pensamento de Tomás de Aquino, “as intuições da escolástica medieval em teoria da arte são simples ‘construções’ auxiliares dos raciocínios da teologia.”¹⁵⁰ Isto é, conquanto a arte podia criar formas se inspirando nas ideias, ou “quase-ideias” que habitavam a alma do artista, ela jamais poderia conceber que sua produção se assemelhasse ao trabalho intelectual que, quer queira ou não, partilhava de uma visão teológica do quer que fosse o pensamento. Se o pensamento não podia se igualar ao conhecimento divino, o qual não aceita também nada que lhe seja alheio, tampouco alguma posição específica às artes poderia aí se insinuar. Panofsky mesmo aponta que a intensa aproximação que a arte do baixo-medieval opera com os modelos, naturais ou tradicionais, não podia ser apreciada por um tal sistema de pensamento. Achando-se assim reclusa à explicação de uma “projeção na matéria de uma imagem interior” que nada mais poderá ser que a concessão de uma certa inspiração divina. Mas sobre essa inspiração, não será ela (a arte) o modo privilegiado do questionamento. Alain de Libera, em *Penser au Moyen Âge*, sustenta como uma de suas conclusões que para os antigos (medievais) a realidade do visível (*réalité du visible*) se achava absolutamente dissociada do mundo do saber sem que com isso houvesse aí se estabelecida uma aporia.

*Nous avons tôt fait considérer les mondes de jadis comme des mondes doubles : ici, le monde du savant, simple réalisation de métaphore ; là, le monde tout court, celui où l'on naît, vit et meurt pour de bon – mondes aussi séparés et indépendantes que peuvent l'être un modèle théorique abstrait et un faisceau de perceptions concrètes. Nous postulons ainsi chez nos devanciers un divorce obligé entre la perception et le discours qui vient harmonieusement garantir la continuité de l'expérience humaine. C'est le même postulat en faveur du « réel » qui nous conduit à nous demander si « les Grecs croyaient à leurs dieux » ou nous incline à penser que les conceptions philosophiques antiques sur la nature de l'âme n'étaient que des approximations théoriques malheureuses de phénomènes immuables dont nous savons, à présent, serrer de plus près le jeu-parti de l'évidence et du mystère. Ce qui nous incite à cette uniformisation s'explique aisément. C'est l'inaccessibilité du savoir scientifique à la perception dite naturelle, son inutilité : nous n'avons pas à savoir ce qu'est le bleu du ciel pour le ciel bleu.*¹⁵¹

¹⁵⁰ PANOFSKY, 2013, p. 41.

¹⁵¹ “Fomos rápidos em considerar os mundos de outrora como mundos duplos: aqui, o mundo do erudito, uma mera realização da metáfora; ali, o mundo onde se nasce, vive e morre para sempre - mundos tão separados e independentes como um modelo teórico abstrato e um feixe de percepções concretas podem ser. Assim, postulamos nos nossos predecessores um divórcio obrigatório entre percepção e discurso que garanta harmoniosamente a continuidade da experiência humana. É o mesmo postulado em favor do “real” que nos leva a perguntar se “os gregos acreditavam nos seus deuses” ou nos inclina a pensar que as antigas concepções filosóficas sobre a natureza da alma eram apenas aproximações teóricas infelizes de fenômenos imutáveis, dos quais sabemos agora como analisar mais de perto a interação entre a evidência e o mistério.

A oposição dos modos de estabelecimento do questionamento sobre o mundo, em especial, sua incidência no mistério sem nenhum desentendimento deste com a evidência, abria espaço a um conhecimento que privilegia seu pressuposto - que aí não pode ser outro que não Deus. Portanto, ao passo que a imagem da alma se vertesse sobre a matéria não é certamente em sua operação específica em que deverá se concentrar o pensamento, mas naquilo que anima a alma a ver na evidência a base do mistério. Ou seja, a imagem não está em relevo, pois sua função nada mais será que oferecer uma visão daquilo que o pensamento já intuiu a existência. Ainda que não se possa conhecer Deus, o conhecer, por ser Dele o instrumento do esclarecimento, não faz mais que o desvelar, a ele e a suas obras.

É no renascimento que, segundo Panofsky, a arte assume como missão ser uma imitação direta da realidade. Isto é, retoma seletivamente a máxima aristotélica da *ars imitatur naturam*. Ele escreve:

[...] o pintor é aconselhado a colocar-se em frente a um modelo [...] e a teoria da arte arranca de um esquecimento milenar uma concepção que, evidentemente na Antiguidade, fora rejeitada pelo Neoplatonismo e praticamente desconsiderada pelo pensamento medieval, e que pretendia que a obra de arte fosse a reprodução fiel da realidade; não contente aliás em arrancar essa concepção do esquecimento, a teoria da arte, com pleno conhecimento de causa, promoveu à dignidade de um verdadeiro programa artístico.¹⁵²

Certamente que essa semelhança com a natureza não estava isenta de um dado conflituoso: ao passo que se pretendia serem as obras reproduções fiéis da natureza, o renascimento não poupou a elas que também se apresentassem como sua superação (quer como aprimoramento ou inovação). A ideia de uma superação da natureza por meio da seleção de suas melhores partes, tal como na antiguidade, fazia coincidir *imitatio* e *electio* sem que se instalasse aí qualquer contradição. Mas, segundo indica Panofsky, diferente da Idade Média – onde a inspiração habitava a alma – as concepções artísticas do Renascimento se caracterizam pelo fato de que “arrancam o objeto do mundo interior da representação subjetiva e o situam num ‘mundo exterior’ solidamente estabelecido”.¹⁵³ Esse conhecimento da exterioridade, ao invés de dar lugar a uma especulação das relações entre sujeito

A razão para esta uniformidade é fácil de explicar. É a inacessibilidade do conhecimento científico à chamada percepção natural, a sua inutilidade: não precisamos de saber o que é o azul do céu para o céu ser azul (nossa tradução).” DE LIBERA, Alain. *Penser au Moyen Âge*. Paris: Édition du Seuil, 1991, p. 351.

¹⁵² PANOFSKY, 2013, pp. 45-46.

¹⁵³ PANOFSKY, 2013, p. 49.

e objeto, concentrava-se em tornar a arte do renascimento herdeira da tradição da Antiguidade e essa sua validação dentre as artes liberais não poderia admitir qualquer posição à subjetividade. Conquanto a tratadística se encarregava em fornecer orientações com base em “regras firmemente e cientificamente fundadas”.

Mas a teoria da arte só podia atingir esse objetivo importante com a condição de pressupor (o que era então universalmente reconhecido), para além do sujeito e do objeto, a existência de um sistema de leis universais e válidas incondicionalmente, do qual as regras da arte seriam deduzidas e cujo conhecimento constituiria a tarefa específica da teoria da arte.¹⁵⁴

Exatidão e beleza estavam, assim, na base da teoria da arte do renascimento. Mas que há aí de teoria da arte? Ao invés de uma teoria da arte, especulativa ou não, a normativa artística do renascimento não passava de um predicatório interessado em resolver a descontinuidade entre sujeito e objeto, entre homem e mundo, sem que com isso deixasse de lado uma sustentação metafísica. Sua concepção prática e racional da arte não cessava de se confundir com um modo de conhecimento, uma espécie de posse segura do mundo. Ainda que a pintura enquanto tal não deixasse de rasurar tais convicções, a tratadística nunca dela se aproximou senão para afirmar leis gerais ou para transformá-la em um diagrama dessas linhas de força que porventura governam o mundo. E ainda que a harmonia estabelecida por Alberti se afastasse da concepção metafísica da beleza sua ênfase numa solução geométrico-matemática dava indícios de que a finalidade e a eficácia da arte não teriam lugar em seu próprio seio. Sobre a penetração da Ideia no contexto da teoria artística do renascimento, Panofsky afirma existirem concessões tanto por parte da arte como do Neoplatonismo. Tais concessões se tornam latentes na conveniência da Ideia platônica ao credo realista do renascimento – o mesmo que animaria novamente a ideia da arte como imitação da natureza. Sua assimilação ao ato de intuição direta do real paulatinamente a converteria de uma *a priori* sempre aí num *a posteriori* deduzido da experiência. A grave inflexão – ainda que desconcertante do ponto de vista filosófico – não era mais que uma outra submissão da latente atividade poiética. Sobre a conversão do entendimento da *Idea* em faculdade da representação no século XVI, Panofsky anota:

¹⁵⁴ PANOFSKY, 2013, pp. 45-46.

a ‘idea’, que o artista produz em seu espírito e manifesta por seu desenho, não provém dele, mas sim da natureza por intermédio de um ‘julgamento universal’, o que significa que ela se acha prefigurada e como que em potência nos objetos, mesmo que seja conhecida e realizada em ato só pelo sujeito.¹⁵⁵

Se a relação entre sujeito e objeto não pode aí ser senão uma relação de correspondência, a atividade da arte não será superior à de uma equivalência. Como sintetizara Panofsky, em Alberti, Rafael e Leonardo, a *Idea* aponta a representação elaborada da beleza que supere aquela exposta na natureza, indicando sua conversão num *ideal*. Em Vasari, do contrário, ela aparecerá como representação, quase um cognato do conceito ou do pensamento – é proeminente aí a enfática afirmação do desenho como modo de conhecimento. Em ambas direções, como se pode imaginar, o objeto de arte não pode ser ajuizado sem que se submeta aos instrumentos de um saber metafísico ou transcendente. Sua função não se desobriga de um conhecer do mundo, da organização que torna um tal conhecimento possível – e aí o conhecimento do mundo subentende-se como uma posse sua.

O desenvolvimento da teoria da arte, que do renascimento ao maneirismo, espreita conciliar estrutura metafísica e pendor empírico – a sublimidade da beleza e a observação copiosa da natureza –, converte-se, naquilo que Panofsky suscitadamente chama de neoclassicismo, numa metafísica especulativa da arte. Em inspeção ao desenvolvimento da *Idea* nas reflexões de Giovanni Bellori, Panofsky indica a efetiva transmutação da *Ideia* de origem platônica na formulação moderna do ‘Ideal’. Isto é, a formulação que permite a arte originada da natureza superar sua origem e tornar-se ela própria um original. Ainda que com o privilégio da perfeição e beleza humanas, o ‘Ideal’ também encarna o sentido mais profundo da célebre formulação de Dionísio de Halicarnasso: “A imitação é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde o modelo.”¹⁵⁶ As querelas entre naturalismo (subserviência à observação da natureza) e idealismo, bases da elaboração neoclássica, ainda heranças do maneirismo, resolvem-se na petição de princípio. Sobre isso, observa Panofsky:

¹⁵⁵ PANOFSKY, 2013, p. 63.

¹⁵⁶ DIONÍSIO DE HALICARNASSO. Tratado da imitação. Biblioteca Euphorosyne – 1. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986, p. 49.

Esses caminhos são os de uma metafísica da arte que se empenha em deduzir a fenomenalidade da criação artística de um princípio supra-sensível e absoluto, ou, conforme a expressão que utilizamos hoje de bom grado, de um princípio ‘cósmico’.¹⁵⁷

A conclusão do ensaio se insinua no capítulo que investiga as formulações de Michelangelo e Dürer, onde escreve:

A oposição que a teoria da arte estabelece entre ‘teoria das ideias’ e ‘teoria da imitação’ assemelha-se de certo modo à oposição existente na teoria do conhecimento entre ‘teoria da imagem’ e ‘conceitualismo’ em sentido amplo. Nesses dois sistemas de oposição, a relação do sujeito e do objeto é compreendida, ora no sentido de uma imagem puramente reprodutora, ora no sentido de uma construção que cria a partir de uma ‘Ideia inata’, ora enfim como uma operação de abstração que escolhe a partir dos elementos dados e faz a síntese do que escolheu. Nesses dois sistemas, igualmente, é a hipótese de uma ‘coisa em si’ que explica as hesitações contínuas entre essas diferentes possibilidades, bem como a dificuldade insolúvel que enfrentamos, quando recusamos o apelo a uma instância divina, para demonstrar a existência de um acordo não obstante necessário entre o dado e o conhecimento.¹⁵⁸

Ainda que considere a ofensiva kantiana contra a coisa-em-si – que no campo da arte teria seu lugar com Alois Riegl – como despontar de uma solução possível ao problema posto, Panofsky não considera que talvez a submissão da arte ao problema do conhecimento seja em si danosa. A oposição entre “teoria da imagem” e “conceitualismo” – mais que apontar como o problema da coisa-em-si se dissemina por grande parte da indagação feita sobre as artes – indica como o problema do conhecimento a ela se impõe de modo totalitário. Coisa que, ao que tudo indica, só Hans Blumenberg teria o êxito de apontar. Quer na situação grega, que opõe ideia e realidade, ou na versão moderna, que opõe mundo e sujeito (tal qual a aposta de Simmel que transcrevemos inicialmente), a arte parece condicionada a responder a um problema da ordem do conhecimento (ideativo ou conceitual). E assim posto seu problema específico não pôde ser mais que subsidiário do problema do conhecimento em geral, e sua resposta, como podemos imaginar, adequada, fraca ou irrisória. Efetivamente, ao contrário do que pensara Panofsky, o problema do raciocínio parece se depositar sobre o fato de que se pressupõe uma relação privilegiada do humano com seu mundo, que se dá na posse que o conhecimento lhe permite empreender. Daí o problema das imagens,

¹⁵⁷ PANOFSKY, 2013, p. 106.

¹⁵⁸ PANOFSKY, 2013, pp. 122-123.

da *mímesis* e da *poiesis* não terem vigorado. Não só pela metafísica, então remodelada desde o eleatismo, mas pela premência absoluta dada ao conhecimento como ligação verdadeira e cabal do homem com seu mundo. Vejamos como o mesmo problema recebe um tratamento distinto no raciocínio de Hans Blumenberg.

Em “*Imitação da natureza*”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador, texto publicado em 1957, Hans Blumenberg pretende averiguar a persistência da formulação aristotélica “*ars imitatur naturam*” e seus entraves à ideia do homem criador (*poiético*). A falência da máxima na tradição moderna, é o que precisamente seria capaz de permitir a vontade moderna da arte.

A medição do espaço livre da liberdade artística, a descoberta da ilimitação do possível contra a finitude do fático, a dissolução da referência à natureza pela autoconcretização histórica do processo artístico, dentro do qual a arte é sempre gerada na e a partir da arte – são esses os processos básicos que nada mais parecem relacionar-se com a fórmula aristotélica.¹⁵⁹

Produzir o novo para o homem moderno, de entrave, passaria a constituir uma exigência metafísica. Ao citar André Breton, que pretendia dar ao surrealismo uma espécie de consistência ontológica, Blumenberg endereça a proposição de uma concepção de obra que rompe com o objetivo de aludir ou apresentar outro ser que não ela própria. Sua novidade, ao acrescentar uma nova parcela de ser ao mundo, sustenta o entendimento de que aí “o homem procura a imagem para confirmar a verdade que ele mesmo tem de si.”¹⁶⁰ A partir de um exemplo extraído dos diálogos de Nicolau de Cusa, o pensador alemão sugere o despontar de um novo fundamento ordenador que “insinua uma nova modelagem do homem que se afirma e justifica seu valor, o que faz e pode, a partir da sua ‘produção’.”¹⁶¹ No *De mente*, de Cusa, um homem comum ao travar diálogo com o filósofo e o *rhetor* expõe como cria suas colheres, ofício cujo sustento lhe garante. A colher, no modo como aparece no texto de Cusa, ainda que não fosse um objeto artístico expõe a condição do simples homem que produz algo totalmente novo, um *eidos*, na

¹⁵⁹ BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: *Mímesis e a reflexão contemporânea*. COSTA LIMA, Luiz (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 89-90.

¹⁶⁰ BLUMENBERG, 2010, p. 90.

¹⁶¹ BLUMENBERG, 2010, p. 92.

medida em que este não estava antes dado na natureza. Blumenberg anota: “É muito significativo que o *páthos* do homem criador e originário e a ruptura com o princípio da imitação aqui emergjam com o homem *da técnica*, e não com o *da arte*.”¹⁶² Por se afastar do pintor e do escultor, na medida em que não reitera o que no mundo se encontrava dado, o homem da técnica expõe sua diferença agora já positivada. Para Blumenberg, a falta de outros testemunhos como este do leigo produtor de coisas apresenta na espessura histórica um fenômeno de “falta de linguagem”. Enquanto para o pintor e o poeta, desde a Antiguidade, já estavam disponíveis categorias e metáforas para a consideração do seu fazer indicando como seu processo criador queria ser conhecido, o homem da técnica não dispunha de uma linguagem adequada para indicar seu trabalho. E mesmo que a esfera técnica tenha se tornado determinante no mundo pós-industrial, o homem da técnica, apesar de ser o mais decisivo para a formulação da atual visão de mundo, é aquele que menos sabe dizer o que aí faz. Ao panorama, aqui sumariamente apresentado, Blumenberg oferece sua precisa consideração.

É antes a expressão de um sentimento mais ou menos determinado da *ilegitimidade* daquilo que o homem reivindica para si mesmo. O *topos* da imitação da natureza encobre a incompreensibilidade da originalidade humana, considerada uma violência metafísica. Tais *topois* atuam em nosso mundo do mesmo modo que, nas exposições modernas, os títulos naturalistas dados a quadros abstratos. O informulável é o indefensável. O paraíso consistia em ter o nome para cada coisa e, pelo nome, ter segurança. Onde fracassa o *lógon didónai* (em seu duplo sentido de dar uma explicação ou de justificar), tende-se a falar do ‘demônio’ das coisas, como, para nossa questão, comprova a expressão tão empregada de ‘o demônio da técnica’. Tal problemática, como a da técnica moderna, é de tal modo caracterizada que, com efeito, sentimos o ‘problema’, mas, no momento de formulá-lo, vemo-nos em um constante embaraço. Esse embaraço deve aqui se estender até a validade da fórmula da ‘arte’ como imitação da natureza, pois procuro mostrar que – e a razão por que – essa ideia de nossa tradição metafísica dominou com tanta força que não ficou lugar algum para a concepção da *autêntica* obra humana.¹⁶³

O fracasso do *lógon didónai* indica como escusada a doação de razão ao feito sem que dele se estabeleça um conhecimento convergente com o seu princípio geral – a conservação da imitação – ao passo que a latente “falta de linguagem” não deixa de ser uma estratégia de manutenção desse conhecimento. Ou seja, o informulável, por ser informulável num dado sistema de pressupostos intelectivos, torna-se aí indefensável – ou melhor, insustentável. O que Blumenberg aponta como

¹⁶² BLUMENBERG, 2010, p. 93.

¹⁶³ BLUMENBERG, 2010, pp. 95-96.

“supremacia da tradição metafísica da *imitatio*”, em seu raciocínio é o fundamento de supressão da autoconsciência criadora do homem. A capacidade criadora assim bloqueada só receberia uma revisão por parte do pensamento a partir do antinaturalismo instaurado pela sociedade da indústria e da técnica no século XIX. Aí, como sustentara Blumenberg, ela “não só perdeu sua articulação exemplar e foi nivelada como objeto, cujo domínio teórico e prático esgota seu significado, mas antes se converteu em algo como a contrainstância da vontade técnica e artística.”¹⁶⁴ Se a tradição metafísica da natureza não deixa de ser também a imposição de uma meta de um dado conhecimento que, mesmo na tese de Blumenberg, tem suas sementes lançadas no solo do eleatismo, sua persistência na tradição do pensamento (como pudemos acompanhar com Panofsky, que ao falar da Ideia platônica não cessa de chegar a reformulação aristotélica da natureza) apresenta de fato uma eliminação do “espaço legítimo da autêntica obra humana.”¹⁶⁵ Por mais complexa que seja a tradição metafísica que empreende a identidade entre ser e natureza, a exemplaridade desta, de tal modo pressuposta, impedia que a formulação intrinsecamente humana destoasse da exemplaridade de seu fundamento. Se na metafísica todo o conhecimento tem por base a averiguação de seu pressuposto aquilo que se tem por objeto é também a fonte de todo o empenho. Assim sendo, não há nenhum embaraço em formular que o problema da natureza, se não é dos maiores *topos* do conhecimento desde Aristóteles, encarna em si a totalidade do movimento de um conhecimento que não pretende manter intocado qualquer um dos âmbitos da vida humana. Seja os convertendo em problema subsidiário da questão geral, ou reprimindo-os na forma da reprimenda ou do descredenciamento.

Sem nos estendermos na longa averiguação histórica da hipótese em que se empenha Hans Blumenberg, apenas salientamos o fim de seu argumento.

O século XIX aguçou decisivamente o caráter factual da natureza. O que se põe diante de nós como natureza é o resultado de processos mecânicos não orientados, da condensação de matérias primárias em torvelinho, do jogo alternativo de mutações que ocasionalmente se dispersam com o fato brutal da luta pela existência. Esse resultado pode ser tudo – apenas não poderá ser um objeto estético.¹⁶⁶

¹⁶⁴ BLUMENBERG, 2010, p. 97.

¹⁶⁵ BLUMENBERG, 2010, p. 98.

¹⁶⁶ BLUMENBERG, 2010, p. 132.

A nivelção da natureza em objeto da ciência destrona-a da posição de modelo não produzível de tudo aquilo que se pode produzir. O fim de sua exemplaridade permite o despontar da ideia de que a arte não mais alude, mas encarna em si própria a exemplaridade das possibilidades humanas. Como enfatizará Blumenberg “a obra de arte não mais quer *significar* algo; ela quer *ser* algo.”¹⁶⁷ Sem que com isso deixe de indicar que essa “fase da reiteração violenta do construtivo e autêntico”¹⁶⁸, uma verdadeira ontologia da obra e do trabalho humanos – possa ser apenas uma etapa de sua reconsideração – o pensado não deixa de indicar uma ressalva a essa posição puramente produtiva na qual a arte moderna mergulhou sem ressalvas. Ele assim escreve:

Há uma diferença decisiva entre termos de *aceitar* o dado como inevitável ou reencontrá-lo como o núcleo de evidência no espaço do possível infinito e poder *reconhecê-lo* com nosso livre assentimento. Isso seria, por fim, de que tratava a ‘recriação (*Verwesentlichung*) do acaso’.

Portanto, ainda que desacreditada a referencialidade da natureza não é certamente a referencialidade por completo que é aí proscriita. Tão-somente o que se quer expurgar é a concepção de que a *mímesis* seria apenas uma reiteração do dado. Blumenberg não deixa de concluir seu escrito como possibilidade latente, o espaço para que o pensamento averigue a *mímesis* segundo outros parâmetros que não os da identidade ou replicação. Mas não nos parece absurdo que aquilo que irá desenvolver anos depois, sua teoria da não-conceitualidade, sirva de complemento ao que desejamos aqui sustentar.

Sem nos atermos ao impressionante deslindamento da função antropológica do conceito que Blumenberg expõe em sua *Teoria da não conceitualidade* (1975), contentamo-nos em apontar que o conceito aí se expressa como uma função da criatura da *perceptio per distans* – o humano. A razão para Blumenberg é a encarnação de tais ações à distância, visando sempre a totalidade, à integração. O humano, enquanto criatura carente e desprotegida, encontra no conceito (que se relaciona com as intenções da razão sem ser a ela idêntico) essa cristalização de

¹⁶⁷ BLUMENBERG, 2010, p. 134.

¹⁶⁸ BLUMENBERG, 2010, p. 134.

uma operação da razão, um modo de realizar a prevenção. Disso decorre que a formulação conceitual está na base de uma vivência perpassada pela antecipação do possível. Enquanto instrumento antropológico de liberação, “representação não imposta do não presente”, o conceito “introduz o processo no qual um objeto que se tornara tremendo, desconhecido e fonte de favor retorna como objeto de fruição.”¹⁶⁹ A presentificação operada pelo conceito reitera que o humano, por ser ele carente, engaja-se constantemente em sua autoconservação, da qual a expectativa é também um fator relevante. Sem nos atermos aos desenvolvimentos antropogenéticos de que Blumenberg faz uso, ressalte-se: ainda que conservando à razão, ao menos em parte, sua condição transcendental (ao modo de Kant), Blumenberg insiste numa posição funcional (quase imanente) do conceito que não deverá ser entendido como ápice irrevogável da inteligência, senão que uma função de tipo particular. Portanto, o conceito não pode cobrir toda a totalidade da relação que o humano tem com o mundo da vida. Mas em falta da resposta segura, tal qual na retórica, a metáfora apresenta para Blumenberg um uso das múltiplas escalas de possibilidade de orientação da ação. Do contrário, a metáfora, tida secularmente como imprecisa e ludibriante, é precisamente a indicação da situação uma criatura carente.

[...] a metáfora é o instrumento de um modo de relação expansivo com um mundo que há muito abandonou as regulações não necessárias da linguagem e os mecanismos da ambiência biológica e, nesse entretempo, se habilitou às instituições evidentes do mundo da vida.¹⁷⁰

Num outro texto, o pensador esclarece: “A metáfora é projeção, é antropomorfia repressora da natureza e a serviço do sujeito que nela se reflete.”¹⁷¹ A carência humana, antropologicamente, aponta para um dos aspectos que configuram a imprecisão com que o humano se introduz na realidade. Expõe sua condição básica, misto da riqueza de seu aparato criador e da pobreza de sua condição fisiológica (finita, em especial). Sua finitude temporal obriga-o a processos

¹⁶⁹ BLUMENBERG, Hans. teoria da não conceitualidade. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 66.

¹⁷⁰ BLUMENBERG, 2013, p. 146.

¹⁷¹ BLUMENBERG, Hans. Naufrágio com o espectador. Lisboa: Vega; Comunicação & Linguagens, 1990, p. 37.

abreviados que não podem se contentar com a pura racionalidade. Transcreve-se, portanto, a tese central.

Há uma contradição entre as infindas implicações da razão e seus procedimentos nas condições antropológicas finitas. [...] Deve também haver uma crítica da pura racionalidade, que concerne à estrutura temporal do processo da razão e se deixa apenas representar por uma metáfora unidimensional. Deveriam ser agradáveis as exigências de uma pura racionalidade despojada de contradições não só a um ser infinito, no sentido teológico do termo, senão que já a um ser dotado de uma disponibilidade temporal infinita.¹⁷²

O fundamento absoluto da razão se levado a cabo como postulado teórico obriga-nos à desconsideração de sua atuação na existência concreta do humano – sempre carente e finito. Uma teoria da não conceitualidade nos obriga, portanto, a considerar que as operações conceituais, ou mesmo a razão, não cobrem o todo da relação entre o humano e o mundo da vida. Destarte, que um modelo de mundo não suplante a latência do mundo da vida. Sobre a teoria da não conceitualidade, Blumenberg anota:

Uma teoria da não conceitualidade teria de reconstruir, no sentido mais amplo, os horizontes dos quais partiram as abordagens teóricas e as formações conceituais não só para o melhor conhecimento dos resultados, com base em sua gênese e em vista da comprovação das perdas assumidas na formação conceitual pelas exigências de precisão, como também para o ganho daquela totalidade temporal que contra toda a despreocupação com o capital empregado, não é o pressuposto menos importante para a autolocalização da consciência, e que, sobre o fio do mundo da vida, nos reconduz aos panos de fundo da imaginação dos quais não só algo surge, para ser deixado atrás, senão que ainda fluem correntes motivacionais constantes, cujo dissecamento se propaga ao que delas provém.¹⁷³

De igual modo é impraticável não considerar que na base das formulações conceituais se encontram aproximações metafóricas. Mas, conforme indica Blumenberg, não basta indicá-la em sua função auxiliar na construção do conceito, mas precisamente encará-la como “fio condutor em face do mundo da vida”¹⁷⁴. Apenas à guisa de encerramento transcrevemos o remate do apêndice de Blumenberg ao texto para, enfim, endereçarmos seu desenvolvimento a nossa questão.

¹⁷² BLUMENBERG, 2013, p. 151.

¹⁷³ BLUMENBERG, 2013, pp. 165-166.

¹⁷⁴ BLUMENBERG, 2013, p. 167.

Enquanto não era subordinada ao puro luxo da retórica, a metáfora foi vista como o primeiro nível verbal da carência. Mas, porquanto não se trata das necessidades primárias da vida e da sobrevivência, pode-se justamente dizer que o homem pratica sua faculdade de alargamento do horizonte como mero exercício muscular de sua liberdade.¹⁷⁵

A irredutibilidade do nível metafórico ao conceitual, ainda que considerado a superação das necessidades primárias, permanece na medida em que a metáfora, antes de ser uma resposta básica do ser carente na formulação do mundo da vida, excede o conceito quando se presta a alargar seu horizonte – com Blumenberg, diríamos: “mesmo se todas as possíveis perguntas científicas fossem respondidas, nossos problemas vitais ainda não teriam sido tocados.”¹⁷⁶ Precisamente, ao tocar os possíveis, a metáfora dá vazão à ação constante da imaginação na existência deste ente cuja a infinitude lhe foi negada e ao qual a verdade não pode ser mais que uma suposição. Se agora revisitássemos novamente o caminho da Ideia na arte, conforme Panofsky o apresentava, tornar-se-ia patente que a Ideia – sua conservação renovada nas tradições subsequentes a Platão, assim como a ênfase na natureza – não passaria de uma tentativa de subsunção de uma atividade, cujo funcionamento se assemelha ao metafórico, a uma unidade conceitual. Isto é, dessa espécie de formulação racional que pretende a posse segura, a gnose nos termos de Blumenberg. Portanto, em boa parte das elucubrações sobre o fenômeno artístico há uma confusão estabelecida entre formulações conceituais e metafóricas, o que porventura solicitou do pensamento rebaixar a elaboração artística ou torná-la um subproduto do âmbito intelectual, expresso pela conceitualidade. Isso como vem endossando constantemente Luiz Costa Lima, pode explicar, em partes, a longa conservação do princípio imitativo, inibindo assim qualquer reavaliação da mimesis enquanto atividade produtora. Tanto a mimesis quanto a sua faculdade produtora, a imaginação, não têm lugar enquanto não se pressupor que a objetivação procede das “transformações de modos de experiência do mundo da vida.”¹⁷⁷ Logo que a legibilidade do mundo nunca será completa pois é ele mesmo já sempre incompleto, ao menos quando visto da posição de uma criatura carente.

¹⁷⁵ BLUMENBERG, 2013, p. 178.

¹⁷⁶ BLUMENBERG, 2013, p. 169.

¹⁷⁷ BLUMENBERG, 2013, p. 163.

2.1 Referencialidade e mundo

Falar de imagem significa falar sob a sombra de uma dívida - incerta e também por isso perene. Sem nunca apreendermos propriamente aquilo de que se trata – provavelmente pela limitação da própria indagação, ou pela impossibilidade de sintetizar essa multiplicidade não conceituável – somos levados a recorrer a incursões mais pontuais. Se como demonstrado, a imagem esta inscrita no seio do pensamento como uma face fascinante e por vezes obscura¹⁷⁸, na arte, sua atuação é central e nuclear. A arte, e aqui em especial a arte pictórica, tem em seu mecanismo a imagem como função primeira; ao invés de seu uso ferramental como modo de indicação ou como esquema que antecede a formulação de um decalque mais fiável, aqui ela funciona como paragem: a imagem é sua condição de possibilidade (como meio, e aqui se inclui a dimensão material) e a impossibilidade de sua conversão em algo mais preciso. Trataremos aqui da imagem em seu sentido visual. Como se sabe o mesmo termo denomina instâncias distintas da experiência humana – pode indicar a presentificação operada pela consciência (rememoração e imaginação de âmbito privado); a impressão turva de algo percebido precariamente; a indicação por meio de signo de um algo e tanto quanto, as imagens materiais (aquelas que só podem ser acessadas no perceber do *médium*), etc.

Jean-Luc Nancy, em texto recente, ensaia precisar a relação que as imagens visuais estabelecem com a comunidade de valores e com os entes que aí se acham incluídos. O problema é descrito sobre a interação entre *mímesis* e *méthexis*, isto é, entre o produzir de imagens e seu compartilhar efetivador. Ele escreve:

Que nenhuma *mímesis* não advenha sem *méthexis* – sob pena de não ser nada além de cópia, reprodução, aqui está o princípio. Reciprocamente, sem dúvida, não há *méthexis* que não implique *mímesis*, quer dizer precisamente a produção (não reprodução) em uma forma de força comunicada na participação. Tratamos sempre de imagem sob o esquema transcendental da *mímesis*. Como se sabe pelos consideráveis trabalhos que acompanharam, nas últimas décadas, o deslocamento geral das práticas e das problemáticas da representação (artística, literária, conceitual e política), a *mímesis* não designa imitação, no sentido da reprodução de ou em uma forma, e não designa tampouco a representação no sentido da constituição de um objeto diante de um sujeito - representação que responde à

¹⁷⁸ Abordamos, ainda que precariamente, as relações entre imagem e pensamento. Como vimos, nem sempre há uma relação amistosa entre imagem e pensamento – Platão mesmo não cessa de nos apresentar seu pensamento por meio de imagens nos diálogos socráticos. C.f. *1. A resistência às imagens*.

imitação no que o objeto deixa para trás de si, inimitável, o fundo obscuro da coisa em si, assim como sua “forma” se divide, se separando do fundo da matéria, ela mesma tanto restrita quando expandida na sua compacidade impenetrável. A imitação pressupõe o abandono de um inimitável, a *mímesis*, ao contrário, exprime esse desejo.¹⁷⁹

Nancy deslinda – não que seja o primeiro a fazê-lo – ao menos algumas ideias basilares sobre as relações entre imagem, *mímesis* e compartilhamento: a) a *mímesis*, seu “esquema transcendental”, é como que a pré-condição necessária para que haja imagem, ou seja, não há imagem sem *mímesis* (e pensar a contiguidade da *mímesis* com experiência humana ainda parece um desafio); b) não há *mímesis* sem *méthexis*, isto é, não há *mímesis* sem dimensão compartilhada de semelhança, o que nos leva a afirmar: não há *mímesis* sem uma comunidade de valores ou fora de um sistema, ainda que precário, de comunicação; c) a chamada *méthexis*, a semelhança compartilhada, só pode ser parte da operação da *mímesis* pois, a semelhança aí não chega nunca a ser igualdade (pois aí já não haveria semelhança): a *mímesis*, nos termos de Nancy, não é imitação pois toma sua frustração como desejo afirmado: a semelhança impede o transtorno do compartilhamento, enquanto aquilo que difere afasta o procedimento de qualquer tentativa reduplicativa. Ainda que o termo *representar* seja seguido de confusões múltiplas, é possível inclui-lo para a maior compreensão: como escrevera Fernando Gil, “representar significa ser o outro de um outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca.”¹⁸⁰ Como outro de um outro, a imagem – aquilo que se coloca no lugar – não está só marcada por aquilo a que faz remissão, mas ao fazer diferencial sem o qual não poderia só “parecer” – seria idêntica sem ser outra. Como endossa Nancy: “O prazer da imagem não é aquele do reconhecimento [...] A figura modela uma identidade, a imagem deseja alteridade.”¹⁸¹ Sua operação, então, seria da ordem de uma tensão, nada dialetizante, entre aquilo que se tem como referencial e a sua modulação específica numa dada proposição – isto é, a imagem é ainda só proposição antes de que o receptor entre em seu jogo.

¹⁷⁹ NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis* e *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 57.

¹⁸⁰ GIL, Fernando. *Mimésis e negação*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 39.

¹⁸¹ NANCY, 2015, p. 60.

Aby Warburg, anos antes, tentava na introdução de seu atlas, *Mnemosyne*, dar entendimento aos procedimentos artísticos de que se punham como analista. A saber, a renovação da antiguidade pagã no renascimento e a possível sobrevivência das imagens.

*El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera, 'que el ritmo de puesta en vibración de la materia y reposo de la misma en la sofrosyne presenta como un ciclo entre la cosmológica de las imágenes y la de los signos', la suficiencia o el fracaso de la cual como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana.*¹⁸²

Ademais ao intento de, no seio do renascimento, encontrar uma direção cosmológica que explique uma espécie de circularidade entre vibração intensa e moderação, isto é, o fulgor das imagens e sua domesticação pelo signo basta que salientemos aqui alguns aspectos do texto. Para Warburg, o que também herdará Panofsky, a *poiesis* equivaleria a uma atividade humana cuja distância entre o eu e o mundo ao se tornar consciente, estabelece neste hiato uma operação que configura a função polar do ato artístico: enquanto a imaginação aí tende a se identificar com o objeto, a racionalidade pretende dele se distanciar. Portanto, a atividade poiética ocorre entre a liberação da imaginação, que impulsiona o humano, e a ressalva que a ela oferece racionalidade (vista aí sob o signo da *sofrosyne* grega). Panofsky, ao tornar a suposição warbuguiana mais credível, coloca o problema, como vimos, na irresolução da relação entre sujeito e objeto. Mas o argumento de Warburg, ainda que dotado de uma certa disfuncionalidade, modela a polaridade fora de uma teoria do conhecimento pura e simplesmente: a serena contemplação operada pela racionalidade, na arte, está sujeita ao abandono “orgiástico” oferecido pela imaginação. Contenção e liberação, ou do contrário,

¹⁸² “O ato de interpor uma distância entre si e o mundo exterior pode ser qualificado como ato fundador da civilização humana; quando esse espaço interposto se torna o substrato da criação artística, as condições necessárias para que a consciência da distância se torne uma função social duradoura, “que o ritmo de colocar a matéria em vibração e descansar na *sofrosyne* apresenta como um ciclo entre a cosmologia das imagens e a dos sinais”, cuja suficiência ou fracasso como instrumento espiritual orientador determina o destino da cultura humana (nossa tradução).” WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010, p. 5. Há uma tradução brasileira da introdução do atlas de Warburg, no entanto, por ser uma tradução secundária, baseada na versão italiana, preferimos a castelhana – feita a partir do texto em alemão. C.f. BARTHOLOMEU, C. (Org.) Dossiê Warburg. In: Arte & Ensaios n. 19. Rio de Janeiro: programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, 2009.

liberação e contenção formam polos agudos de um movimento irresolvível. Ainda que o pendor a uma psicologia das formas artísticas não nos interesse aqui, a formulação de Warburg, a despeito do “refinamento” que faz Panofsky, parece mais arguta.

*Entre el captar con la fantasía y el contemplar a través del concepto está el palpar y manipular el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico. Esta dualidad de la función anticaótica, que así podría llamarse por mostrar la forma artística selectivamente, con claros contornos, algo único, y la entrega visualmente exigida al espectador, y cúlticamente requerida, al ídolo creado, crean aquellas perplejidades del hombre de espíritu cultivado que deberían constituir el verdadero tema de una ciencia de la cultura que hubiera elegido como objeto propio la historia psicológica, ella misma ilustrativa, del espacio entre impulso y acción.*¹⁸³

No íterim entre imaginação e contemplação racional desponta uma função de tipo particular que sem se opor à racionalidade dá vazão ao ímpeto imaginativo organizando-o segundo uma função anticaótica. Ainda que o assim chamado ato artístico seja tido como um reflexo, ele só pode ser o reflexo pictórico ou escultórico de uma tensão, não de um algo propriamente dado de antemão. Ele manipula seu objeto de tal modo que o resultado não é senão algo único. Ainda que Warburg não use o termo mimesis, não parece improvável que dela aí esteja a tratar. Sua maestria está em situá-la no espaço que separa o impulso da ação, isto é, distante da involuntariedade do impulso, mas sem que com isso se lance à pragmaticidade da ação. Sem ser impulsiva não deixa de se manter vibrante, pois não assistiu à sua objetificação. Entendemos melhor a ideia de uma operação anticaótica, se nos aproximarmos de uma formulação exemplar de Gabriel Tarde. “Por mais belo que seja o mundo, ele não é senão, em última análise, a amputação necessária do caos”¹⁸⁴. Tarde, com uma tal frase, insistia que a harmonia só seria aplicável ao órgão, cuja operação se baseia em adaptar-se a uma necessidade determinada – mas com a ressalva de que o órgão serve ao indivíduo, que não pode ser mais que uma variação. Do contrário, todo o resto é passível apenas de

¹⁸³ “Entre captar com a imaginação e o contemplar através do conceito está o toque e a manipulação do objeto com a consequente reflexão escultórica ou pictórica que é chamada de ato artístico. Esta dualidade da função anticaótica, que poderia ser assim chamada porque a forma artística mostra seletivamente, com contornos claros, algo único, e a exigência visual e cultural de entrega do espectador ao ídolo criado, cria aquelas perplexidades do homem culto do espírito que deveriam constituir o verdadeiro sujeito de uma ciência da cultura que teria escolhido como seu próprio objeto a história psicológica, ela mesma ilustrativa, do espaço entre impulso e ação (nossa tradução).” WARBURG, 2010, p. 5.

¹⁸⁴ TARDE, Gabriel. A variação universal. In: *Monadologia e sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 147.

ser uma mutilação. Se é, pois, o mundo apenas uma amputação necessária do caos não parece acertado supô-lo terminado. O mundo, cuja amplitude parece distintamente assombrosa, não pode se conceber senão por um recorte, que, como nos lembrará Tarde, é sempre misto de crença e desejo. Mas, sobretudo, está exposto à mudança, tendência ao diferir que nos salva da substância idêntica e monótona – ou, com Blumenberg, recoloca-nos diante de nossa carência. Logo, não pode ser uma substância fechada em si mesma. Se a atividade artística é seletiva, se ela é o resultado de uma tensão e, por fim, se o mundo não é sempre senão uma visada, o que se ganha em negar à arte seu caráter produtivo? Ou melhor, como ainda se pode sustentar que sua atividade seja de ordem reiterativa?

Como pudemos notar na exposição de Panofsky, as artes visuais e a pintura em especial, partilham com a imagem esse solo problemático. A tematização unidimensional da conceitualidade – por séculos o objetivo central da elucubração filosófica – ao invés de propiciar um esclarecimento de sua condição de existência, formulavam os empecilhos de um seu tratamento menos constrangido. Ao que parece, o veto mais pronunciado se estabelece na negação em conceder à atividade poiética uma capacidade inventiva. Quer na recombinação ou na emergência por manter em seu fundo o elã que a faz habitar o mundo humano, a atividade poiética seria menos incômoda do ponto de vista teológico-intelectivo se explicada por aquilo que tomava-se por dado. A representação, portanto, não poderia alçar outro desenvolvimento que não o da equivalência. Fernando Gil, em *Mimésis e negação*, ao sustentar que o conceito opera uma generalização que transforma semelhanças em identidades, inspirado pelas formulações de René Thom, escreve:

[...] o conceito e a linguagem destroem a aderência ao mundo em que residiria a verdade última da representação de origem sensível. Quer dizer, no seu próprio princípio, a representação opor-se-ia ao conceito e revelar-se-ia não tanto uma cristalização sempre e já informada, construída, do sistemas de interações entre o sujeito e o seu exterior – como, antes, uma superfície de indistinção entre ambos.¹⁸⁵

Os distintos jargões filosóficos não impedem nossa compreensão da matéria: enquanto o conceito permite ao sujeito uma posse do mundo, o faz segundo um divórcio entre sujeito e mundo; já a representação, assim como em Blumenberg,

¹⁸⁵ GIL, 1984, p. 84.

por estar na base das formulações conceituais permitindo a conversão dos sensíveis em inteligíveis, opera como que numa região de indistinção entre sujeito e mundo (daí a bela indicação da “aderência”). Portanto, é próprio da representação estar aquém das estabilizações da identidade.

Para sustentar a tese da imaginação produtora, Fernando Gil discorre sobre as relações entre percepção e entendimento em termos kantianos e lança as bases de sua compreensão da reciprocidade germinal entre ambas. Encontramos a imaginação tanto na percepção quanto entendimento, e mesmo a percepção não pode ser meramente reiterativa pois é ela também sintética; ambos (percepção e entendimento) estão assim associados à unidade geral da apercepção.

A sensibilidade é o domínio do diverso e o entendimento o domínio do idêntico. A imaginação concilia identidade e diferença, de tal modo que a diferença não é *já* a diversidade sem regra e a identidade não é *ainda* a unidade realizada. É em si mesma um proto-esquema, a articulação viva de uma sensibilidade e de um entendimento em ato.¹⁸⁶

Ao contrário da suplementação proposta por Aristóteles, o raciocínio de Gil nos permite situar a imaginação como proto-esquema geral capaz de unificar, ou romper as barreiras, entre as instâncias distintas de nossa relação com o mundo. A inversão certamente não é fortuita: em falta de um princípio geral é preciso inscrever no homem a capacidade de romper o círculo do mesmo. “A ‘imaginação’ é o principal dispositivo adaptativo do homem: tão forte que se desprende do dado, inventa e antecipa.”¹⁸⁷ Certamente encontrar a imaginação na base das operações de enlace-construção do humano com seu mundo não resolvem imediatamente o problema de sua aplicação dispendiosa na obra de arte. Todavia, romper com o empecilho bem formulado do homem que não reitera – ainda que a sociedade da ciência e da técnica tenha mostrado o contrário – parece uma formulação ainda desafiadora. Cabe aqui, por fim, apenas salientar que a instabilidade do poiético não é da ordem da imprecisão, ao passo que sua recondução a uma certa estabilidade e clareza não pode ocorrer sem sacrifícios.

¹⁸⁶ GIL, 1984, pp. 501-502.

¹⁸⁷ GIL, 1984, p. 503.

2.2 Pintura

A pintura fora constantemente abordada como forma de enganação do olho. Tal qual uma espécie de mentira no espaço, fora inquirida por aquilo que nela é dívida para com o real ou consequência real que engendra. Como na querela entre Zeuxis e Parrhasius, anedota narrada por Plínio O velho no livro XXXV da *Naturalis Historia*¹⁸⁸, a disputa se estabelece entre o primeiro, capaz de, com suas uvas, enganar o pássaro, e o último, que com sua cortina fora capaz de enganar o próprio pintor (Zeuxis). Isto é, vence aquele que for mais eficaz no *trompe l'oeil* e vencer aqui significa não tão somente, mas sobretudo, perder: vencer no engano é perder junto à verdade. As uvas de Zeuxis, célebres desde os diálogos socráticos, aparecem aqui, mais uma vez, na disputa do engano: parte de um espetáculo do ludibriante onde aquilo que na pintura se mostra é julgado pelo ferramental interessado na afirmação do dado ou em sua negação. Indiferente ao fato de que tenham existido ou não, as uvas de Zeuxis, que aparecem em Plínio já na distância mesma da anedota, não despontam no discurso como marcas de uma justa rasura do próprio pintar. Aparecem, salvo engano, como aquilo ao qual se parecem: signos da escabrosa distância ou da pernicioso proximidade com aquilo de que são semblâncias.

Se o desejo de Plínio era registrar tal arte que, outrora muito nobre, resistia em seu tempo sob graves sinais de degenerescência, seu memorial oferecido à pintura dos tempos idos é mais que uma simples narração de conjuntura. Na esperança de oferecer um diagnóstico de sua obsolescência, escreve: “*Ce que plaît, ce ne sont plus les panneaux ni les vastes surfaces qui font pénétrer les montagnes jusque dans une chambre*”¹⁸⁹. Ainda que a tônica se deposite sobre o fato de na

¹⁸⁸ Em falta de uma tradução fiável em língua portuguesa, utilizamos, por motivo de acesso, a edição bilingue (francês-latim) do texto, publicada na Collection des Universités de France, Les Belles Lettres. “*On raconte que ce dernier [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis: celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d’eux sur la scène; mais l’autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d’orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu’on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s’il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l’avait trompé, lui, un artiste.*” (*Naturalis Historia*, XXXV, 66). C.f. PLINIE L’ANCIEN. Histoire Naturelle, Livre XXXV. Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 65.

¹⁸⁹ “O que agrada, não são mais os painéis ou as vastas superfícies que fazem penetrar montanhas num quarto [*cubículo*] (nossa tradução)” (*Naturalis Historia*, XXXV, I 3). C.f. PLINIE L’ANCIEN, 2003, p. 37.

contramão de um dos livros dedicados ao mundo mineral (XXXIII ao XXXVII), apontar a decadência da pintura em seu tempo - e incluí-la por se tratar de um ofício que se utiliza de insumos minerais -, sua construção parece desconcertante: a pintura faz expandir montanhas num quarto. Sua superfície é capaz de conduzir o quarto às montanhas, é capaz de, no quarto, fazer expandir o quarto; faz dele um quarto nem tão quarto assim. O *cubiculo* se acha então em face daquilo que ali o nega e o afirma ao mesmo tempo. Num quase descuido, Plínio pensa a pintura e coloca seu problema de forma exemplar: a superfície pictórica, o quadro, o painel, seção ou inserção em um dos seis planos que ordinariamente constituem um quarto, faz nele expandir aquilo que por excelência ele não contém.

Ainda que exista para o argumento de Plínio uma explicação mais séria, ou melhor dizendo, mais histórica, preferimos aqui seu caráter irruptivo que aquele propriamente enraizado. A pintura parietal romana nos primeiros séculos de nossa era, embora muito escassa, não é de todo desconhecida. Giulio Carlo Argan comenta a intensa aplicação de pintura parietal como complemento interior à arquitetura romana do primeiro século: paisagens, arquiteturas fantásticas e fingidas, cenas históricas e mitológicas unem-se a baixos-relevos e estuques. O plano da parede, como diz ele, permanece como “um plano de projeção”¹⁹⁰. Isto é, o limite físico torna-se abertura imagética: ao invés de conter o olho, mantém ele indiferente àquilo que no quarto é pura uniformidade (a parede, em reboco ou caiada), excita-o sem parar. Mas esse expandir montanhas num quarto, o interpretamos utilizando Paul Cézanne; talvez a frase de Plínio se torne mais clarificada nas múltiplas montanhas *Sainte Victoire*, pinturas com ares de desejo obsessivo às quais Cézanne nunca parecera se contentar. Uma multidão de montanhas que se expandem em quartos, pois, como é esperado, a pintura, seja o painel-parede ou a moderna tela transportável, a isso se presta: furar a parede sem a ela destruir. Fazer penetrar essa montanha-desejo no espaço-castração. Unimo-nos aqui a Hans Belting, mas apenas parcialmente, quando ele diz que a questão das imagens “dilui fronteiras que separam as épocas e as culturas umas das outras, porque só para além de tais fronteiras se encontram as respostas adequadas.”¹⁹¹

¹⁹⁰ C.f. ARGAN, G. C. História da Arte Italiana: Da Antiguidade a Duccio - Vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 184.

¹⁹¹ BELTING, 2014, p. 36

Plínio O velho e as montanhas de Cézanne, algo que pelo primeiro fora acidentalmente enunciado, no último recebe sua confirmação apoteótica. Não se trata aqui de uma exceção, grosso modo, pensar a pintura parece sempre ocorrer como em um acidente.

Plínio não deixa de mencionar o retrato. Dele diz que essa pintura pela qual “*permettait de transmettre à travers les âges des représentations parfaitement ressemblantes*”¹⁹², havia caído em completo desuso. O retrato tem complicações muito conhecidas: deve figurar o retratado, assemelhar-se a ele, parece ligar-se de fato a um desejo de sua perpetuação: não na instabilidade do corpo que vive em puro devir de suas múltiplas visadas e na própria obsolescência do corpo que envelhece e logo se desfaz. O retrato faz perpetrar a perenidade da imaginação de um corpo tornado superfície. Ele reclama pelo indivíduo que aparece para a sua auto visualização, para visualização pública e como perpetuação (cargas e pigmentos ainda possuem uma “vida” maior que a nossa). Mas mesmo no retrato, nesse ofício que por muito tempo fora compreendido como um bem copiar, aquilo que se copia nunca pode ser desvencilhado da mutação que impõe o transladar. Semelhança sempre rasgada por aquilo que a torna semelhança: essa diferença catastrófica, a intrusão apócrifa do *médium*, a transmutação do mesmo em outro.

Certamente não foi a insistência nessa interface imaginal que a pintura engendra o foco central da pesquisa filosófica. Menos ainda dela se ocupara a história da arte desde seu aparecimento como disciplina acadêmica no século XIX. O caso de Plínio é em si exemplar: a pergunta pela pintura, em vias de dar a ela um fundamento superior ao da verossimilhança ou, como fizera o renascimento, de intentar enxergá-la como forma subsidiária do conhecimento ou apêndice de um problema da metafísica em geral (como vimos junto a Panofsky), por longos séculos, impedia que se perguntasse como a imaginação aí opera e porque insistimos em transmitir ao suporte as imagens e assim fazê-las visíveis aos olhos de outrem.

¹⁹² “tornou possível transmitir através dos tempos representações perfeitamente semelhantes (nossa tradução)” (*Naturalis Historia*, XXXV, II 4). PLINIE L'ANCIEN, 2003, p. 37.

A questão posta nos obriga a retomarmos a reflexão perpetrada por Maurice Merleau-Ponty que, em certa altura, pretendia entender como na pintura se exerce uma espécie de linguagem tácita: fala particularmente silenciosa. Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, ensaio publicado em *Signes*, o filósofo já no fim de sua curta vida tentava articular uma saída para o dilema de uma comunicação silenciosa estabelecida entre nós e a pintura. Isto é, sustenta que a pintura fala ao seu modo. Pintura e linguagem em geral se aproximariam no ponto em que se distanciam do que representam, aproximando-se na situação de expressões criadoras. Em suma, o trabalho de Merleau-Ponty insiste na toada de toda sua maturidade: o visível não cabe na relação entre sujeito e objeto, não se deixa penetrar por um sistema tão pacífico quanto aquele da representação de um *cogito* que observa o mundo como um analista observa seu experimento: estando fora dele e procedendo como um ser das representações. A pintura, como atividade que faz obrar o visível, implica em uma reavaliação do simples representar na medida em que abarca a expressão criadora e torna evidente os “dados dos sentidos” nunca cessam de se transmutar. A ideia inicial do signo como diacrítico é convocada pelo pensador para estabelecer o problema em geral da sua reflexão. A saber: que não há expressão completa e que toda linguagem é indireta.

A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa. [...] A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele. Traz seu sentido como um rastro de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo. Distingamos o uso empírico da linguagem já elaborada e o uso criador, do qual o primeiro, aliás, só pode ser um resultado.¹⁹³

Merleau-Ponty, assim, destitui de validade duas das ideias arraigadas sobre a linguagem e, por consequência, da relação entre o humano e seu mundo: a linguagem tem sua espessura própria e – por não se resumir a um papel alusivo, muito pelo contrário – é sua capacidade produtora que inaugura seu uso empírico-denotativo. Ele insiste: “A linguagem é oblíqua e autônoma e se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado de sua vida interior.”¹⁹⁴ Falamos então porque já estamos na linguagem e há poetas, pois, ela nunca está completa. A ideia da mera reordenação

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013, pp. 66-67.

¹⁹⁴ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 67.

das significações pelo escritor pode ser assim substituída pela linguagem que diz tanto “pelo que não diz quanto pelo que diz”. Isto é, uma linguagem sempre em vias de cobrir mais daquilo que o ser que percebe inventa, percebe ou não sabemos o quê. Assim Merleau-Ponty reúne duas figuras: o escritor, assim como o pintor, “dirige-se a um poder de decifração informulado em nós que só controlaremos depois de tê-lo exercido cegamente”¹⁹⁵. Que poder seria esse senão o de estarmos sempre aí na carne (*chair*) do mundo, sermos indistintamente videntes e visíveis nessa indecidibilidade entre interioridade e exterioridade – ambas incrustadas na existência do senciente-sensível?

A forma como entramos em contato com o mundo em geral parece conter algo daquele reclame elaborado por Edmund Husserl, quando ao se perguntar pela fenomenologia descreve o modo pré-científico, ou melhor, a-científico, com que vivenciamos a totalidade do mundo a nós disponível. A ciência e as formas de conhecimento estatutárias são tão somente parte dessa amplitude de sínteses possíveis da consciência; um momento posterior àquele da primeira assimilação do mundo. Enquanto mundo total que nos é dado na experiência imediata, o “mundo da vida” assegura a possibilidade de um conhecer especulativo, vivo e embrenhado. Longe de uma analítica disciplinar, necessária, mas secundária, perguntar-se sobre a percepção não deve se furtar de tocar os problemas dos limites de qualquer modo de acesso seguro. Ou ainda: não haveríamos de nos perguntar também sobre um conhecer que se dá entre coisas numa espécie de ruminação do mundo ruminado¹⁹⁶ por outrem - seria este o caso da pintura? Se a consciência não é ela mesma para si, quando efetivamente acha-se voltada aos objetos que constituem o mundo (Descartes *versus* Husserl), sua constituição se remete ao embate, seja ele o mais antigo ou o atual, fundador da abertura para o mundo que é a consciência: limite e contato. Desta maneira, privilegia-se um processo de conhecimento no mundo, especialmente em sua formulação pelo embate constante entre as coisas e a consciência. Da aceitação natural do mundo como algo dado à *epoché*, redução fenomenológica como parte do processo de libertação da objetividade acomodada surge o caminho pelo qual pode aparecer a

¹⁹⁵ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 67.

¹⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, afirma que o pintor “rumina o mundo”. C.f. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 18.

arte, o pensamento e a ciência. E se sua função se concentra em colocar entre parênteses o mundo objetivo não seria inesperado que um pensamento frutífero sobre o poético aí tivesse um espaço privilegiado.

Se o corpo, a casa dos sentidos, não pode ser afastado do tecido do mundo que o contém, o espaço natal da alma é ele mesmo visível e vidente. “A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim.”¹⁹⁷ É com ela que tocamos aquilo que não podemos tocar, é, pois, uma primeira imaginação dada no corpo: uma expectativa estimulante, um braço de longo raio. Já mesmo em Aristóteles uma implicação da amplitude da visão coloca-se explicitamente.

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma interação de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas.¹⁹⁸

Ainda que a alma, substância do animado, seja responsável pela unidade daquele que vive¹⁹⁹ isto é, seja ela o fundamento, o “*em vista*” geral da existência - reúne em si e mune de finalidade os órgãos dispersos²⁰⁰ -, a proeminência da visão afirmada em Aristóteles, assim como seu elogio em Merleau-Ponty, pode nos encaminhar a uma pergunta sobre a especificidade das artes do visível e, conseqüentemente, sobre a dificuldade de seu tratamento pelas modalidades discursivas fundadoras. Sob a hipótese de tomar a visão como um modo de estar ausente de si mesmo, isto é, de ter o ser aí fissurado – e talvez tal pergunta se desdobre aos demais sentidos como hiato necessário para que exista a percepção (percebente e percebido na distância mesma da relação) -, Merleau-Ponty elabora a questão de ser o olho um instrumento potente junto ao espírito. Prótese alongada da mão física é capaz de chegar onde o corpo não chega ou mesmo alcançar uma

¹⁹⁷ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 51.

¹⁹⁸ *Metafísica*, A 1, 980 a 0-25.

¹⁹⁹ C.f. *De Anima*, 413 a 20.

²⁰⁰ C.f. *De Anima*, 415 b 15.

posição que ainda é ao tato mera expectativa. E é assim que o olho pode fazer do corpo uma distensão no espaço, fazer dele o mesmo e também o outro; confirmação da unidade e reclame da dispersão. Daí Merleau-Ponty recupera perguntas fundamentais sobre o âmbito do poético no visível, em especial, no que esse toca a pintura: “Somos tão fascinados pela ideia clássica da adequação intelectual que esse ‘pensamento’ mudo da pintura nos dá às vezes a impressão de um vão redemoinho de significações, de uma fala paralisada ou abortada.”²⁰¹ A vanidade da pintura parece realçar no argumento sua disposição produtora e interpelativa: ela cria mundos antes inexistentes e dá à visão uma ampliação de sua margem; é poética e estética. Sobre *O olho e o espírito*, de Merleau-Ponty, anotara o ensaísta português José Gil: “O traçado exterior, o desenho ou a pintura, ou mais genericamente a imagem, é assim uma espécie de exigência de manifestação exterior da visibilidade interna do eco do mundo em mim. É o eco (exterior) de um eco (interior).”²⁰² Sobre sua prática filosófica, Merleau-Ponty é capaz de exprimir um impecável propósito: “São as próprias coisas, no fundo de seu silêncio, que [a filosofia] deseja conduzir à expressão.”²⁰³ O mantimento da abertura fundamental desse inesgotável embate com o mundo que nos cerca logra pensar o poético com a radicalidade que necessita: pela operação do imaginário que acrescenta um inexistente ao mundo e pela relação virtual na qual se efetiva o objeto estético disponível.

Sobre a recepção pictórica, Daniel Arasse oferece a hipótese da “*virtualité d’un sens*”:

*Dans le tableau, le détail est l’emblème de ce processus par lequel la peinture atteint son comble au point de faire entendre son originel silence créateur. Par son propre effet dislocateur, affectant à la fois le tableau et le spectateur, le détail met le deux en état de défaillance du sens et de l’intelligibilité. Il fait surgir, là, cette chose singulière: la virtualité d’un sens qui n’aurait pas besoin des mots et de leur savoir pour se faire entendre.*²⁰⁴

²⁰¹ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 55.

²⁰² GIL, José. O corpo na arte. In: Caos e Ritmo. Lisboa: Relógio D’Água, 2018, p. 390.

²⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 16.

²⁰⁴ “Na pintura, o detalhe é o emblema desse processo pelo qual a pintura atinge seu auge até o ponto de fazer ouvir seu silêncio criativo original. Por seu próprio efeito de deslocamento, afetando tanto a imagem quanto o observador, o detalhe coloca os dois em um estado de falta de sentido e inteligibilidade. Faz surgir, aqui, essa coisa singular: a virtualidade de um sentido que não precisaria de palavras e de seu conhecimento para ser ouvido (nossa tradução).” In: ARASSE, D. *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996, p. 387.

O detalhe faz retornar com clareza o problema em geral desta investigação: a imagem em pintura, ao menos como a conhecemos até o meados do século XX, reclama por um questionamento específico sobre o que vem a ser sua própria condição interpretativa. O limite imposto - o modernismo - não apresenta senão um limite aparente: aquilo que antecede o que por ora denominaremos “abstracionismo” – com o “ismo” que a tradição outorgou ora como marco de positividade, ora como marco de negatividade - é aviltado de maneira recorrente pela usura do tema ou da significação. Significação como via única a ser evidenciada, como reconstrução da verdade impugnada que a obra oculta. A pintura até sua feição moderna predominante – exploração abissal do espaço da pintura, o quadro bidimensional – parece sempre compreendida como uma forma ornamental ou cifrada de representação do mundo fenomênico, mítico-religioso e literário (no sentido pré-moderno, ou seja, naquela amplitude legada pelo humanismo). Isto é, seu estudo é propriamente encarado como decifração, anulando sua vocação poética, à virtualidade de um sentido que a pintura não cessa de fazer também expandir.

Com Merleau-Ponty podemos repetir: “não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo, não tem de escolher entre o mundo e a arte, entre os ‘nossos sentidos’ e a pintura absoluta: estão todos entrelaçados.”²⁰⁵ A admoestação, neste caso, era voltada à hipótese de André Malraux de que o progresso da pintura efetuara-se a partir de um sucessivo esclarecimento dos “dados dos sentidos”. Ou seja, que até a pintura moderna, a pintura se dedicara a promulgar uma representação objetiva do mundo, a formulação precisa de suas grandezas visuais. A perspectiva seria assim parte do progresso de uma pintura que paulatinamente se tornava tão convincente quanto às próprias coisas. Deste modo, a pintura moderna equivaleria a uma manobra de conversão da arte pictórica ao reduto do sujeito. Merleau-Ponty, após reiterar que a objetividade da própria perspectiva não deixava de ser uma má compreensão, visto que ela não passava de uma invenção de um mundo dominado, escreve:

²⁰⁵ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 72.

Ora, se a pintura ‘objetiva’ é ela própria uma criação, já não há razões para conceber a pintura, por querer ser ela criação, com uma passagem para o subjetivo, uma cerimônia em glória do indivíduo – e a análise de Malraux nesse ponto nos parece pouco segura. Já não há, diz ele, senão um tema em pintura: o próprio pintor.

O argumento de Malraux se assentava sobre a hipótese de que a pintura não mais se destinava à fé ou à beleza (da natureza, inclusive) ela só podia se destinar ao indivíduo. A oposição de Merleau-Ponty à hipótese de Malraux é simples e eficaz: ao pensar a pintura de Klee e Cézanne, o pensador coloca como alternativa que ou bem se concordava com Malraux e assumia que aquilo que fizeram renunciava à obra por só se importarem com o sentido imediato e individual, ou então

[...] que o acabamento, a apresentação objetiva e convincente para os sentidos, deixou de ser o meio e o sinal da obra verdadeiramente feita, porque doravante a expressão vai do homem para o homem através do mundo comum que vivem, sem passar pelo campo anônimo dos sentidos da natureza.²⁰⁶

A obra então, ainda que consumada, não seria restrita à sua existência em si mesma. Abdicaria do papel de coisa na medida em que convidando-o, em certa medida, a recomendar o gesto criador sua consumação se tornaria evidentemente a interação com o espectador com aquele que vê. Isto é, uma consumação que nunca cessa na medida em que o observador a constitui, observador este que é visível e vidente, que não se situa num mundo imutável do dado. Isto é, um espectador imerso na prosa dos sentidos, incluído assim na prosa do mundo.

A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele voltado ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos enraizados no universal pelo que temos de mais pessoal.²⁰⁷

Equivale dizer: a virtualidade da comunicação que aí se impõe é que permite a perspectivação que impede a estabilização das identidades. Se a impressão de Maurice Merleau-Ponty é correta, a percepção, ato primordial da recepção, faz sua operação no meio das coisas que percebe; longe de possuir a distância da ciência, “o ser do percebido é o ser antepredicativo”²⁰⁸. Ou como comentará anos depois,

²⁰⁶ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 76.

²⁰⁷ MERLEAU-PONTY, 2013, p. 77.

²⁰⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 431.

interrogamos “nossa experiência, precisamente para saber como nos abre ela para aquilo que não somos.”²⁰⁹

²⁰⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 158.

III. Manet e a pintura moderna

A modernidade é uma contenda em aberto. Algo se processa entre o século XVIII e XIX de modo que o pensamento não cessa de procurar as causas de uma tal mudança – ainda que ela se mostre cada vez mais insidiosa em seus limites, chegando mesmo a nos incluir num mesmo processo mantendo-se sempre outro – parece advir de uma mesma centelha. Entre as causas e suas consequências, sempre em ação de refluxo sobre as causas, a reflexão se acha estrangida ao intuir uma mudança e não conseguir sintetizá-la numa ideia ou conceito suficiente. A isso chamamos de modernidade: perplexidade histórica que não cessa de procurar sua definição. Rousseau mesmo já se defrontara com uma tal perplexidade – ainda nossa e a nós estranha, ao mesmo tempo. “Já não se ousa parecer o que se é; e, nessa coerção perpétua, os homens, que formam esse rebanho a que se chama sociedade, postos nas mesmas circunstâncias, farão todos as mesmas coisas, se motivos mais fortes não os desviarem.”²¹⁰ O pensador das luzes não cessa de estranhar a situação cultural de seu mundo e assim abre um capítulo distinto da idade moderna: a simples colocação dos costumes num isolamento analítico sublinha a angústia do pensamento. A ideia da uniformização, ora criticada por Rousseau, denota como uma tal angústia se instala na forma de um horizonte incerto num momento onde a experiência é colocada em perene avaliação. Muito embora Rousseau insista que os traços marcantes da conduta humana sejam meta-históricos, a percepção dessa nociva perenidade parece chegar às consciências num dado momento. Não que sua voz seja a de um profeta, capaz de intuir misticamente algo até então velado – há na constatação a marca de uma consciência que não cessa de se instalar. Mais que uma crise, a consciência assimilada revela a instauração de um horizonte de contestações que não poderá abandonar o pensamento – e ao que parece, consequentemente, a própria arte. Sobre a intensa pergunta pelas origens, a qual Rousseau nunca abandonara, Jean Starobinski escreve:

A preocupação com a origem desempenha já um papel capital nas obras que constituem o “sistema”. Rousseau aí descreve o estado primitivo do homem, sua solidão ociosa e feliz [...]. Daí a necessidade de imaginar o que pôde pôr fim a essa origem anterior à história; a

²¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. São Paulo: Martins Fontes, 1999. pp. 13-14.

conjetura filosófica deve reconstruir o acontecimento decisivo que, rompendo o equilíbrio primordial e a plenitude fechada do estado de natureza, com isso tornou-se o começo da história.²¹¹

A busca das origens se converte em mote constante do pensamento e, por não contrariar as questões dominantes da sua época, encontra em Rousseau um porta-voz fiel. Todavia tratar da origem, ao menos em Rousseau, torna-se um exercício de constatação da opacidade fundamental: embora a história – rompida a estabilidade primeira da natureza – seja um capítulo artificial e assim, passível de ser contestado, a constante obstrução da origem realizada pela história não cessa de visualizar-se como original. A contradição não se resolve com facilidade: o antes e o depois, mais que a aspiração pela pureza de um início não indicável revelam um pensamento obsedado em tornar a dissimulação e a vida social como objetos estranhamente familiares. É também – se quisermos – vocação da filosofia de Rousseau desvelar a dimensão histórica da cultura. Sobretudo, pretende instalar a dúvida sobre os alicerces da civilização e nessa conta não há como livrar a arte de uma crítica semelhante: “As ciências, as letras e as artes... estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro com que eles (os homens) são esmagados.”²¹²

Starobinski nos lembra que o tema da mentira da aparência não tem nenhuma originalidade em 1748 quando Rousseau publicara *O Discurso sobre as ciências e as artes*. Todavia, é também ele quem nos lembra que a denúncia em Rousseau foge à circunscrição satírica ou admoestadora que ainda preside as letras de seu tempo. Sobre a querela entre o ser e o parecer, Starobinski insiste que pela exaustiva repetição, a ideia se convertera em pura locução. Ao invés da vulgata discursiva, quase retorizante, da indicação das máscaras insidiosas, em Rousseau “o lugar-comum recobra vida: incendeia-se, torna-se incandescente.”²¹³ Sobre a investida de Rousseau, anota:

A oposição do ser e do parecer se anima pateticamente e confere ao discurso sua tensão dramática. É sempre a mesma antítese, extraída do arsenal da retórica, mas exprime uma dor, um dilaceramento. A despeito de toda ênfase do discurso, um sentimento verdadeiro de divisão se impões e se propaga. A ruptura entre o ser e o parecer engendra outros conflitos, como uma série de ecos amplificadas: ruptura entre o bem e o mal (entre os bons

²¹¹ STAROBINSKI, Jean. Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 281.

²¹² C. f. ROUSSEAU, *O Discurso sobre as ciências e as artes*. Lisboa: Edições 70, 2019.

²¹³ STAROBINSKI, 1991, p. 16.

e os maus), ruptura entre a natureza e a sociedade, entre o homem e seus deuses, entre o homem e ele próprio. Enfim, a história inteira se divide entre um antes e um depois: outrora havia pátrias e cidadãos; agora não há mais.²¹⁴

A mesma antítese, tida por Starobinski em sua sensível análise como advinda da retórica, sabemos conservar uma espessura temporal mais ampla. Ainda que Rousseau não se quisesse um teórico das artes, sua argúcia n’*O Discurso sobre as ciências e as artes* sublinha ao menos duas novidades. Uma é talvez um reposicionamento: as artes enfeitam a tirania dos homens sobre os homens; desviam os olhares e mascaram os instrumentos de sua opressão. A segunda, mais preponderante, remonta ao sentido que “os homens” possuem na sentença de Rousseau. Os homens, embora não possuam o mesmo sentido daquele elaborado pelo *Volk* de Herder, amplia abissalmente a concepção de homem até então tematizada – basta compará-la a que o humanismo legara. Peter Burke – que indica a aparição do “povo” nos trabalhos de Herder sobre a poesia e a canção popular, isto é, em finais do século XVIII – indica que há três dimensões centrais no interesse pelo “povo”: estética, intelectual e política²¹⁵. A estética, que aqui nos interessa mais, equivaleria ao que Burke chama de “revolta contra a ‘arte’”²¹⁶, ou seja, o polido, o civilizado, logo se converteria em dado pejorativo em alguns âmbitos culturais do continente europeu. A ênfase racional do Iluminismo, em especial, o ressaltar racionalista que consagrara Voltaire, causava certa resistência em outras regiões (a Alemanha e a Espanha são exemplos latentes). O povo eclodia nas sociedades periféricas – era contíguo aos primórdios nacionalistas – e evocava um sentimento anti-estrangeiro: a cultura tradicional é uma das faces da mudança que configura o novo da modernidade. Quer na descoberta do povo ou na clareza que eclode no senso de homem oprimido que Rousseau bem aponta, existe uma contestação explícita das orientações centralistas da civilização europeia; os destinos do clássico, da imaginada continuidade da cultura greco-romana por meio de suas sucessivas assimilações modernas encontram todos seu ocaso (ao menos enquanto instância normativa) no fim da seta que apontava para a interminável continuidade da experiência ocidental. Mais ainda: mesmo a razão

²¹⁴ STAROBINSKI, 1991, p. 16.

²¹⁵ Cf. BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²¹⁶ BURKE, 1989, p. 37.

reguladora, estabelecida como régua do Iluminismo estrito e causa congênita de sua contestação, mostrava-se já insuficiente para dar soluções à sociedade emergente – em suas múltiplas faces contraditórias. A angústia pensante de Rousseau, que recoloca a arte como ornamento de uma estrutura falida e opressora, interessa-nos como ponto onde se vislumbra a perturbação da função da arte na sociedade moderna. Vem a reboque de uma postura que terá como paradigma fundamental o descredenciamento dos motes ordenadores que até então se mantinham incontestes no seio do círculo letrado. É necessário sublinhar que nos ambientes palacianos e da burguesia perdulária a função da arte conservava sua destinação controladora: reiterar as acepções de vida e existência dominantes. Além de ser – ainda que por inconsciência – um braço domesticador da ideologia dos poderosos. Sua potência crítica, aguda, era preterida em prol de uma outra menos controversa; a ficção, e inclui-se aí a ficção produzida no quadro, aí fora reduzida ao nível da fantasia. Isto é, o controle imposto à imaginação parecia converter a posição da arte em ala das diretrizes dominantes, ou, quando muito, em *locus* do aprazível²¹⁷. A ênfase dos tratadistas e teóricos da arte no problema do *antigo*²¹⁸, ainda que aponte problemas mais nucleares da relação do homem com o tempo do mundo, reiterava que a procura eleita pela arte era a de uma solução final no filão de uma tradição que almeja há muito a estabilidade.

O tempo da continuidade mantinha os homens certos de que a história se baseava num legado continuado, sustentada pela tradição da continuidade e, no âmbito do pensamento, por uma espécie de saudosismo – base de uma frutífera idealização. Séculos depois do embate de Rousseau, essa intensa angústia filosófica, Reinhart Koselleck lançaria a pergunta sobre quão nova seria a modernidade.

Na era do Iluminismo, o indivíduo se via como contemporâneo de um novo período muito diferente das assim chamadas Idade Média e Antiguidade; aprendera a refletir sobre elas de

²¹⁷ A ideia de um controle exercido secularmente sobre o imaginário, como se sabe, fora formulada por Luiz Costa Lima. Como trataremos da matéria logo em seguida, fica aqui somente a indicação da filiação do enunciado. C.f. COSTA LIMA, Luiz. Trilogia do controle. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

²¹⁸ São múltiplos os pensadores e artistas que aqui podemos indicar: Alberti, Leonardo, Cennine, chegando mesmo a incluir, séculos depois, um Winckelmann. O trabalho de Aby Warburg abriu nossos olhos para espessura assustadora dessa presença do antigo, entretanto não chega a questionar o porquê de uma presença, ainda que sempre reformulada, tão cultivada.

forma crítica e histórica. O ‘novo tempo’, a ‘nova história’, tornara-se conteúdo de apostilas escolares.²¹⁹

E completa:

Essa formação do conceito do tempo novíssimo como sintoma de uma nova experiência do tempo não pode ser subestimada. Por volta de 1770, o indivíduo já não se via mais no fim de um período – como antigamente na Idade Média –, mas no início de um período novo. Esse conhecimento logo foi transformado em conceito. O futuro se abriu, e a humanidade autônoma e autodeterminadora – pelo menos no que dizia respeito à literatura e ao intelecto – passou a dominar esse futuro de forma progressiva, ou a “fazer história”, como se começou a dizer na época.

A ideia de uma nova experiência do tempo – não mais imaginado como percurso escatológico de conclusão, mas como abertura para um porvir incerto – podemos transladar do argumento geral de Koselleck para o campo das artes visuais. O mesmo pode ser feito com a ideia de uma humanidade autônoma e autodeterminadora. O fundamento estabilizador da cultura – amplamente amparado na ortodoxia religiosa e na moralidade a ela contígua, embora saibamos flutuante – mantinha o campo das artes, ao menos no ocidente católico, sob uma regência firme. Basta aqui citarmos alguns exemplos célebres: o *tour de force* da imaginação pictórica de um Caravaggio, ainda que tenha como base o *páthos* cristão, choca-se de pronto com a expectativa das autoridades religiosas e dos olhos devotos. Ou seja, o trabalho de Caravaggio tinha como marca célebre o crespar entre norma e efeito. Sua ficção mitológico-cristã tinha como maior inimigo seu próprio substrato: o decoroso se impunha ao imaginado – senão que o impedia, em muitos dos casos. Ainda que esteja no bojo daquilo que G. C. Argan muito bem denominara por um “reformular a iconografia tradicional abrindo caminho à imaginação”²²⁰, isto é, no seio da tensão barroca que se instala no século XVII, a produção do pintor não chega a pavimentar esse caminho aberto à imaginação. Não que inexista imaginação; não há nenhum trabalho do quadro que dela prescindia em absoluto. Entretanto, cabe notar que a imaginação – usada como instrumento, ou seja, regulada em todos seus passos, de modo que com ela se alcance um fim ou que não se ultrapasse um certo limite – não chega a aceder a

²¹⁹ KOSSELLECK, Reinhart. Quão nova é a modernidade? In: Estratos do tempo. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014, p. 210.

²²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e persuasão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 102.

posição desafiadora. O próprio Argan deslindara o arrojo e o limite anteposto da pintura de Caravaggio. Sobre uma célebre pintura, escreve:

a contradição entre um espaço visto e um espaço intuído, o prolongamento do drama para além de seu tempo expressivo, a reabertura da cena a um final demasiado cantado e o fastio de uma peroração em que a tragédia faz fronteira com o silêncio e o escuro: eis os motivos do incomodo renovado a cada encontro com a *Sepultura de Cristo* de Caravaggio.²²¹

O limite, embora Argan não o sublinhe, vê-se na forma com que o sentimento religioso, ou melhor, um sentimento religioso pretende presidir o efeito da própria imagem – e faz isso com certa facilidade se cogitarmos a sua validade e preponderância na época de sua fatura. Isto é, o claro-escuro estrondoso que modela as massas e torna os corpos aparições surpreendentes tende a ser percebido como luminosidade da revelação. Mais que oferecer uma imagem ao evento místico do sacrifício, converte todo trabalho imaginativo em adequação circunstancial. O espaço contraditório ainda nos impressiona: a verossimilhança desses corpos impossíveis só plausíveis de assim serem iluminados na imaginação prodigiosa de um pintor como Caravaggio. Todavia, a usura da revelação divina transforma a veemência da imagem em suporte para os clichês devocionais. Quando a crescente intensidade da imagem chega ao limite da aceitabilidade, como na *Morte da Virgem*, ou seja, quando a ficção visual (interna) excede a prescritiva da ficção externa religiosa – como se sabe, o dogma da Assunção da Virgem seria um problema teológico persistente até o século XX -, não há nenhuma hesitação na recusa da obra pelos padres da *Scala*. Em suma, os princípios reguladores da vida cultural quando não conseguiram enformar a imaginação tratavam logo de estabelecer ferramentas para sua interdição. As iconoclastias – censuras, prescritivas, dentre outras ferramentas efetivas e, em certa medida, institucionalizadas de contenção e orientação do imaginário – não podem ser tomadas como aparições furtivas na história das imagens. A imagem, quando enfatizado seu caráter instável e, sobretudo, contestador das verdades tidas por estabelecidas não teve seu destino poupado pela repressão.

Já estamos, portanto, na arena descampada pela reflexão de Luiz Costa Lima: sua reelaboração da *mimesis* implicava pensar em que medida um suposto controle

²²¹ ARGAN, 2004, p. 186.

exercido sobre o imaginário não estava também contido no bojo de uma secular tradição que privilegiara a ideia de imitação – conquanto execrava refletir sobre a complexidade da *mimesis*.

A visualização da existência de um controle exercido sobre o imaginário foi, para este autor, a deriva imediata da reelaboração da *mimesis*. *A posteriori*, o enlace pareceria até mesmo automático: a suposição de um controle sistemático, exercido sobre a obra por excelência do imaginário – a obra ficcional – não teria maneira de ser historicamente comprovada se, desde antes, a *mimesis* não fosse ou domesticada por categorias mais abrangentes – as noções primeiras aristotélicas, a dialética teológica de Hegel – ou dissolvida nas consequências da centralidade concedida ao indivíduo.²²²

Costa Lima ensaia desvencilhar a questão do controle daquela da *mimesis*, isto é, ensaia mostrar-nos como mesmo em momentos onde a *mimesis* parecia descartada o controle não demonstrava ter abrandado.²²³ Entretanto, o problema que aqui nos interessa é como a produção mais desafiadora da arte moderna – ao menos no caso das artes visuais – só parece surgir como fricção junto à dimensão controladora. Na época moderna, ao que parece, a interdição enraizada do uso das imagens assume uma posição um tanto quanto desconcertante: se outrora a desconfiança com relação às imagens supunha colocá-las à margem do pensamento; na modernidade – onde o humano se torna paulatinamente autodeterminador, como víamos junto a Koselleck – uma inflexão parece se insinuar: entre o ocaso das máximas ideológicas, que tinham como função dar consistência, como que numa teia às sociedades ocidentais; e a crescente do sujeito solar – que viria, pouco a pouco, a substituí-la –, a produção artística mais avançada parece se estabelecer nessa folga em que as determinações culturais paulatinamente assistiam seu desaparecimento dando lugar a uma pulverização de subjetividades que se entendem como autofundadas. Isto é, sem a consistência de naturalidade da situação cultural dada e em falta de sua suplementação subjetivista, a arte moderna – a pintura moderna, se quisermos – só pôde emergir como intrincada operação

²²² COSTA LIMA, Luiz. Vida e mimesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 290.

²²³ Sobre a distinção entre o controle e o problema da *mimesis*, Costa Lima escreve: “[...] muito embora tenha-se vislumbrado o problema do controle a partir do entendimento da domesticação a que a *mimesis* foi sujeita, desde a abertura dos tempos modernos, seria correto dizer-se que o controle do imaginário decorre da sujeição da *mimesis*? Não será, ao contrário, o controle figura historicamente de muito maior incidência a definida sujeição? Isso parece plausível se considerarmos que, conquanto a *mimesis* se tenha tornado, depois dos primeiros românticos, figura desprezível na análise da arte, nem assim o controle abrandou. Não se poderia mesmo inverter a fórmula e dizer-se que o controle do imaginário tem uma incidência independente do acatamento da arte como discurso mimético?” COSTA LIMA, 1995, p. 291.

da mimesis. Sua intervenção, ao menos nas produções mais desafiadoras, parece interagir frontalmente com aquilo que podemos denominar por realidade, sem, entretanto, a ela se reduzir. Essa mundanidade que penetra o campo das artes visuais e ao mesmo tempo se torna seu substrato mais fértil, não significa, como veremos junto a Costa Lima, um abrandamento das dinâmicas do controle. Todavia, ao que parece, é próprio da pintura moderna assimilar a dimensão controladora e convertê-la em mote de sua atuação – até que o abstracionismo propriamente dito converta a atividade do pintor em tematização exclusiva do *médium* (uma saída pela tangente ao controle?).

Por controle entender-se-á o estabelecimento de limites para atividade ficcional, isto é, o processo que determina sua aceitabilidade e validade. Aparecendo, portanto, como coerção e como limite. Costa Lima encontra vazão para desenvolver a positividade do controle na antropologia de orientação não substancialista formulada por Arnold Gehlen.²²⁴ Sobre a ação do controle, Costa Lima anota:

Parte-se agora menos da suposição de que, desde o Renascimento, o pensamento refinou instrumentos de controle do ficcional do que da afirmação, não menos plausível, de que há uma articulação direta entre a ordem social e a atualização controladora.²²⁵

Nosso desafio será compreender como a arte pictórica – ainda que sob jugo de estruturas controladoras não menos sensíveis – apropriar-se da situação instável de seu tempo para endossar sua potência ficcional ao mesmo tempo em que travava um diálogo mais direto com aquilo que chamamos realidade. Devemos

²²⁴ Sobre *Der Mensch*, de Gehlen: “Em poucas palavras: não tendo o homem um território biologicamente demarcado, por não ser um animal que sobrevive dentro do esquema formado por estímulos e respostas, etc, é ele forçado a contar com a própria modelagem de seus impulsos (*Antriebe*), a aprender a inibi-los e adiar o momento de sua satisfação. Este é, diríamos, o aspecto positivo do controle. Contudo a solução de inibição e diferimento dos impulsos cria outro problema. Como por ela o homem planeja seu contato com o mundo, o impulso em pauta já não é mero trampolim para que seu agente se reencontre com o mundo mas sim possibilita que ele aprenda a se comprazer consigo próprio. Nos termos que Niklas Luhmann mais recentemente introduziria, tomando-se o sistema social como autopoietico, cada área sua, i.e., cada área diferencial da sociedade, tende a reproduzir sua autopoieticidade, autonomizando-se das obrigações com o todo ou, como preferiria dizer Gehlen, do reencontro com o mundo. Essa autonomização, conforme Gehlen, se daria, pois, em prejuízo da sociedade. É precisamente aqui que localizaria a passagem para o que chamaria controle negativo. Enfatize-se porém: dentro do pensamento de Gehlen, não há essa diferença. Para Gehlen, ao invés, as duas modalidades de controle – a automodelagem dos impulsos e a vigilância contra a modelização autonomizada – seriam igualmente necessárias e positivas.” COSTA LIMA, 1995, p. 295.

²²⁵ COSTA LIMA, 1995, p. 292.

adicionar: o processo de aproximação com a realidade – enquanto substrato ficcional a ser trabalhado, na medida em que traçava uma intrincada relação com as estruturas sociais vigentes – reafirmava, talvez pela primeira vez de modo tão explícito, que sua ação não se restringe à anotação, quando o intento é intervir produtivamente sobre os dados daquilo que é socialmente estabelecido. Quando se falou aqui em Caravaggio não se pretendia realizar um desvio: ainda que em Manet as dimensões da realidade retornam como um recalco vibrante, é Caravaggio quem usa a verossimilhança para expulsar a história divina da redoma do inumano. O teatro divino, a vida dos santos e a história bíblica, convertem-se em drama sensível, mais carnal que o desejado. E se a luz corrobora a ficção externa do sagrado, a carne dos corpos conduz o ocorrido a uma dimensão demasiado humana para ser divina – eis aí a sua graça. Caravaggio, como apontara Lionello Venturi, junto a Giorgione, Manet e Cézanne, compõe um dos quatro passos necessários da pintura moderna²²⁶. Embora a tese seja um tanto anacrônica, a tentativa de Venturi de traçar uma genealogia do moderno em certa medida se sobrepõe ao nosso interesse de enxergar na pintura os pontos onde ela se desprende de uso domesticado da imaginação.

Nos momentos em que a instabilidade das máximas ordenadoras da existência sofre com resistência ou contestação mais acentuadas, o controle não só se exerce de forma mais intensa como sua insidiosa existência parece ser sublinhada a ponto de irromper como um problema ao fazer artístico. Para Venturi Giorgione pressagiava o que seria a religião moderna da natureza: sua recusa ao fervor da religiosidade medieval, ao cristianismo neoplatônico, prefigurava o abandono paulatino da pintura como revelação. Como dissera Venturi, a arte de Giorgione tem como objetivo “o livre fluir da imaginação”.

Giorgione's art is no longer a creation of science, it is no longer directed toward stress upon knowledge: its aim is the free flow of the imagination. Its detachment from science is

²²⁶ Tal tese, ainda que sucinta e não propriamente desenvolvida por Venturi, parece muito perspicaz. Foi estabelecida numa conferência dada por Venturi, em 1956, na Universidade de Columbia sob o título *Four Steps toward Modern Art*. C.f. VENTURI, Lionello. *Four Steps toward Modern Art*. New York: Columbia University Press, 1962.

*not irrational, for it does not oppose science: it simply ignores it and follows the senses and imagination.*²²⁷

Além do ressaltar na imaginação, Giorgione integra o grupo veneziano que decididamente procurava na realidade, tanto quanto na herança clássica, os elementos do pintar. Isto é, para Venturi a pesquisa veneziana da realidade significava, enquanto encontrava em Giorgione seu expoente mais singular, um afastamento da normatividade clássica que o Renascimento tinha necessariamente provocado. Sobre *La tempestà*, escrevera anos antes Venturi:

*Per la prima volta nell'arte italiana le figure non sfuggono al loro ambiente, perché immaginate con una fantasia rivolta e un'impressione di paese. Non si tratta più insomma di figure con paese, m'adi paese com figure. Ciò che non toglie nulla ala beleza dele figure, anzi la acresce.*²²⁸

A era moderna, ainda que a imprecisão seja sua marca mais singular, despontava na medida em que a antiquilha deixava de ser a solução para o embate com o mundo. Giorgione, seu “realismo” imaginativo, não deixa de ser um sinal de que a pintura buscava desbravar outros campos e, sobretudo, que sua resposta não mais estava contida no saudosismo da citação – isto é, na esperança de que uma solução precisa despontasse no encontro com os antigos.

*These were new horizons, the horizons of a new realism, broader than that of the Renaissance because no longer limited to man. Man was no long abstract from, but immersed in reality, and nature became humanized, not because it was subdued but because it was adored by man.*²²⁹

O que Venturi chama de novo realismo, em Giorgione apareceria em conjunto com a forma aberta a contemplação do universo e na indiferença pelo acabado. Realizada no hiato entre uma sensualidade que desconhece o pecado e o embaraçoso pânico frente à natureza, a produção pictórica de Giorgione

²²⁷ “A arte de Giorgione já não é uma criação da ciência, já não se acha sob a pressão do conhecimento: seu objetivo é o livre fluxo da imaginação (nossa tradução).” VENTURI, 1962, p. 7.

²²⁸ “Pela primeira vez na arte italiana, as figuras não escapam de seu ambiente, porque imaginadas como uma fantasia dirigida ao local e a uma impressão dele. Não se trata mais, em suma, de figuras localizadas, mas de localização com figuras. Isso não se subtrai à beleza das figuras, senão que a aumenta (nossa tradução).” VENTURI, Lionello. *Giorgione e il giorgionismo*. Milano: Ulrico Hoepli Editore; Roma: Unione Editrice, 1913, p. 85.

²²⁹ “Eram novos horizontes, os horizontes de um novo realismo, mais amplo que o do Renascimento pois já não se limitava ao homem. O homem não era há muito abstrato, mas imerso na realidade, e a natureza se humanizou, não porque fosse subjugada, mas porque era adorada pelo homem (nossa tradução).” VENTURI, 1962, pp. 7-8.

apresentaria um romper com os limites do humanismo florentino – limites esses que Venturi não deixa de qualificar como gloriosos. Está dada a chave com a qual o crítico o situara como primeiro passo do moderno. Se a teleologia traçada suscita desconfianças, a sensibilidade analítica de Lionello Venturi não deixa de chamar atenção; Giorgione insere no campo pictórico a sensualidade mundana e consequentemente sua dubiedade, mas junto dela apresenta o impasse diante da natureza – aqui não mais parte do mistério divino, mas causa de espanto. Caravaggio, aqui já citado, é o segundo passo pois alcança a resolução provisória da querela entre corpo e espírito por meio do efeito geral de luz e sombra; o caráter expressivo das imagens alcança dimensões psicológicas e mágicas – o termo é de Venturi e aponta o magnetismo que a figuração caravaggesca alçara. Caravaggio, como sabemos, fora acusado de demasiado realismo pela verossimilhança de suas composições. Não exatamente por Venturi, mas por seu discípulo, Giulio Carlo Argan.

Quando se fala do realismo, conferindo valor retroativo a um conceito cuja formulação remonta ao século passado, pretende-se evidentemente afirmar que o realismo, como atitude distinta do naturalismo e voltada a superar o seu caráter contemplativo num interesse ou compromisso moral do artista, tem a sua raiz histórica na arte de Caravaggio; de modo que o problema não consiste em verificar se esta arte é de fato realista, no sentido de aderir a uma ideia abstrata de realismo (que, como tal, terminaria por confundir-se com a ideia de imitação ou cópia de uma verdade objetiva), mas se nela é possível discernir as premissas ou as condições iniciais daquela atitude particular do artista diante da realidade que se chama realismo.²³⁰

Se o barroco pode ser tomado como base da situação artística que promoveu uma civilização da imagem, Argan se preocupa em sublinhar que o realismo de Caravaggio – distinto da assim chamada corrente oitocentista – tinha como marca singular um compromisso moral com a realidade. Certamente Caravaggio faz o sagrado penetrar a sala das paixões do corpo em que a Virgem ou o Cristo não cessam de reclamar por um engajamento no sentir humano em sua variante histórica situada. Entretanto, a realidade em que se embasa não deixa de ocupar a antessala de sua figuração: o engajamento moral de Caravaggio não deixa de ser uma limitação explícita – obviamente historicamente situável - de sua poética. Mas a tentativa de indicar a penetração da realidade na antessala da criação, ainda que como um compromisso moral, não pode efetivamente desencadear que a

²³⁰ ARGAN, 2004, p. 193.

ênfase na realidade seja entendida como sua mera imitação. Vejamos o desfecho de um tal raciocínio em Argan que, sobre Caravaggio, escreve:

E, de fato, ele não indaga nem interpreta essa realidade, mas se propõe a repeti-la ou reproduzi-la, por meio da imitação, em sua brutal e às vezes ofensiva evidência, preocupando-se muito mais em esclarecer ou exasperar o conflito do que em estabelecer uma corrente de simpatia ou uma relação de equilíbrio entre a própria interioridade e as condições externas, uma e outra igualmente incognoscíveis.²³¹

E completa:

Para ele, fazer pintura era pôr-se diante da realidade, enfrentá-la e reagir, descobrindo o sentido do seu próprio ser – ou de sua presença no mundo – pela irremovível presença do outro: um enfrentamento e um choque diretos com a realidade, sem a mediação de sistemas de conhecimento e de representação. As relações textuais são exatamente a consequência e o sinal revelador da recusa moral ao consolo e à liberdade – para ele ilusórios – da imaginação; e, assim como afirmava não haver diferença entre pintar um quadro de história ou uma natureza-morta, do mesmo modo ele poderia asserir que não há diferença entre colocar-se diante de um pedaço de realidade, figura ou cesto de frutas, ou de pedaço de pintura de outro mestre.²³²

Sobre a intenção imitativa de Caravaggio não resta dúvida que Argan parece confundir efeito de realidade com a ideia de um decalque seu realizado. Ou seja, a aproximação para com a realidade parece constantemente posta em oposição a qualquer elaboração da imaginação pictórica. Ao que tudo indica, a ideia de um engajamento moral, quando unida à verossimilhança (indicada pelo termo “naturalismo”), parece encaminhar a leitura da poética à conclusão de que fincar os pés sobre os problemas da realidade significa repeti-la. Em suma, estamos no velho campo da imitação e da cópia. Mas o argumento de Venturi, num plano geral, parece mais arguto: a aproximação que Caravaggio estabelece com a realidade é fruto de um crescente interesse da pintura por seu substrato mais basilar: o visível – não em sua constituição como puro fato de percepção, mas em sua espessura de horizonte compartilhado. Se o barroco inaugura uma outra civilização da imagem seu mérito é compreender, ainda que sem o explicitar, que a imagem opera ao nível do efeito. A realidade em Caravaggio – não a do fato, mas a do sensualismo que envolve toda a expressão – penetra a pintura, mas nunca se expõe como tal: a modulação do gesto, a iluminação artificiosa, a ponto de vista com que as coisas se oferecem ao olhar tudo parece imantado por um efeito

²³¹ ARGAN, 2004, p. 195.

²³² ARGAN, 2004, pp. 211-212.

pressuposto – que não é pura argúcia criativa, quando explicita uma estratégia, todo um rol de previsibilidade receptiva (o socialmente compartilhado). Se Giorgione mantinha a atenção pela sensualidade misteriosa, Caravaggio cria o espetáculo de uma conversão sem dogma – impressiona o espectador, prende-o nas aparições tão verossímeis quanto imaginárias. Verossímeis pois partem de pontos críveis, mas de tal forma modificados para que um sentimento ou ambiência se potencialize abissalmente sem que o receptor o tome como um delírio ou capricho de pintor. Do que retomamos uma consideração de Luiz Costa Lima: “o verossímil, através da mimesis, tem uma relação paradoxal com a verdade.”²³³ Que completa:

[...]no *mimema* o verossímil, sem se subordinar à verdade, está, entretanto, em contato com ela. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não de conceitos, perspectiviza a verdade, i.e., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica sem ser didática; ou de ensinar sem ensinar.²³⁴

A ficção, portanto, não teria por turno representar a verdade. Pelo contrário, sua ação possui como ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade. O realismo então, como resposta acabrunhada, não passaria da má qualidade daquilo que se analisa (obras com intento reduplicativo – sem nunca chegar a consegui-lo) ou da inabilidade daquele que analisa. Sobre a verossimilhança, Costa Lima empreende uma emenda ao que havia formulado em *Vida e mimesis*:

Só a socialização do verossímil, provocando que a diferença antes introduzida já tenha sido dobrada, permite a atuação transtornante da diferença. [...]A verossimilhança não é o resultado forçoso de alguma teoria. [...] Ela é antes o efeito imediato da forma de classificação socializada. A sua matéria-prima é a mesma desta: os sentimentos de simpatia e hostilidade. Estes chegam à verossimilhança já internalizados pela classificação socializada.²³⁵

A comunidade de valores dessa maneira atualiza aquilo que pode ou não ser tomado por verdadeiro. Uma verdade decerto não substancialista, visto que se atualiza no correr do tempo, segundo as novas concepções de mundo e dinâmicas sociais a ela circunscritas. O que nos toma, contudo, é a sensibilidade com que

²³³ COSTA LIMA, 1995, p. 306.

²³⁴ COSTA LIMA, 1995, p. 306.

²³⁵ COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 65.

Venturi percebe, e inscreve, um caminho em que a arte pictórica abandona uma posição suplementar e se inscreve no cavalgar incessante dos tempos vindouros. Giorgione, Caravaggio, Manet e Cézanne, mais que o risco de uma linha sucessória alinhavada apresentam um processo descontínuo onde a pintura se auto infunde de um desejo de inquerir a realidade. Não mais sob a ótica de uma solução final a ser oferecida, mas no infinito abrir-se ao mundo, sem com ele necessariamente se medir. Se o belo, a verdade, a retidão entusiasmavam a arte a se tornar um braço de seu corpo unitário, o caminho da arte moderna pode ser visto como um desbravar da sensibilidade, agora livre de toda direção preconcebida. Isto é, mantê-la livre do engessamento mas não do interesse pelo mundo de que é cercada. A emancipação da tradição coercitiva não passa necessariamente pela posição destacada do sujeito solar, menos ainda pelo abandono encastelador das dimensões compartilhadas – os quatro passos de Venturi disso são prova. A pintura de Manet, segundo nossa hipótese, apresentaria um estado particularmente iluminado do entroncamento entre pesquisa visual e abordagem da realidade. Isto é, Manet parece remodelar a ficção pictórica tornando-a ao mesmo tempo absolutamente ligada à comunidade de valores a que se destina e ao mesmo tempo difícil, comprometida em instaurar a diferença. Sobre a arte de Manet, Venturi escreve:

*The secret of the powerful effect is in the presence, the immediacy, the rapidity, the magic of the appearance. Beauty, truth, life – everything is absorbed into art. This was not the art for art's sake which Théophile Gautier was preaching and which was only a formula for appreciating the beauty of Ingres. It was a free creation which contained a principle of which the artist himself was unaware but which opened the way to modern art – the principle of the autonomy of art.*²³⁶

A autonomia como um princípio implícito tem como marca que no polo de produção sua ação tinha por interesse a não submissão da criação a regras estreitas de composição; isto é, não se trata de um vale-tudo, mas de uma transgressão mais ou menos precisa daquilo que lhe é limitante. No polo receptor, contudo, tal autonomia tem como marca a dificuldade; não dificuldade em discernir algo que

²³⁶ “O segredo do efeito de força encontra-se na presença, na contiguidade, na rapidez, na magia da aparição. Beleza, verdade, vida, a arte tudo absorve. Não era a arte pela arte mesma pregada por Théophile Gautier e que constituía apenas uma fórmula para apreciar a beleza de Ingres. Era uma criação livre que continha um princípio que sequer o próprio artista conhecia, mas que abriu caminho para a arte moderna: o princípio da *autonomia da arte* (nossa tradução).” VENTURI, 1962, p. 53.

se resume a uma fantasia individual ou a um capricho de um grupo, mas dificuldade em receber os discerníveis reorganizados – de modo que interceptam os recalcados, os tabus, os vícios de percepção e a expectativa internalizada. Decepcionar a expectativa aqui não é sinônimo de destruição da comunidade de sentidos possíveis - caso fosse, a arte se tornaria ociosa. Manet, portanto, renova a ficção pictórica pois se afina ao ritmo de sua modernidade, da modernidade de seu mundo: joga com as imprecisões latentes e o desejo comunitário que envolve seu fazer. A alternativa exposta por Valéry para compreendermos o que quer que seja o moderno parece ainda irretocável.

L'espèce de sensualité raisonnée qui lui fut propre a pressenti, ou orienté, le goût prochain, le goût qui devait être celui des esprits les plus distingués, vers la fin du XIXe siècle. Il a ou deviné, ou institué, un système de valeurs, qui commence à pein à cesser d'être « moderne ». Une époque, peut-être, se sent « moderne », quand elle trouve en soi, également admises, coexistantes et agissantes dans les mêmes individus, quantité de doctrines, de tendances, de « vérités » fort différentes, sinon tout à fait contradictoires.²³⁷

E é sobre Manet que uma tal modernidade parece incidir e, ao ser absorvida, retornar como resposta apropriada. Não porque resolva o incomodo que está na base de sua problemática, mas porque verte em resposta igualmente pulsante aquilo que lhe faz pulsar. Sem chegar a Cézanne, trataremos sobre a intensidade do problema pictórico em Manet.

²³⁷ “O tipo de sensualidade racional que lhe era própria pressupunha, ou orientava, o próximo gosto, o gosto que seria o das mentes mais ilustres, no final do século XIX. Ele ou adivinhou ou instituiu um sistema de valores que está apenas começando a deixar de ser "moderno". Uma época, talvez, sinta-se "moderna" quando encontra em si mesma, igualmente aceitas, coexistentes e atuantes nos mesmos indivíduos, uma série de doutrinas, tendências, "verdades" muito diferentes, senão completamente contraditórias.” VALÉRY, Paul. Triomphe de Manet. In: ŒUVRES II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1327.

3 Tensões e limites da figuração

Em que consiste a modernidade da pintura de Édouard Manet? A pergunta, ainda que soe de fácil resposta, agitou caudalosos rios de tinta. Poucos pintores modernos possuem uma fortuna crítica tão extenuante e ao mesmo tempo tão conflitante quanto aquela dedicada a Manet. Émile Zola, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Aby Warburg, Lionello Venturi, Georges Bataille, Meyer Schapiro, Clement Greenberg, Michel Foucault, são apenas alguns de seus principais indagadores. Uns diriam que Manet pinta o visto como ele se lhe apresenta, sem conformar sua imagem às prerrogativas habituais do ateliê. Outros diriam que sua poética é baseada num jogo entre interior e exterior da pintura onde espectador e pintura se imiscuem, poluem-se mutuamente pela interação²³⁸. Há ainda quem afirme que a primazia de Manet se constrói no caráter combativo de sua pintura pelo escancaramento do melindre moral de uma sociedade burguesa autoindulgente. São muitos os caminhos, logo veremos, mas o sentido da pintura de Manet é exaustivamente fugidio: assim que pensamos tê-lo capturado, ele facilmente se esvai. O sentido da pintura de Manet, se quisermos, é arenoso, deslizante, altamente instável. Sem que se pretenda elaborar aqui uma inspeção histórica de sua obra, este texto fará um retrospecto historiográfico – ainda que descontínuo – para explicitar algumas das limitações da corrente análise da obra de Manet e de sua posição num quadro geral da história da pintura. A obra de Manet nos oferece um problema de duas faces intercambiantes: sua pintura se situa no campo privilegiado da *mímesis*, aqui entendida como base da criação ficcional efetiva. Entretanto, as interpretações formuladas por alguns críticos e historiadores se limitam a operar sob a ideia de que em pintura apenas se processa a criação em formas e cores do objeto referente. Ou seja, sem que se preocupem em tentar uma teoria de seu objeto, alguns dos indagadores da obra de Manet insistem em convertê-la em espelho do mundo burguês nascente e da metrópole

²³⁸ Unem-se neste argumento Michel Foucault, T. J. Clark e Michael Fried. A ideia de um movimento interminável entre o dentro e o fora na pintura é apontado pelos analistas nos jogos inesperados dos olhares, na posição e enquadramento da composição, tanto quanto na luminosidade, por vezes chapada, que Manet dá a suas telas. Trata-se, também, de uma noção de ambiência; a tela rompe a moldura preservando-a: supõe uma participação do observador de tipo particular – que geneticamente pode ser encontrada em *Las Meninas*, de Velásquez. Se o tema tradicional insistia em marcar o observador como elemento alheio à cena que observa, efetivamente um espectador, as pinturas a que se referem impõem uma relação estreita entre tela e observador.

que o acolhe. Quando se tratou de Manet, que se singulariza de seus contemporâneos, podemos utilizar mais diretamente a concepção de uma *mimesis* revista, donde a pintura aparecer como criação ficcional – ou seja, longe de se confundir com um "espelho" de seu objeto. Nossa primeira tarefa será aqui deslindar alguns pontos conflitantes na interpretação “convencional” da obra de Manet. Salvo algumas notáveis exceções, desde logo, Valery, Bataille e Greenberg, críticos coetâneos tanto a Manet quanto a nós seguem objetando-se de uma apreciação teórica que livre a abordagem da pintura de ocupar o lugar de região caudatária da estrutura dominante das dinâmicas sociais ou de espelho anteposto à realidade - acrescente-se que a falha mais sensível das abordagens é não conceber que o trabalho ficcional possa mesmo existir.

Abstemo-nos de início a uma apreciação da matéria que consista num acompanhamento histórico da posição de Manet no quadro geral da cultura europeia ou mesmo de sua posição no seio da cultura visual francesa do século XIX. Este trabalho já foi realizado, seja pelo compilado de ensaios de T. J. Clark, *A pintura da vida moderna*²³⁹ (1985), ou pelo intransponível *Manet's Modernism*²⁴⁰ (1998), de Michael Fried – especialmente interessado em perscrutar as relações entre Manet e a pintura do passado²⁴¹. O argumento dos textos elencados, muito embora haveremos de acompanhá-lo mais de perto, concentra-se em um ponto ordenador: a pintura de Manet responde a mudanças de ordem estrutural ocorridas na sociedade europeia desde meados do século XVIII; isto é, sua modernidade reside no fato de aproximar-se de um referente que era ao pintor hodierno, dum problema o qual compartilhava plenamente: o nascimento do mundo burguês, da sociedade da indústria, da técnica e, sobretudo, da cidade moderna – entendida como metrópole industrial. O texto de Clark é sintomático no que tange um tal aspecto, a relação traçada entre pintura e o

²³⁹ CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

²⁴⁰ FRIED, Michael. *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

²⁴¹ O trabalho de Fried parece especialmente devotado a retificar algumas hipóteses colocadas por ele em *Manet's Sources* (*Artforum*, Março, 1969). O livro é um desdobramento desse artigo de juventude, propõe-se responder a algumas críticas e situar Manet no bojo do que chama de “geração de 1863”. Mais que o interesse de Fried em reposicionar Manet numa rede de relações geracionais e de grupo, interessa-nos em seu texto a intensa procura por fontes e justificativas para a intensa assimilação de elementos da história da pintura europeia operada pelo pintor de Olympia.

universo que a cerca beira uma cumplicidade que não parece encontrar sua confirmação. Em consonância ao argumento de Meyer Schapiro, o crítico inglês reitera a ideia de que na arte de Manet e de seus seguidores, os impressionistas, a pintura se revestia de uma dimensão moral acentuada, “visível acima de tudo na maneira como combinava um relato de verdade visual com um relato de liberdade social.”²⁴² Cita um longo trecho do ensaio de Schapiro, *A natureza da arte abstrata*²⁴³ (1937), para o qual apresenta uma respeitosa discordância: Clark indaga se a tese de uma nova sociabilidade informal burguesa – expressa em almoços campestres, passeios e deleites ao ar livre – estivesse na base da novidade da pintura impressionista. Entretanto, não demora a tomá-la como objeto central de seu longo e rigoroso estudo, a tese de que a forma da arte nascida na década de 1860 é inseparável de seu conteúdo. Nas palavras de Schapiro:

Esses idílios urbanos não apenas representam as *formas objetivas* do lazer burguês nas décadas de 1860 e 70; também refletem, na própria escolha de temas e nos novos artifícios estéticos, o conceito de arte como apenas um campo de prazer individual, sem referência a ideias e motivos, e pressupõem o cultivo desses prazeres como o maior campo de liberdade do burguês esclarecido, distante das crenças oficiais de sua classe.²⁴⁴

Ressalte-se aqui a menção às ditas “formas objetivas” (*objective forms*), o que significa dizer que a tarefa da pintura – ora devotada ao prazer individual da burguesia ilustrada – é, quando muito, oferecer-lhe um espelho. A pintura oitocentista, ao menos desde Courbet, parece estar diante desse problema irrecusável: o confronto com a “nova realidade”. Todavia, não se mostra proveitoso acatar a sugestão que o livro de Clark efetivamente nos convida a aceitar, qual seja, de que no capitalismo todas as representações são corpos num sistema orbital; giram e se ordenam a volta da representação econômica. A aplicação do materialismo histórico, se já se achava desgastada, quiçá proscrita, nos estudos sociológicos, aplicada ao problema da arte só pode ter um resultado: a transfiguração da operação artística em acessório de uma cultura regida por fundamento único e inescapável. Ainda que o texto de T. J. Clark elabore sobre uma diversidade de temas, o encaminhamento subentende uma abordagem

²⁴² CLARK, 2004, p. 35.

²⁴³ SCHAPIRO, Meyer. *A natureza da arte abstrata*. In: *A arte moderna: século XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 251-276.

²⁴⁴ SCHAPIRO, 2010, p. 257.

específica. Assim escreve Clark: “pretendo mostrar que as circunstâncias do modernismo não eram modernas, e que só passaram a sê-lo ao receber as formas ditas do ‘espetáculo’.”²⁴⁵ O espetáculo referido é aquele de Guy Debord, as imagens engendradas pelo trabalho sorrateiro e constante do capital.²⁴⁶

O que parece interessar efetivamente ao autor d’*A pintura da vida moderna* é a sociedade que se dissimula no fundo das pinturas de Manet, por meio delas entrever um funcionamento insidioso que nem a mais complexa pintura do século XIX fora capaz de escusar. Entretanto, ainda que sob o intento de dizer a estrutura interessa-nos o que na excelente pesquisa de Clark depõe o contrário. Ao glosar uma citação de Mallarmé, a qual diz que o objetivo último de Manet e seus seguidores “é que a pintura seja de novo mergulhada em sua causa”²⁴⁷, entende que na formulação já há sinais da percepção que a arte de Manet é um ponto de inflexão na cultura pictórica. Cite-se um outro trecho do texto de Mallarmé: “Quando lançado rudemente no ocaso de uma época de sonhos, em face da realidade, dela retiro apenas aquilo que convenientemente pertence a minha arte [...]”²⁴⁸ O poeta se referia ao movimento perpetrado por Manet, essa espécie de destruição construtiva do legado pictórico estabelecido, mas o que nos toma é a explícita menção ao trabalho de retirar aquilo que ao pintor é conveniente, isto é, a este movimento laborioso no qual o olho do pintor intercepta o modelo, queira o referente, e dele extrai alguma coisa. Clark parece mais interessado em apontar a ingenuidade de Mallarmé em tratar da “percepção original”, do “olhar imperturbável” que caracterizariam a leva de pintores instituída por Manet. Sobre a atenção imperturbável proclamada por Mallarmé, Clark afirma que “não se pode dizer que seja característica da arte que Manet deu à luz.”²⁴⁹ A afirmação é passível de concordância; efetivamente a arte de Manet não parece se alinhar a uma postura imperturbável, a um repouso da observação fenomênica que não se constrangesse ou implicasse com certos dados de seu mundo. Há sim, ironia, desgaste, investidas

²⁴⁵ CLARK, 2004, p. 49.

²⁴⁶ Basta aqui transcrever um breve trecho: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação.” DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

²⁴⁷ MALLARMÉ *apud* CLARK, 2004, p. 45.

²⁴⁸ MALLARMÉ *apud* CLARK, 2004, p. 45-46.

²⁴⁹ CLARK, 2004, p. 46.

e convulsões flagrantes. Talvez Mallarmé, no alto de sua genialidade, tenha unido a imagem do temperamento do *Monsieur* Manet – que bem conhecera – ao Manet pintor. Com razão, Clark diz que o problema, ao invés de ser de ordem do impassível, reside na incerteza: primeiramente uma incerteza que abarca toda uma experiência da visão que logo tornar-se-ia uma estética. A ideia de uma “estética da incerteza” é tida por Clark como um cacoete ratificado pela crítica simbolista da década de 1880; não-saber aparece em seu texto como uma frivolidade de uma experiência que, ociosamente, diz que não sabe. Se era um vício retórico ou um problema de pintura é difícil chegar a uma conclusão segura. A própria ideia de que algo se dissimula por detrás, que a pintura esconde, vela aquilo que não deve tão-só mostrar, mostra o valor de um saber que não pode saber que também não sabe; o texto de Clark quer sobretudo, desvelar esse embaraço que Manet apresenta: “A pintura tem um objeto, dizem esses críticos [simbolistas], que consiste naquela área da experiência que descartamos na vida prática por considerá-la vestigial e irrelevante.”²⁵⁰ E continua:

A arte busca os limites das coisas, do entendimento; por isso seus métodos favoritos são a ironia, a negação, o rosto sem expressão, a simulação de ignorância ou inocência. Ela prefere o inacabado; o sintaticamente instável, o semanticamente malformado. Produz e saboreia a discrepância entre o que mostra e a maneira como mostra, uma vez que a maior sabedoria está em saber que as coisas e as pinturas não são compatíveis.²⁵¹

O parágrafo é irretocável, ainda que contenha certa dose de ironia. Clark diz que essa é uma definição aproximada do modernismo, mas não parece tê-la seriamente em conta – ao menos não nos ensaios que compõem seu livro. “Em outras palavras”, diz, “as condições do modernismo [...] eram constructos, e parte deste livro é descrever as circunstâncias nas quais elas se cristalizaram primeiro.”²⁵² A afirmação pode ser aclarada se tomarmos a superfície chapada (*flatness*) como exemplo. A Clark interessava compreender o significado com que a superfície chapada havia sido recoberta, de modo a se tornar um recurso preponderante na pintura desde Manet. Qual então é o significado da afirmação literal da superfície, da tela em sua dimensão material? Seria um recobro de que a ficção pictórica não necessariamente depende do ilusionismo? Isto é, que categoricamente os ditames

²⁵⁰ CLARK, 2004, p. 46.

²⁵¹ CLARK, 2004, p. 46.

²⁵² CLARK, 2004, p.

das ciências naturais e da geometria não necessariamente engrandecem a imagem que o quadro dá a ver?

Clark não está tão distante assim de nossa questão. Ele escreve que as “equivalências em pintura [...] são sempre *falsas*. São atalhos para a mão, para o olho e para o cérebro que não dizem nada que já não saibamos; e o que já sabemos não merece ser experimentado na pintura.”²⁵³ E conclui que a pintura tem por vocação manter-se à distância da equivalência. Isto é, mesmo no impressionismo de franco apelo ótico, a “obliquidade da operação” – é esse o termo empregado – soterra qualquer verdade óptica. Mas como então se procederia essa arqueologia das condições do modernismo, ou melhor, dos constructos de que era feito? Apenas transcrevemos um episódio, extraído do ensaio dedicado à imagem da Paris moderna, a Paris de Haussmann. O barão de Haussmann, prefeito do Sena, como é sabido, fora encarregado por Napoleão III de transmutar a cidade, que ainda conservava seu traçado medieval, em metrópole moderna retificada. Os bulevares, praças, grandes avenidas e suntuosos edifícios públicos e habitacionais faziam parte de um projeto estonteante de atualização da capital do século XIX. A nova cidade de Haussmann, ao suplantando a beleza decadente da cidade dos músicos e poetas, sofrera com intensas críticas da baixa burguesia letrada e dos literatos. Clark, arrola com precisão um *corpus* documental vigoroso, a fim de demonstrar como uma certa retórica sobre a cidade era depreciativa, desmedida e hiperbólica: Paris havia se tornado, ao menos nas críticas a ela volvidas, a cidade do luxo, dos desocupados, das prostitutas e da especulação. Certamente o que se vociferava era mais e menos do que efetivamente acontecera. Lê-se abaixo a conclusão parcial extraída por Clark.

Mas às vezes [...] a percepção da nova cidade, caracterizada por deslocamentos e disfarces, por superfícies demais e linhas demarcatórias de menos, parecia séria, e era vívida. Ela é importante para nosso propósito porque, entre todas as retóricas que acabamos de enumerar, talvez seja a única que leva – de modo quase conveniente demais – à pintura da vanguarda. Pois os vanguardistas não adotavam os termos dos críticos de Haussmann, fazendo deles uma estética – uma estética do movediço e do indefinido, uma arte que declarava que o moderno era o marginal e que a verdade da percepção consistia em ficar na *superfície das coisas* e lidar com a ambiguidade?²⁵⁴

²⁵³ CLARK, 2004, p.

²⁵⁴ CLARK, 2004, p. 89.

Ainda que Clark não chegue a responder efetivamente à pergunta tornando-a uma afirmação clara, o argumento se insinua prontamente. A planaridade, o movediço e a indefinição da pintura de vanguarda, queira modernista, é um constructo que funciona como sua condição. Mas a ideia de que tal constructo é baseado numa retórica, isto é, num discurso insidioso, propriamente viciado é tão somente assustadora. Não porque efetivamente não se trate de uma retórica, de um sistema organizacional de discurso, mas porque retórica aí tem o sentido avesso do discurso franco, em alguma medida, do discurso natural, efetivo e verdadeiro. Reveste-se de negatividade metafísica frente ao que efetivamente se pode dizer sobre algo.

Interessa-nos também explanar aqui a consequência desse cálculo: se a pintura modernista tem sua condição na retórica de uma época, o fundamento da pintura é assimilação de um *modus operandi* preexistente. Conclusão: ao fim e ao cabo, a pintura prolonga algo deste mundo desencantado, ácido, dos detratores de Haussmann – dos críticos da modernidade. Há outro aspecto altamente insidioso na crítica de T. J. Clark. O texto é, em muitos aspectos, uma resposta que contraria a hipótese anteriormente posta por Clement Greenberg.

Em 1960, ano em que publica *Pintura Modernista*, Greenberg já era um crítico de destacada importância. O texto efetivamente consagra sua teoria dos meios: a pintura moderna, tal qual a escultura, a lógica ou a ciência fora levada a explorar aquilo que lhe era fundamental. Greenberg apresenta como marco modernista o feito de Kant, sua operação de oferecer uma crítica à crítica, explorar a filosofia em seus limites. Nos termos de Greenberg, a crítica operada no seio da pintura – como crítica interna ao campo - tinha por intuito entrincheirá-la (*to entrench*) em sua própria competência. A crise perpetrada pelo o iluminismo, ao mesmo tempo que suscitava a reformulação de bases das dinâmicas sociais, havia submetido a arte a um processo de franca obsolescência: suas funções anteriores sofriam com a frequente contestação das bases de sua justificação: a aristocracia, a religião e o poder auto infundido do absolutismo. O raciocínio de Greenberg, apesar de inventivo, é muito simples: assim como a religião, a arte não encontraria, ao menos a princípio, uma justificação sua numa crítica imanente – embora deva ser dito que a crítica imanente de Kant, assim que formulada, não operaria uma

modificação imediata das práticas e modos de pensar vigentes, isso é muito claro. O argumento de Greenberg efetivamente opera um esquematismo.

Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, [as artes] davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era valido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade.²⁵⁵

O crítico norte-americano põe em foco a ideia particular de que a arte necessariamente devia voltar-se ao que lhe era irreduzível, sua condição de existência efetiva repousava naquilo que sem ela seria impossível de se experimentar. Não se tratam de artes em geral; cada arte particular, cada meio, devia ter em conta o confronto com aquilo que lhe era especialmente próprio – que no texto de Greenberg, pelo tom militar e direto, aparece mesmo sob o título de “pureza”. À pintura nada parecia mais irreduzível que a planaridade, a dimensão inescapável do plano. É de todo muito interessante como Greenberg dá uma nova face ao problema corroído dos *paragoni* renascentistas, ou mesmo às indagações provenientes do *Laoconte*, de Lessing, e da *Plástica*, do jovem Herder. Seja da disputa entre as artes, ou da divagação estética sob os sentidos que cada arte especialmente convoca, Greenberg herda a necessidade de apontar uma dinâmica própria do meio; não mais pela divagação estética, nem pelo sensualismo filosófico, ele a encontra num processo de redução máxima, de crítica interna e estrutural que as artes foram obrigadas a se submeter para manterem-se vivas e atuais. Certamente há pontos controversos em seu texto, mas como ele mesmo dissera, o ensaio não passa de um esboço, um panfleto²⁵⁶. A mobilização rápida de termos como iluminismo e modernismo demonstra que sua intenção não era descrever minuciosamente um processo, tampouco oferecer uma dimensão conceitual acabada; o artigo é o que é: um esboço muito agudo. Mas Clark, apesar

²⁵⁵ GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: GREENBERG, C. Clement Greenberg e o debate crítico. Org. de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997, p. 102.

²⁵⁶ O texto, como citam as tradutoras da edição brasileira, foi em princípio publicado como panfleto em uma série da *Voice of América*. Sua construção, que faz suceder diversas sentenças afirmativas, guarda a cadência de uma exposição firme e quase se assemelha a prosódia de um discurso militar. Não há espaço para divagações ou muitas dúvidas.

de não o fazer de modo explícito, parece escrever seus ensaios para também contrariar a teoria de Greenberg.

“As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas.”²⁵⁷ De tão direto, o argumento de Greenberg chega a ser ríspido. Manet seria, então, o primeiro pintor modernista; aquele que primeiro experimentou oferecer à tela um tratamento que afirmava sua bidimensionalidade. E adiciona: “Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém.”²⁵⁸ A pintura, portanto, antes mesmo de cumprir a figuração do tema realiza uma operação denotativa. A tela, antes de oferecer uma conotação do que seja, denota aquilo que é: a presença da tela, de sua coisidade. Sem demonstração efetiva, o argumento certamente pode soar um tanto hiperbólico ou meramente intuitivo. Para Greenberg, se no renascimento (o termo no singular é dele) a pintura tinha por interesse a terceira dimensão, tal interesse transmuta-se numa querela entre o desenho e a cor, e em Manet assistiríamos à “experiência puramente ótica”. Ou seja, aquilo que denomina como “convenções essenciais da pintura”, na produção de Manet é já coincidente com as condições de limitação que fazem com que a pintura seja efetivamente experimentada como pintura – se nos é facultada a exegese, a pintura, de janela, passa a superfície.

Nos termos de Greenberg, há uma passagem da ilusão escultural (tridimensional), a uma ilusão ótica – que é inelutável até no mais simples risco num plano. Se os grandes mestres do passado haviam criado ilusões de espaço, “a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorre-la, literal ou virtualmente, com os olhos.”²⁵⁹ Portanto, a tal transformação pictórica que Greenberg pretende explicar como um problema interno à pintura, Clark pretende demonstrar derivar de “algum lugar fora da arte.”²⁶⁰ Como é sabido, a história, para Marx só pode se repetir como farsa ou tragédia. Daí que a

²⁵⁷ GREENBERG, 1997, p. 102.

²⁵⁸ GREENBERG, 1997, p. 103.

²⁵⁹ GREENBERG, 1997, p. 106.

²⁶⁰ CLARK, 2004, p. 47.

pergunta lançada por Clark sobre o impressionismo não chega a nos admirar: “Devemos considerar o repertório de temas e dispositivos do impressionismo meros cúmplices do espetáculo – emprestando-lhe consistência e até charme - ou reveladores de seu caráter de farsa ou tragédia?”²⁶¹ A pintura da luz, o impressionismo, não pode ser apenas uma experiência ótica – não há dúvidas quanto a isso. Entretanto, seja pela suspeição de cúmplice, ou mesmo como farsa ou tragédia, parece relegada a ela a posição de repetir a história da qual se refere. As condições do modernismo, assim, a princípio encobertas, equivaleriam a uma ação sorrateira de uma espécie de ideologia estética. Eis a pergunta de Clark: “Todas as ambiguidades não tinham a ver, no fundo, com o caráter da vida moderna?”²⁶²

Clark devidamente nos comunica que o moderno adentrara sem esforço o campo da pintura desde Manet, isto é, sem resistência daqueles envolvidos. Mas se esquecera de enfatizar²⁶³ que a história da pintura é longa, e que a fácil adesão dos impressionistas ao moderno, à ambiguidade do signo, à planaridade da tela, subentende um enorme período onde a superfície da tela não se queria uma superfície, e que ninfas empoeiradas povoavam quadros e mais quadros. Se a suspeição de Clark é acertada ou não, não parece ser um problema que este estudo pretende resolver. Tampouco cabe a nós defender a hipótese posta por Greenberg. Mas é imperativo admitir que Greenberg se aproxima mais de abordar como um problema de pintura é gestado por Manet. Não se trata efetivamente de dar um sentido derradeiro àquilo que nomeamos por modernista, mas enfrentarmos a questão da necessidade de aplicarmos tal termo a uma gama de objetos. O que então seria precisamente disruptivo no gesto de Manet? Porque uma sucessão numerosa de autores, da grandeza de Zola, Mallarmé, Valéry, Bataille, Warburg, Foucault, Fried, entre outros, tomaram sua pintura como um ponto de franca inflexão da tradição?

²⁶¹ CLARK, 2004, p. 49.

²⁶² CLARK, 2004, p. 57.

²⁶³ Clark efetivamente toca o assunto quando se debruça sobre a Olympia de Manet. Mas a gravidade da questão não se coloca em termos explícitos. O argumento é convocado para enredar o suposto escândalo do quadro: a normativa pictórica perpetrada pelas academias, num franco achatamento do repertório, não chega a configurar uma questão teorizada pelo crítico.

No célebre ensaio *A arte como procedimento*, escrito por Viktor Chklovski em 1917, o expoente do formalismo russo empreendera sua noção de estranhamento na arte verbal. Embora haja uma distância considerável entre seu objeto, a literatura, e aquele que é o nosso, a pintura, não parece ocioso aproveitarmos aqui ao menos a lógica do argumento. Chklovski inicia o curto ensaio propondo uma reflexão sobre a reiterada sentença de que a arte é um pensar por imagens. Contrariando a teoria da imagem exposta pelo linguista ucraniano Potebnia, influenciador de grande parte do simbolismo russo, Chklovski propõe uma distinção entre dois tipos de imagem: “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão.”²⁶⁴ A imagem poética é, para o crítico literário russo, “um meio de criar uma impressão máxima”²⁶⁵, isto é, se distingue da imagem prosaica que não passa de um meio de abstração, por se distinguir de seus usos habituais logo convertidos em um automatismo da percepção. O estranhamento, assim, reveste-se de um valor sobressalente: embora se dedique a pensar a linguagem, a lógica consiste em atestar que o valor da arte não se baseia na comunicação que efetivamente opera, mas na intensidade com que uma tal comunicação se efetua.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para arte.*²⁶⁶

A proposição de Chklovski é desafiadora e compreende uma cerrada teoria do que seja efetivamente o procedimento da arte. Sem a intenção de esgotá-la, apontamos apenas alguns aspectos seus: a) a arte – ainda que o singular pareça ainda um tanto universal e descabido – opera uma intensificação daquilo que recolhe da experiência humana, isto é, daquele substrato referencial sem o qual nenhum novo pode chegar a existir; b) sua diferença fundamental para as outras atividades

²⁶⁴ CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 42.

²⁶⁵ CHKLOVSKI In: TODOROV, 1976, p. 42.

²⁶⁶ CHKLOVSKI In: TODOROV, 1976, p. 45. Cabe aqui apontar que a *ostranenie* de Chklovski, melhor se traduz por estranhamento ou alienação.

humanas que se valem das imagens é que, na arte, as imagens não tem função pragmática, sua função parece consistir na intensificação, no alheamento do existente (em sua gama ampla, que abarca, inclusive, os possíveis); c) o objeto da arte, portanto, não interessa aí pelo ato de seu reconhecimento, mas pela “visão” que aí dele temos. Se a visão do objeto na arte é dissemelhante a que dele se faz no universo das atividades habituais, sucede pensar que seu procedimento é efetivamente a intensificação, a modulação do referente.

O termo visão – como empregado por Chklovski, ainda que distante de seu objeto de interesse, o campo verbal – é-nos particularmente importante. O apelo a um dos sentidos da percepção informa que não é a intelecção que se sobrepõe ao trabalho da arte, mas a singularidade da percepção de algo que não alcançaríamos apenas pelo reconhecimento pelo uso corriqueiro da percepção como meio. Ou seja, na arte o que ocorre é a liberação do objeto daquele automatismo perceptivo, seja pelo que chama de obscurecimento da forma – sua dificuldade de apreensão – ou na duração com que a percepção aí se instala – como uma demora, sem a urgência de uma decisão categórica.

Chklovski prossegue o artigo dando um exemplo dos meios pelos quais opera tal libertação: o processo de estranhamento, exemplificado pela obra de Liev Tolstói. Como o exemplo não nos daria grande ajuda ao problema da pintura moderna – e de Manet em especial – passamos direto ao argumento de conclusão. Para reiterar sua discordância para com Potebnia, o crítico russo reafirma que sua diferença para com o linguista pode se resumir na consideração de que a imagem não se resume a ser um predicado constante para sujeitos variados. Isto é, não obstante seja pela singularidade dos sujeitos e de suas capacidades receptivas que a imagem propriamente se efetive, sua função não é a de fazer experimentar uma compreensão de algo anteriormente posto, mas criar uma visão: um torsão particular de algo recolhido do mundo mas altamente transfigurado. “Repito, contudo, aqui”, escreve Chklovski, “que o importante no paralelismo é a sensação de não-coincidência de uma semelhança.”²⁶⁷ Não é preciso seguir o argumento do crítico russo, a exposição feita é o bastante para colocarmos nosso objetivo. O

²⁶⁷ CHKLOVSKI In: TODOROV, 1976, p. 54.

estranhamento se constitui como um modo de afastar a percepção de seu automatismo cotidiano tanto quanto por meio de uma visão – que ao invés de sublinhar o comunicativo – privilegia a força e a duração daquilo que por ela se percebe.

A aposta de T. J. Clark sobre Manet, extraída de uma afirmação bem menos categórica de Meyer Schapiro, constitui-se em sacar da pintura de Manet e de seus sucessores aquilo que nelas é semelhança para com o mundo que as produziu. Porém, caso aceitemos em abstrato a indicação de uma ênfase da forma que propõe Chklovski, deveremos oferecer uma retificação da hipótese colocada por Clark sem que precisemos ainda citar outro nome para a explicar Manet. A dificuldade em Manet poderia se resumir ao seguinte aspecto: por não se furtar de interceptar o mundo em que vive, a figuração de Manet – altamente estranha e forte – guarda uma operação complexa, fugidia e extenuante. Manet tem a mão de um enorme ficcionista: consegue mostrar algo que não seja nem falso e nem verdadeiro. Seu trabalho parece também consistir em afirmar na tela que a pintura pode ser ficção da melhor qualidade: jogando com seu meio, a tela; com sua história, a tradição; e com sua atualidade, a cultura burguesa na cidade moderna. Portanto, ainda que o trabalho de Clark seja uma investigação exemplar especialmente no que toca os modos de recepção, as ideias e práticas que circundam a obra, sua reticência quanto às condições do modernismo, ou modernidade, de Manet parece endereçar a pintura a ser uma continuidade sem conflito daquilo que no mundo ordinário se processa. Cremos, entretanto, não ser possível defender que “a classe era a essência da modernidade de Olympia e estava por trás do escândalo que ela provocou.”²⁶⁸ Seria o mesmo que dizer que o significante apenas se presta a conotar o significado e que a poesia é um trabalho de agenciamento de conteúdos previamente dados. O que Clark destrói é a singularidade desse objeto deslocado, transmutado, violado. Não há porque procurar por essencialidade onde o procedimento só faz contrariar a essência. Manet nunca fora um jornalista, tampouco se metia a publicar caricaturas e ilustrações em jornais e revistas. Sua atividade de pintor – a insistência em seguir se submetendo aos Salões, ou mesmo a descrição que um Zola ou Antonin Proust,

²⁶⁸ CLARK, 2004, p. 142.

seu amigo de infância dele fazem – é a de um pintor de ofício. Se Olympia é Victorine Meurent, que posou para a pintura da tela, uma *petite faubourienne* das noites parisienses, uma dama dos salões, talvez seja pouco ou muito pouco importante. O importante é que Olympia não é uma Vênus, não pode ser uma divindade. A Olympia de Manet marca uma catástrofe da citação: promove a inversão inteira, uma inversão sofisticada no que denominamos *figuração* em artes visuais. Manet recoloca este problema, o da figuração, como ninguém e, talvez sua relação circunstancial privilegiada seja essa: ele efetivamente consegue recolocar a figuração não pelo despejo da tradição, mas por sacrificar qualquer ninfa mitológica para que apareça a figura moderna. Passemos então à pergunta pela figuração.

3.1 Reconsideração da figuração

A noção de figuração²⁶⁹, ao menos em artes visuais, recebera uma acepção confusa, senão mesmo conflituosa. Entendida como transferência de um dado das malhas do mundo à representação que dele se faz – como cristalização da representação, isto é, processo mimético pelo qual o homem elabora sobre e em seu mundo – confunde-se facilmente com uma prática reiterativa do existente donde os meios para alcançá-la não podem ser mais do que maneiras de realizar a duplicação daquilo que efetivamente existe. O círculo é vicioso: ou bem se trata da obra de arte como pura imitação do já existente, ou se encarcera a operação da arte num puro ato de criatividade ociosa – como plena imaginação. Caberia à arte oferecer apenas um escape para a faculdade imaginativa sem que com isso se aspire outra efetivação que não o delírio de seu produtor e o prazer do receptor. Ou seja, sob esta ótica o hiato que separa o dito realismo oitocentista do

²⁶⁹ Muito embora seja bem conhecido o tratamento que Erich Auerbach dá ao termo, aqui ele se mostra aplicado de modo distinto. Lê-se em Auerbach: “Originalmente, *figura*, da mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, significava “forma plástica”. Sua mais remota ocorrência está em Terêncio, que, em *Eunuchus* (317), diz que uma jovem tem uma *nova figura oris* [um formato incomum de rosto].” (AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 14) Para o autor, que acompanha o movimento temporal do termo, sua definição encaminharia o entendimento a posição mediana entre História e Verdade. Todavia, a incursão pelo uso cristão do termo leva Auerbach a definir *Figura* como um instrumento onde um acontecimento é elucidado por outro. Isto é, funciona como um mecanismo de prefiguração. Se o acento de sua abordagem se dispõe sobre o caráter narrativo do discurso, nas artes visuais a ideia parece mais assemelhada a oferecer presença ao que por si não a encontraria. A figura é um modo de presentificação que implica uma rede de semelhanças com o mundo humano, sem, no entanto, reproduzi-lo.

abstracionismo cumprido nas décadas iniciais do século XX não pode ser mais que a passagem de uma instância reiterativa a uma outra plenamente criativa.

O aparecimento das técnicas de captura do visível, cite-se as câmeras fotográfica e cinematográfica, tornariam o embaraço ainda mais acentuado. Visto que desde o segundo quartel do século XIX o repertório técnico ocidental já tem plena consciência dos fenômenos óticos ao ponto de formular uma máquina capaz de registrar segundo um olho artificial monofocal. Parece menos ainda assustador que uma tal façanha fosse alçada ao nível do cumprimento de promessa: a tarefa da arte pictórica – secularmente confundida com uma prática de emulação do real, de transferência da imagem dum olho perecível ao plano inerte da pintura – pareceria logo ameaçada por um instrumento técnico capaz de uma captura impessoal. A eficiência da máquina, ainda neófita e pouco desenvolvida, cumpre o desejo da reduplicação imagética da vida, de sua re-exibição e, desde então, sua reprodutividade. A luta contra o instante, o perecível, contra aquilo que não se deixa capturar é intrínseca à aventura humana. Todavia, se a arte a tal ímpeto se ligou não foi porque a isso resume-se, senão porque nos arroubos da imaginação resta sempre algo da aspiração de um regime de existência.

A tentativa de resposta perpetrada por Pierre Francastel parece aclarar o constrangimento que nos indis põe com os meios de uma resposta mais acertada. “Os famosos conflitos da Arte e da Sociedade, da Arte e da Técnica, mascaram o verdadeiro problema, que é o da inserção na vida das sociedades duma função dum tipo particular, a despeito da infinita variedade das obras.”²⁷⁰ Portanto, aquilo que a tradição interpretativa tomava por animosidade central nas relações entre arte e técnica é, quando muito, um atalho facilitado para explicar uma função particular. Chamemo-la por enquanto de função mimética ou representativa. Muito embora Francastel não chegue a nomeá-la, nem mesmo insinue distingui-la de algo da ordem de uma função artística, o extrapolamento deve ser situado na conta desta reflexão. O problema central de Francastel é desvencilhar a oposição corriqueira que contrapõe arte e técnica no plano das operações humanas:

A oposição da Arte e da técnica resolve-se desde que se verifique que a própria arte é, em certa medida, uma técnica no duplo plano das atividades operatórias e figurativas.

²⁷⁰ FRANCASTEL, Pierre. Arte e técnica: nos séculos XIX e XX. Lisboa: Livros do Brasil, 1963, p. 21.

Pretendendo explicar a arte em função de sua fidelidade à representação do real, os críticos e os historiadores falsearam os pontos de vista. Não se explica uma linguagem em função das coisas que nomeia ou das relações de ideias que exprime. O fim da arte não é constituir uma réplica maneável do mundo; é, ao mesmo tempo, explorá-lo e informá-lo duma nova maneira. O pensamento plástico, que existe ao lado do pensamento científico ou técnico, pertence, simultaneamente, ao domínio da ação e da imaginação. A arte não liberta o homem de todas as pressões, não lhe oferece o meio de, no absoluto, aprender e traduzir sensações, constitui antes um modo de conhecimento e de expressão aliado à ação. Existe também, na ordem do imaginário, uma fusão da lógica e do concreto. Através das imagens, o homem descobre, ao mesmo tempo, o universo e a sua necessidade de o organizar. Entre a arte e a técnica não há, pois, uma oposição nem uma identificação global. O conflito surge quando se pretende subtrair ao real a ordem do imaginário.²⁷¹

De princípio algumas considerações parecem ser de atestada importância. A afirmação de que, num certo sentido, a arte é também uma técnica pode ser melhor compreendida nos termos expostos por Baudelaire que afirmara: “um bom pintor pode não ser um grande pintor. Mas um grande pintor é forçosamente um bom pintor [...]”.²⁷² Isto é, técnica faz aqui referência a um domínio das condições necessárias à produção da obra, menos que uma série de gestos viciados ou um domínio ferramental, seria ela uma plena consciência dos meios composicionais, um domínio da artesanaria (ou tecnologia) estabelecida que permite ao artista um campo mais ou menos aberto de possibilidades de execução. Entretanto, assim como ocorre na arte verbal, o domínio técnico não é avaliado pelo êxito de um caráter denotativo, tampouco em sua verossimilhança frente ao mundo com o qual se relaciona; a técnica permite uma execução dos possíveis, ela sustenta o trabalho em sua factibilidade permitindo-lhe aparecer. A segunda consideração pretende confrontar uma ideia exposta por Francastel propícia a confusões futuras, a saber: a ideia, muitas vezes corrente, de que a arte, por sua operação singular, equivaleria a uma linguagem distinta. Parece oportuno indicar que a operação da arte coloca em perspectiva uma usura da linguagem. Guarda em si a possibilidade de entrever por meio do uso convencional a potência de um uso intensivo, mais dispendioso, se quisermos, isto é, um uso transbordante daquilo que no mundo é ordenado por uma economia sólida. A ideia de que o pensamento plástico se encontra num mesmo domínio que o científico e o técnico – mais do que reforçar semelhanças operacionais – pode ser melhor entendida se se pensar a imaginação como uma faculdade em sentido kantiano. Ou seja, de um mesmo ímpeto do aparato humano

²⁷¹ FRANCASTEL, 1963, p. 23.

²⁷² BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: A invenção da modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música). Lisboa: Relógio d'Água, 2006, pp. 164-165.

surgem vetores de tipos distintos. Quando Francastel afirma que entre arte e técnica não há nem uma identificação nem uma oposição global, tal afirmação pode ser compreendida se pensarmos a imaginação como impulso inerente à atividade produtiva, tanto naquilo que se apresenta como superação da necessidade, quanto em um uso liberado de demandas mais ordinárias – esteja ela endereçada a suprir necessidades – ou a extrapolar a limitação previamente imposta, num trabalho de liberação.

Mas qual então é o lugar da obra de arte na sociedade da técnica? Como nela se processa com distinção um processo figurativo que, a princípio, difere-se do modo técnico-científico que marca com sobrecarga a aventura oitocentista? De modo a declarar sua opção pela dimensão figurativa, em divergência asseverada para com Émile Mâle e Heinrich Wölfflin, Francastel escreve:

Importava, pois, acentuar que é com intenção que se conserva ao termo figurativo a sua mais larga acepção, e que se repudia assim, com vigor, toda a interpretação da linguagem plástica só como simbólica considerada, ou seja, alusiva ou produtora de sinais mais ou menos arbitrários que constituem um sistema puramente intelectual e imaginário de referências, em relação a uma realidade exterior do homem, imutável nos seus princípios e nas suas leis. Simbólico é substituto, equivalência, alusão, signo convencional, que pode ser arbitrário, duma coisa. Figurativo implica a existência de certas relações de estrutura ou de disposição entre o sistema de sinais que representa e o objeto representado.²⁷³

Interessa aqui a opção por fortalecer a acepção de figuração em detrimento do simbólico. Pois nela se entrevê uma tentativa de contornar o paradigma denotativo do objeto plástico ou mesmo a ideia de que seu procedimento equivaleria a uma demonstração ornamental daquilo que sem ele já existiria. Francastel ressalta a validade do emprego de uma noção de figuração como um modo de assegurar que o imprescindível seja reforçado: a relação estabelecida entre o significante e o referente é de estrutura ou disposição, não de duplicação ou equivalência. O que se assemelha a dizer: as relações entre a figura artisticamente orientada e seu referente são de estrutura, isto é, aparentadas àquilo que Lévi-Strauss concebera

²⁷³ FRANCASTEL, 1963, p. 25.

como “formas de formas”, um substrato sobre o qual se constroem as relações entre os elementos constitutivos da cultura.²⁷⁴

Tal estrutura, endossada por Francastel, teria como aspecto mais flagrante os resultados de um espírito da ciência e da técnica que, entre 1860 e 1880, abriram um descampado para a formulação do maquinismo, tendo como resultado mais visível o desenvolvimento da indústria, da arquitetura e da cidade. Mas, sobretudo, o cumprimento da promessa de um homem fáustico já em vias de elaboração desde o século XVIII. Não mais o mito quinhentista do Doutor Fausto (1592), celebrizado nas palavras Christopher Marlowe²⁷⁵, mas a efetiva consolidação de um projeto seu. Um campo novo de aspirações já possíveis: o Fausto mítico, proscrito, dá lugar ao Fausto do homem; agora já habilitado a cumprir o desejo de potência transformadora e domínio do mundo que o cerca. A posse pragmática do mundo – imbuída de fazer entrever na práxis a efetiva ação do intelecto, ao passo que alteraria drasticamente o modo de elaboração da sociabilidade e da produção – tornaria a tarefa da arte mais próxima de um trabalho improdutivo, gestado para o divertimento ou ócio. Se outrora sua função – ainda que tolhida pelo limite anteposto dos valores incontestáveis da nobreza ou da religião, se é que não se trate aí de duas faces de um mesmo problema –, era indubitável por oferecer uma presença sensível do inapreensível ou daquilo que sustentava o edifício social.

A cultura burguesa – desde seus primórdios, ao mesmo tempo que pressentia a desidentificação para com a velha arte – não soube se livrar dela com facilidade. Os primeiros *salons* franceses do século XIX são marcados por um anacronismo singular: o imaginário da antiga eloquência, do substrato mítico-religioso, ou mesmo da distinção pomposa de uma cultura palaciana e os homens sóbrios da alta burguesia para os quais ainda faltava uma posição demarcada. Os primeiros

²⁷⁴ Basta, a título de esclarecimento, que se transcreva a definição proposta por Lévi-Strauss: “O princípio fundamental é que a noção de estrutura social não remete à realidade empírica, e sim aos modelos construídos a partir dela. Fica assim aparente a diferença entre duas noções tão próximas que muitas vezes foram confundidas, isto é, *estrutura social* e *relações sociais*. As *relações sociais* são a matéria-prima empregada para a construção de modelos que tornam manifesta a própria *estrutura social*, que jamais pode, portanto, ser reduzida ao conjunto das relações sociais observáveis em cada sociedade.” Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. A noção de estrutura em etnologia. In: Antropologia Estrutural. São Paulo: CosacNaify, 2012, pp. 301-302.

²⁷⁵ Cf. MARLOWE, Christopher. *A História Trágica do Doutor Fausto* (1592). São Paulo: Hedra, 2006.

burgueses são, quando muito, personagens deslizantes: desvencilhados do antigo estatuto pelas condições materiais e comerciais de sua nova posição não são capazes de empregar o acúmulo da mais valia senão também na construção de uma vida cheia de pompa. Na aguda apreciação de Hegel, citada por Marx n’*O Capital*, a mentalidade da aristocracia consistia em consumir o existente,²⁷⁶ isto é, sua operação se baseia no aspecto da continuidade, seja pela manutenção da propriedade, como aristocracia fundiária, ou mesmo pela conservação de seu fundamento: misto de opacidade do sentido histórico, violência e justificação religiosa. No âmbito da subsistência ou do luxo, ainda que se sentissem mudanças tímidas, a operação se mantinha intocada. Tudo ali aspirava uma continuidade indefinível, reiterada pela naturalização da banalidade.

Baldassare Castiglione, em seu *Il cortegiano* (1528), escreve: “tanto a pintura e a escultura são feitas para ornamentar, e nisto a pintura é muito superior; pois, se ela não é, por assim dizer, tão duradoura como a estatuária, porém, é muito longa e, enquanto dura, é bastante mais bela.”²⁷⁷ A função ornamental – ainda que não tenha em sua formulação nenhuma agudeza analítica – podemos extrair dela um indício de como pintura e sociedade de corte se imbricavam.

Seja por isso suficiente dizer apenas que ao nosso cortesão convém também ter conhecimento de pintura, sendo honesta, útil e apreciada naqueles tempos [antiguidade] em que os homens eram de muito maior valor do que são agora; e, mesmo que outra utilidade ou prazer dela não se tirasse, além de ser útil saber julgar a excelência das estátuas antigas e modernas, dos vasos, dos edifícios, das medalhas, dos camafeus, dos entalhes e coisas tais, faz conhecer também a beleza dos corpos vivos, não somente na delicadeza dos rostos, mas nas proporções de tudo o resto, tanto dos homens como de todos os outros animais. Vede, portanto, como o ter conhecimento da pintura é causa de enorme prazer. E pensem nisto aqueles que gozam tanto contemplando as belezas de uma mulher que lhes parece estarem no paraíso e, no entanto, não sabem pintar; o que, se soubessem, teriam muito maior contentamento, porque mais perfeitamente conheceriam aquela beleza que no coração deles gera tanta satisfação.²⁷⁸

²⁷⁶ “Diante da mentalidade da velha aristocracia, que, como diz Hegel acertadamente, ‘consiste no consumo do existente’ e que também se expande sobretudo no luxo dos serviços pessoais, era de importância decisiva para a economia burguesa anunciar a acumulação do capital como o primeiro dever cívico e pregar infatigavelmente que não se pode acumular quando se devora toda a renda, em vez de despendar boa parte dela na contratação de trabalhadores produtivos adicionais, que rendem mais do que custam.” MARX, Karl. *O capital. Crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p. 437.

²⁷⁷ CASTIGLIONE, Baldassarre. *O livro do cortesão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020, p. 203.

²⁷⁸ CASTIGLIONE, 2020, pp. 208-209.

A capacitação para apreciar os encantos femininos é uma das utilidades enfaticamente salientadas. O cortesão perfeito, tipificado por Castiglione, deve conhecer a arte da pintura porque com ela também se aprimora a via galante.

Mais que presa à instituição do mecenato ou dos círculos eclesiásticos e palacianos, a pintura se mantinha cúmplice da convencionalidade da vida aristocrática. Ainda que arroubos da forma hora ou outra fossem sentidos – como num Giorgione, Rembrandt ou mesmo em Goya – o que de fato preponderava era sua convencionalidade com a platitude de uma arte domesticada. Sua intervenção, em larga medida, não passava de uma convivência apaziguadora. A imaginação pictórica, prolífera e estrondosa, esbarrava na expectativa internalizada de uma infinita citação: a mitologia greco-romana, a imaginária religiosa e, mais adiante, a imagética cívico-nacional. Mesmo na efetiva produção aristocrática da primeira modernidade, sob o signo do retrato ou do mecenato figurado, a imaginação pictórica se mantinha limitada ao *sensu communis*. Como uma grave adição: a limitação não se impunha apenas no modo de recepção da pintura, mas em sua efetiva produção. A pesquisa visual, que se manteve em plena atividade desde o proto-renascimento, era coagida pelo círculo vicioso do tema convencional. Não é o caso de afirmarmos aqui a cobrança indevida de um ganho só muito depois recebido (a liberação pictural), entretanto, reafirmar que a pesquisa visual, ao torcer e retorcer a forma, achava de pronto um limite seguro: a insistência num rol de temas *a priori* definidos. Orest Ranum, em seu ensaio sobre a intimidade na primeira época moderna, assevera: “Em relação às nossas, as sociedades europeias do século XVI ao século XVIII, tão diferentes entre si parecem assemelhar-se pelo fato de todas terem abafado o indivíduo sob o peso dos comportamentos familiares, comunitários, cívicos e aldeãos.”²⁷⁹

Nem mesmo a instituição de uma cultura burguesa protestante fora capaz de plenamente se desvencilhar do limite anteposto. O trabalho de Max Weber é exemplar em demonstrar como a nova ideologia protestante, uma teologia

²⁷⁹ RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: DUBY, G.; ARIÈS, P. (Org.). História da vida privada. Volume 3: Do renascimento ao século das luzes. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 211.

renovada, conseguira legalizar o lucro, mas tampouco pudera normalizar que com ele se ascendesse ao luxo:

A ascese protestante intramundana — para resumir o que foi dito até aqui — agiu dessa forma, com toda a veemência, contra o *gozo* descontraído das posses; estrangulou o *consumo*, especialmente o consumo de luxo. Em compensação, teve o efeito [psico-lógico] de liberar o *enriquecimento* dos entraves da ética tradicionalista, rompeu as cadeias que cerceavam a ambição de lucro, não só ao legalizá-lo, mas também ao encará-lo (no sentido descrito) como diretamente querido por Deus.²⁸⁰

À pintura – caso fosse excluído seu uso propriamente religioso de presentificar a entidade sagrada, quer seja para veneração ou admoestação – restava um campo de atuação pífio. Comprimido entre uma demanda estatal previamente orientada e a pintura burguesa protestante, que mesmo nos círculos mais liberais, como nos Países Baixos, limitava-se a retratos, paisagens, naturezas mortas e, quando muito, cenas da vida cotidiana. Não à toa, o título do estudo mais abrangente sobre a pintura holandesa, feito por Svetlana Alpers, seja *A arte de descrever*²⁸¹. O que quer dizer: ou bem a pintura se executa nos jogos beletristas da cultura aristocrática católica moderna²⁸², onde ninfas e Vênus escondem amantes e cortejadas, ou se presta a figurar o compêndio iconográfico cristão, ou ainda cabe a ela apenas a descrição decorosa da vida anedótica protestante. Desde a Reforma de Lutero, e a contrarreforma de que é seguida, a bifurcação, ao invés de uma propulsão ao campo pictórico, é sobretudo uma duplicação diversificada de seu impedimento. Entre o jogo ocioso da pintura como fonte de prazer aristocrático e a severa economia protestante do gozo, como explicitada por Weber, a pintura se acha confinada entre a imaginação prazerosa e a descrição. No âmbito de sua função religiosa, ou bem expressa a dignidade do transcendente ou adverte, serve como instrumento de catequese e contrição. Mas, sobretudo, e isso nos é imprescindível, em todos os casos a pesquisa visual, a intensidade da imagem é convidada a compactuar com o tema em tudo. E se o assunto é convencionado como uma herança segura da tradição, ou como descrição anedótica da realidade

²⁸⁰ WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 155.

²⁸¹ C.f. ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

²⁸² É de todo sabido que o alargamento do repertório figurativo ocidental remonta às modificações operadas pelo humanismo, plenamente socializadas nos círculos letrados nas diversas renascenças. Para uma apreciação mais completa, cf. PANOFSKY, E. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

tipificada, nada pode se impor senão a sua verdade: o modo como o pintor executa a referência, como ele dá a ver o que de antemão já se conhece ou reconhece. Uma verdadeira usura do tema. Por conseguinte, as relações expressas em pintura nem chegam a ser problemáticas. A convencionalidade, embora permita o capricho formal, parece tornar o espectador convicto de que o que basta observar é a adequação de um certo tratamento a um assunto conhecido: a recepção converte-se, em larga medida, no ato de identificá-lo, de sopesar o ajustamento realizado pelo pintor de modo a avaliar seu temperamento.

A imaginação se converte logo em pura ferramenta de adequação, a intensidade do signo transmuta-se em um cálculo que envolve sua identidade e a forma com que nela se dissimula o capricho – pela *maniera* ou pela presença de um traço referente tido como indevido. A visão é dissuadida de experimentar pois, o tema já corriqueiro, ao contrário de atizar o detalhe e a imaginação, aciona o clichê do previamente conhecido. E ainda que Afrodite, Vênus, ou a Virgem Maria antes sejam entidades cuja presença se dá por um halo de ficcionalidade (sem que a facticidade enrijeça a representação, não parecem também fruto daquilo que Luiz Costa Lima denominara *ficção externa*?²⁸³), as abundantes reificações lhes tornam assim mais próximas de uma região da verdade, como aquilo para com o qual não se mantém dúvida ou suspeita, que efetivamente não causa embaraço algum. A previsibilidade, que responde ao atributo narrativo de um discurso anteriormente dado e inquestionável, faz com que a apreciação opere em uma instância convencional: a pintura se torna meio de expressão, onde o significante, ora exposto, não é mais que um atributo do significado. O tema converte a forma em um seu atributo. A forma se reduz a mero ornamento, ainda que permita uma experiência visual desafiadora. Se as aristocracias mingam anualmente desde a

²⁸³ A título de indicação, a ficção interna é aquela realizada no interior da obra, em seu trabalho próprio (o obrar da obra), enquanto ficção externa poder-se-ia definir por extravasamento da elaboração ficcional à vida. Pensando na pintura do renascimento, é muito claro que oferecer imagens às entidades sagradas, por exemplo, era em si uma operação ficcional. Entretanto, como são presididas por uma textualidade compartilhada e, sobretudo, por uma crença ainda muito consolidada (funcionando como imagens de culto), esse ficcional parece parcial na medida em que cumpre uma demanda da verdade religiosa usual. A recepção parece sempre ocupar um espaço mediano entre verdade e ficção - a verdade da crença e a ficção que a face que se observa, mesmo que ofereça presença sensível, não corresponde ao verdadeiro.

Para uma definição mais precisa, ainda que sumária, das diferenças entre ficção externa e ficção interna, conferir: COSTA LIMA, Luiz. Roteiro de um trabalho. In: Frestas: A teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2013.

Revolução Francesa, por que o edifício da pintura antiga parece ainda preservado nas ofensivas de Goya, Turner, Courbet, até que Manet, enfim, saia da batalha vitorioso?

Uma resposta provisória seria que a pintura, tal qual insinuara Greenberg, achava-se destituída de um lugar que fosse efetivamente seu. Enquanto ofício, a pintura certamente se mantinha; os burgueses necessitavam engrandecer seus lares, torná-los assemelhados a um lar aristocrático. O funcionalismo ainda tardaria a chegar: o interior privado haussmaniano é ainda um espaço abarrotado. Mas a posição de um Jacques Louis David não é mais possível, como dissera Baudelaire

É verdade que a grande tradição se perdeu e que a nova não está criada. Ora essa grande tradição outra coisa não era senão a idealização vulgar e costumada da vida antiga: vida robusta e guerreira, estado de defensiva de cada indivíduo que lhe conferia o hábito dos movimentos sérios, das atitudes majestosas ou violentas. Junte-se a isso a pompa pública, que se refletia na vida privada. A vida antiga representava muito; era feita sobretudo para prazer dos olhos, e esse paganismo quotidiano serviu maravilhosamente as artes. Antes de procurarmos saber qual será o lado épico da vida moderna, e de provar com exemplos que a nossa época não é menos fecunda que as antigas em motivos sublimes, podemos afirmar que, se todos os séculos e todos os povos tiveram a sua beleza, nós temos inevitavelmente a nossa. É a ordem natural das coisas.²⁸⁴

É tempo de charneira sem que algo possa efetivamente ser tomado por estanque ou resolvido. O pintor tateia um novo lugar, a pintura convoca mudanças imprescindíveis. Nos excertos textuais deixados por Baudelaire sobre o *Salão de 1848*, a ambiência é de uma generalizada dúvida sobre o que seria o novo numa época em que o antigo ainda não havia chegado ao ocaso. A pintura, ainda refém do repertório temático herdado da tradição, certamente já se chocava com um mundo de mudanças – onde a mudança, de sinistro, passara a ser a característica de seu próprio ritmo. Mas como explicar a substituição da mitologia olímpica, das madonas e das anedotas bélicas por uma pintura que efetivamente figurava um mundo mais próximo, a cercania dessa sociedade nascente? É necessário ir de encontro ao trabalho de Courbet. A este propósito, afirma Francastel:

Encontramo-nos todos influenciados pelo eco das polêmicas contemporâneas e não vemos, por exemplo, em Courbet mais do que um realista, o homem que anota quase mecanicamente o que vê. Contudo, nenhum sinal nele de preocupação analítica dos dados

²⁸⁴ BAUDELAIRE, 2006, p. 27-28.

elementares da visão. Como se verá mais adiante, este não é o verdadeiro Courbet. É preciso procurá-lo, pelo contrário, no prefácio da sua célebre exposição de 1867, onde apresentou o *Atelier*. Nesse prefácio, Courbet insiste no fato de que, para ele, o importante era inventar uma ‘alegoria real’. *O seu fim é deslocar a anedota*. Passará a buscá-la no seu meio familiar, em vez de recorrer ao armazém dos adereços dos Olimpos desatualizados. Mas Courbet, pretendendo essencialmente dar um valor de poesia às suas composições, não modifica as relações figurativas entre o real e o imaginário. A sua revolução queda-se limitada ao domínio do ‘assunto’.²⁸⁵

A obra citada por Francastel, *L’Atelier du peintre* (Figura 1), é ainda um tanto alegórica. Mas talvez seja capaz de demonstrar que a operação do pintor que pretende tematizar seu mundo não é da ordem da anotação. Mesmo em Courbet – que efetivamente sempre estivera ligado a um engajamento político afirmado – verter para tela a operação da sua própria pintura, consiste em desconsiderar o modelo como objeto a ser replicado. Não se trata de reiterar a realidade posta, mas de tangenciá-la. Na tela alguns aspectos são especialmente importantes: o pintor dá as costas ao modelo; nua, na posição de uma deidade pudica, a mulher não é observada, antes observa. Costumeiro símbolo do ensino acadêmico, o nu não é aqui objeto de olhar nenhum. O pintor, concentrado, termina uma paisagem em seu ateliê – longe, portanto, da estrita observação. A variedade de tipos sociais, a caveira, o cão, o gato, as roupas diversas parecem antes um cardápio; nada conspira para a verificação da tese de que seu “realismo” seja documental. Os olhares dispersos dos modelos são traços do acaso que o pintor produz desse inesperado gesto que o modelo estritamente não pode entregar. O pintor, enfim, pinta uma paisagem numa sala repleta de corpos, numa sala sombria, na qual a parede é também uma paisagem lavada; não se pode afirmar se tratar de um pôr do sol, de um alvorecer, ou de uma noite iluminada pela lua. Tudo é duvidoso, inclusive a união temporal de modelos separados pelo tempo. A pintura é uma aglutinação, uma meta-pintura – ainda que isso não seja propriamente uma novidade sua.

²⁸⁵ FRANCASTEL, 1963, p. 42.



Figura 1: COURBET, Gustave. L'atelier du peintre. 1855. Óleo sobre tela, Musée D'Orsay.

Sobre Courbet, Giulio Carlo Argan diz que ele é avesso ao que se tomava por poético *a priori*, ou seja, o belo, o gracioso, o sentimentalismo da natureza visto pela ótica da arcádia.

Courbet quer viver a realidade como ela é, nem bela nem feia: para chegar a isso, não tendo outro caminho, desfaz-se de todos os esquemas, preconceitos, convenções, tendências do gosto. Para tocar a verdade, ele elimina a mentira, a ilusão, a fantasia. Tal é o seu *realismo*, princípio antes moral que estético: não culto e amor, devota imitação, mas pura e simples constatação do verdadeiro.²⁸⁶

Concentremo-nos num único aspecto da tese proposta por Argan: a ideia de que para tocar a verdade, Courbet se encarregara de excluir do cálculo a mentira, a ilusão. A verdade aqui poderia suscitar um problema de ordem metafísica ou pragmática: ou bem se assemelharia ao ser das coisas, ou à efetividade daquilo que realmente são, tendo sido excluída a mistificação que as envolve. Nem metafísica, nem empírica, a investida de Courbet parece mesmo ser em prol de uma destituição da mentira. Courbet exclui do cálculo pictórico a falsidade: seja pela destituição da alegoria ociosa, pela objeção ao tema clássico ou mesmo pela figuração de um universo humano mais franco. Há uma aproximação exemplar entre pintor e o mundo que o cerca; já possibilitada por sua oposição ao cacoete acadêmico e sua plena inserção nas dimensões sócio-políticas de sua própria época. A ideia de um princípio moral em detrimento do estético é parte da tentativa feita por Argan de situar a aproximação entre mundo vivenciado e pintura. A torre

²⁸⁶ ARGAN, 1993, p. 92.

de marfim onde se situava o pintor é implodida em Courbet, mas não para desta maneira formular um jornalismo pictórico. Sua pintura é aproximativa: para se livrar das agruras de uma limitação tradicional da pintura, o pintor se aproxima da vida – entende, implicitamente, que a pintura pode ser uma arte atual, que ela pode tangenciar a atualidade da cultura. À pintura se abre um campo mais amplo que o da comemoração; quer da tradição, do sujeito, ou das estruturas políticas e sociais dominantes, mas nem por isso a torna menos ambígua: apesar da constante referência a *Les Casseurs de pierres* (1849), tomada como obra de denúncia ou crítica social, também ela, é uma aproximação para com o mundo: valores sociais e tonais se baralham, a tela é também uma exploração da virtude tonal dos minerais sob a luz. A realidade é explorada como um fenômeno também ele visual.

Manet e os impressionistas tentarão fixar a autenticidade do real na absoluta pureza da sensação visual: inaugurarão, assim, toda uma nova pesquisa baseada na percepção. Courbet realiza uma obra de ruptura: destruindo todas as concepções *a priori* da realidade, defendendo a necessidade do confronto direto e sem preconceitos do real com todas as suas contradições, ele coloca as premissas éticas sem as quais a pesquisa cognitiva de Manet e dos impressionistas não teria sido possível.²⁸⁷

A posição de Courbet na constituição de uma nova pintura é, para Argan, a de um agente de ruptura. Isto é, sua contestação seria capaz de promover um espaço possível para o gesto futuro de Manet. Todavia, a ideia exposta por Argan, por se amparar substancialmente numa apreciação visual das obras, é também ela oposta ao argumento de T. J. Clark. O que o crítico inglês rejeitava era efetivamente a ideia de que essa revolução pictórica de Manet fosse fruto de uma ênfase no aspecto visual. A pureza, existente no argumento de Argan e de Greenberg, certamente abre espaço a contestações mais ou menos justificadas. Entretanto, talvez não seja esse o aspecto a se destacar. A ideia de um real autenticamente alcançado pela sensação visual parece convocar que se entenda o gesto de Manet e as investidas do impressionismo segundo uma lógica própria: a visualidade, ora eleita como objeto privilegiado, recoloca ao pintor o desafio da mimesis. O “confronto direto e sem preconceitos do real”, sendo o real entendido aqui como o existente, põe o pintor na situação de homem privilegiado na indagação de seu mundo. Não como analista, mas como um ente em puro embate ele comunga com o mundo existente, mas sem nenhuma requisição de tecer seu diagnóstico ou juízo.

²⁸⁷ ARGAN, 1993, p. 94.

Ao pintor, enfim, parece ser facultado interpolar o mundo e a ele oferecer um alargamento. “O romantismo não reside concretamente nem na escolha dos assuntos nem na verdade exata, mas na maneira de sentir”²⁸⁸, assim Baudelaire ensaia uma definição da produção que assiste. Se a visão sofre do automatismo cotidiano, o pintor é o homem que se demora no olhar e, assim, devolve ao mundo uma imagem intensiva que, sem o replicar, repõe um objeto transmutado – alheio, se observamos pela ótica de Chklovski.

Sobre *Les demoiselles* (figura 2), célebre pintura de Courbet apresentada no Salão de 1857, Argan ressalta a descontinuidade que representa à tradição:

O que Courbet supera decididamente em *Les demoiselles* é, por um lado, a construção formal unitária da arte clássica e, por outro, a continuidade melódica, a subordinação de todos os componentes da visão a um sentimento dominante. O quadro não apresenta um episódio ou uma anedota, mas um fragmento de realidade; a paisagem não pretende representar a natureza, mas um lugar qualquer; as figuras são vistas como meras presenças físicas, sem a pretensão de se interpretarem seus sentimentos.²⁸⁹

O historiador, com pouco interesse numa reconstrução obstinada das componentes históricas, oferece-nos uma aguda interpretação da tela de Courbet. O que Argan chama de superação da arte clássica fica evidente na forma como o pintor enquadra e constrói a cena: há um certo acaso constitutivo, o olhar intercepta na superfície do quadro uma cena um tanto espontânea: duas mulheres em um canto da margem. Da afirmação de que não há episódio ou anedota, ressaltamos que a pintura convoca pensar seu(s) sentido(s). A cena do ócio moderno, como que arrancada da malha de seu enredo, torna-se desconcertante. É como se Courbet, ao reafirmar que em pintura o que se vê é a distensão de um instante, reconfigurasse o ato de pintar por meio da efetiva limitação de seu meio. Não precisamos aqui recorrer a Greenberg; se o quadro não pode efetivamente mostrar a sucessão senão pela ilusão – como no *quattrocentto* italiano em que os episódios se aglutinam pela convivência de tempos distintos ou por sua sucessão em linha –, o gesto de Courbet reafirma o fragmento intensivo de um algo sobre o qual não se deve insinuar nem o antes e nem o depois; duas mulheres sobre a relva e debaixo de uma árvore, uma entediada ou enamorada, outra sonolenta ou exausta.

²⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles. A invenção da modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música). Tradução e notas de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, p. 26.

²⁸⁹ ARGAN, 1993, p. 94.

A paisagem, como bem lembra Argan, não tem nenhum interesse em representar a natureza composta; é somente um ambiente, um fragmento de ambiente indiscernível onde duas mulheres se situam. Que episódio poderia narrar este quadro senão a reticência diante de uma cena? Não há como concluir nada sobre o que se passa aí. Certamente não é a prática de divertimento da baixa burguesia ou das classes trabalhadoras que Courbet pretende figurar – seguramente ele só não se omite de figurar o que lhe rodeia. Esta pintura já evoca completamente uma dissolução do elemento narrativo conclusivo. Ela mostra muito, mas não chega a narrar.



Figura 2: COURBET, Gustave. Les demoiselles. 1857. Óleo sobre tela, Petit Palais.

Embora a recepção nos anos de 1850 promovesse a efetiva consciência de que certos gestos – certas roupas, ou mesmo certas ambiências – conotam determinadas posições ou atitudes, o que faz Courbet é deixar a verificação impertinente. Não há elementos que conotem o desvio moral da jovem no primeiro plano senão seu semblante ou suas vestes semi-despojadas. Sobre a jovem que

segura o buquê e olha para o que não podemos olhar, cabe ao receptor muni-la de alguma história: é uma jovem que olha para o que não nos é facultado olhar. Algo que na pintura até então era só uma espécie de irrupção não programada, esta indecidibilidade do plano pictórico que nenhum outro meio pode oferecer tornar-se-ia plenamente possível já na pintura de Courbet. Citemos aqui apenas dois exemplos, de modo a melhor caracterizar a hipótese levantada.

Na história recente da pintura francesa há uma tela singular para a qual estabelecer significado estanque parece quase improvável. O historiador da pintura Daniel Arasse presta uma homenagem a *Le Verrou*, de Fragonard, onde encontra um certo indeclinável da pintura. Na tela um homem aparece a enlaçar uma jovem mulher enquanto sela a tranca superior da porta do quarto. Apesar de seu caráter figurativo, a tela possui a metade esquerda da superfície pictórica ocupada por nada mais que pintura: pinceladas que ensejam criar panejamentos, lençóis e tecidos em pregas. Citando uma especialista em Fragonard, Arasse escreve: “À direita o casal, e à esquerda nada.”²⁹⁰ Nesse espaço onde não há sujeito, onde não há signo, parece haver um encontro com aquilo que na pintura é superlativo. Esse nada carece da vontade de ver ou não do intérprete; seu desejo é de toda sorte o principal instrumento para que a proposta da pintura, esse puro mostrado, aberto, realize-se. Ela não mostra nada, não oferece qualquer decifração, resta ver ou não. É impossível nomear aquilo que aí se apresenta sem incorrer em uma vulgaridade para com a própria pintura: símbolo da consumação do desejo do próprio rapaz, prefiguração do ato carnal e etc. *Le Verrou*, de Fragonard, oferece a Arasse o que ele chama de inominável da pintura: aquilo que se acha “aquém do verbal”²⁹¹. Mas aqui preferimos apelar à ambiência, à incidência arguta da iluminação, e ao amontoado de tecido que funciona muito mais que qualquer prenúnciação figurativa ou significante: a massa de tecido é capaz de promover a emoção visual, tornar esse leito coberto por lençóis de cinza acetinado, agora invadido pela vibrante cortina vermelha (contraponto exato à luminosidade imposta ao casal), mais impressionante que qualquer figuração exata de um desejo ou sentimento: o prazer da carne, o desejo ardente, a tensão do amor ou da proibição. O tecido está

²⁹⁰ ARASSE, Daniel. Histórias de pinturas. Lisboa: KKYM, 2016, p. 37.

²⁹¹ ARASSE, 2016, p. 38.

aí justamente para que aquilo que na pintura se vê não se torne um acontecimento e preserve-se enquanto desejo, incitando.



Figura 3 FRAGONARD, Jean-Honoré. Le Verrou. Século XVIII, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris.

O caso de Fragonard é extraordinário, entretanto aí ainda se vislumbra a concisão do tema: quer seja o amor carnal, a dança galante, ou ardor sexual, as opções todas endossam uma ideia em alguma medida enunciável. O que a pintura efetivamente não faz – e isso é seu ganho – é insinuar qualquer antes ou depois: núpcias, traição, pura volúpia às escondidas, não é possível afirmar nada disso. Por se desvencilhar das estruturas de enredo de uma novela provocativa, a pintura apresenta um episódio enfraquecido no tempo, na sucessão dos acontecimentos, mas absolutamente intensificado no espaço. A dança dos corpos, a cadência provocante do tecido-espço, promovem uma espécie de intensificação do plano. Não se pensa em como fazer emergir a ambiência de modo mais eficaz.

O segundo exemplo – mais próximo no tempo a Courbet e, portanto, a Manet – é um tanto mais exemplar no que tange a uma redefinição da figuração. *Duelo a garrotazos* ou *La riña* é parte dos quatorze painéis que Goya pintou para a Quinta

del Sordo, propriedade adquirida pelo pintor nos arrabaldes de Madrid em 1819. Estas pinturas, célebres desde meados do século XIX, foram denominadas *las pinturas negras*. É parte do conjunto o célebre *Saturno devorando a su hijo* – imagem que se tornaria logo emblemática para denotar o suposto gênio conturbado de Goya. A pintura mostra a luta entre dois homens: um corpo opaco, o homem que reflete e absorve a luz (à direita da tela), e outro translúcido (à esquerda da tela), o qual a luz lhe atravessa de modo irregular. Ou seria a luta de um homem contra seu fantasma, figura espectral de si. Um homem a dar pauladas em seu vulto assombroso, ou dois homens, corpos que na verdade são meios ópticos completamente distintos – homens-meios. O espaço que acolhe a contenda: é dele que brotam as figuras ou a ele se acham presas. Não como corpos sobre o espaço, mas como extensões suas, como troncos enraizados que se contorcem para duelar. Seria este um terreno movediço, uma zona arenosa, um pântano? A mancha rochosa de pigmento terra, nota tonal aberta que organiza o espaço no centro à esquerda, parece depor o contrário. Há solo firme, há topografia de terra sólida. Mas como então estes homens, ou um só e seu duplo assombrado, não se sustentam sobre o solo, estão nele atolados? As indicações parecem todas válidas. Uma guerra de homens presos à terra, atolados; ou seria uma guerra de rebentos de um mesmo solo, uma luta entre irmãos? Há possibilidades inúmeras que, inclusive, suscitam a noção de uma luta sem vencedores – seja pelo fato de um atolado vencedor não poder gozar de sua vitória, visto que ali morreria de sede e fome, seja porque no fratricídio o vencedor é, quando muito, um condenado à culpa.



Figura 4 GOYA E LUCIENTES, Francisco de. Duelo a garrotazos. 1820-1823. Técnica mista sobre revestimento mural trasladado para tela, Museo del Prado.

É preciso que aqui se explique o que se pretende ao convocar um tal quadro de Goya. “O duelo a pauladas” parece insinuar um problema pictural que, ao que tudo indica, reformulara a pintura do século XIX: a dubiedade afirmada. Antes mesmo de uma formulação efetiva do campo pictórico moderno, algumas modificações exemplares da operação parecem já verificar-se em sutileza. Seja na poética conflitante – por vezes tida por hermética, de Goya, ou mesmo na dissolução figural de um Turner – o quadro em pintura parece ter em conta uma certa transitoriedade de ajuizamentos, um campo, qual seja, onde a dubiedade é parte fundamental de sua construção. Levando o problema às últimas consequências assiste-se já aí a um fortalecimento da posição do espectador na medida em que o campo de dubiedade abre espaço a uma relação mais intensificada das cadeias de recepção. Explique-se: entre proposição, concretização e efetivação, isto é, concepção, composição e recepção, o campo de dubiedade, ora afirmado, ao mesmo tempo que permite uma maior agudeza na construção do pintor (tornando-o mais apto a formular um ataque antes impossível), abre espaço a um rol de sentidos cada vez mais abrangente – note-se também: tal operação abre espaço a um deslizamento intenso do sentido, um campo semântico instável. Além do mais, isto que aqui tentamos denominar por campo de dubiedade – parece também promover, em via paralela – uma ampliação do espectro ficcional em pintura, tanto quanto é capaz de reforçar o valor da sensibilidade, agora não mais tomada como opositora de um puro empreendimento denotativo, mas como um seu embaraço. O problema já

devidamente expresso em Goya encontra, ao que tudo indica, sua apoteose na pintura que décadas depois consagrará Manet como o centro da querela de uma pintura moderna. Entretanto, como opera este campo de dubiedade na cultura figurativa moderna? Quais modificações um tal empenho levará a cabo?

Há como afirmar que um dos elementos que constitui a renovação da figuração é efetivamente a liberação da pintura de um automatismo temático. Durante séculos o tema delimitava o limite da experiência formal, talvez mais que um impulso à similitude perpetrado pela ideia de imitação da natureza – por vezes compreendida, aristotelicamente, como princípio ordenador total ou como essência que configura cada coisa existente em sua diferença. O tema – mais que a obstinada atenção ao modelo e o devotado culto à beleza ideal – parecia operar um enforcamento da capacidade irruptiva de uma pintura que se dedicasse a inquirir a imagem segundo suas condições de aparecimento pictórico, qual seja, a ênfase num tempo intensivo e não sucessivo, a limitação da tela enquanto plano e a potência visual liberta do convencionalismo narrativo ou arqueologizante. Retomando o argumento de Pierre Francastel, a arte, assim como a técnica, seria um modo que o homem também encontra para tomar consciência de seu universo. Ou seja, os mundos da técnica e da arte se comunicam porque são como partes da atividade total do homem em sua atualidade.

A arte moderna não tem o caráter dum jogo solitário e gratuito. Por adotar um modo de expressão específico, um homem não se segrega da comunidade. Os artistas são também homens que criam Objetos. [...] A arte não é o domínio de valores de refúgio, abertos ao homem que teme o destino.²⁹²

Entretanto, se é suposto dar um tal estatuto à arte, não podemos nos furtar de dar o devido acento às inúmeras investidas que limitam ou coíbem sua efetiva ação. Francastel, por exemplo, advoga contra a ideia professada por Marcel Mauss de que a obra de arte seria um objeto de luxo, isto é, de função contemplativa ou amparada num valor suplementar de arte. Ideia essa que, segundo Francastel, faz coro ao numeroso grupo de historiadores e estetas que insistem na concepção de prazer ocioso do sentimento estético. Ao seu ver não haveria qualquer dissonância entre o mundo da técnica e o mundo da arte pois ambos os mundos aspiram a uma

²⁹² FRANCASTEL, 1963, p. 139.

racionalidade. São como formas distintas de um mesmo processo de autorrealização humana donde, as divergências são só aparentes, ao passo que responderiam a um mesmo ímpeto de realização – conciliatório por excelência.

Que uma obra de arte possua um significado mais largo do que a sua estrita aparência, que a compreensão dos valores estéticos comporte um caráter de intuição direta, de revelação, não se segue, forçosamente, que os valores de arte sejam apostos aos outros, facultativos e, por assim dizer, supérfluos, nem muito menos, que a intuição estética exclua toda a racionalidade.²⁹³

Embora o esquema ordenado e conciliatório de Francastel não nos interesse, a ideia de reiterar que a arte possui uma função, ainda que não pragmática, parece ser um caminho proveitoso a se especular. A formulação exposta por Kant de que na arte o que se assiste é a uma finalidade sem fim, parece de antemão contrária ao que conservamos de Francastel. Todavia, não é de todo complicado conciliá-las: se a finalidade da arte é não possuir um fim propriamente dito, com isso, não se deverá entender que este livre jogo das faculdades, em termos estritamente kantianos, não tenha uma função operativa. Se é próprio dos juízos determinantes atribuir finalidades em sentido pragmático, no juízo reflexionante o homem se depara com um uso desobrigado de suas faculdades; usa-as com certa inventividade. Aí onde não se necessita experimentar uma cristalização objetiva do entendimento, ele próprio experimenta seus limites. É também uma forma de alargamento quer da experiência ou do próprio entendimento. Se a arte se constitui como um vetor indireto, um caminho tortuoso de inúmeras bifurcações que não compreende uma economia do trajeto, daí não se conclui que ela não apresente um caminho. O que muda radicalmente é que a intenção de chegar ao destino é substituída pela aventura da viagem. Se há uma mudança radical na forma com que se entende a figuração pictórica no século XIX, ela certamente não é gratuita, nem tampouco pragmática como querem alguns: ao que leva a crer, a pintura, desobrigada de conservar seu constrangimento, instala em si a agudeza e a instabilidade – mais que a recolher do mundo, a pintura em certo sentido a produz junto ao mundo. Sua operação, apesar de alheia tanto ao falso como ao verdadeiro, não é nem por isso frívola ou reiterativa.

²⁹³ FRANCASTEL, 1963, p. 142.

3.2 Figuração e técnica

Cabe a nós ainda avaliar quais são as relações existentes entre figuração pictórica e mundo da técnica. Em se tratando de modelos históricos de visão e da posição do observador, Jonathan Crary insiste em uma inflexão sobre a eclosão do modernismo e de sua cultura visual. A tese é, entretanto, simples. O núcleo discursivo comum das hipóteses sobre o modernismo, diz Crary, parece ainda se sustentar nisto:

[...] com Manet, o impressionismo e/ou o pós-impressionismo, emerge um novo modelo de representação e percepção visual que constitui um corte com vários séculos de outro modelo de visão, definido de forma vaga como renascentista, perspectival ou normativo.²⁹⁴

A essa primeira e mais predominante justificativa da modernidade, o crítico norte-americano adiciona uma segunda também tida por ele como errônea. “Este segundo modelo diz respeito à invenção e disseminação da fotografia e de outras formas associadas de ‘realismo’ no século XX.”²⁹⁵ Para Crary, a conjugação da hipótese do abandono do espaço perspectival e seus “códigos miméticos” (a expressão é de Crary) com aquela que reafirma o realismo fotográfico oitocentista equivaleria à indexação da tecnologia fotográfica e cinematográfica a um episódio do cumprimento progressivo da perspectiva moderna – isto é, como episódio que tem sua gênese em formulações do renascimento. Crary insiste em pensar as investidas do modernismo e das vanguardas não como acontecimentos de um *fora* dos modos de ver hegemônicos perpetrados pelo mundo da ciência e da técnica, mas como um sintoma de uma mudança radical na configuração da visão. O cenário composto pode assim ser condensado: ao invés de se tomar a fotografia e o cinema como desenvolvimentos de um modo de organização visual do mundo perspectival – isto é regido por uma ideia moderna e bem definida do que seja o espaço – sua tese propõe que em princípio do século XIX é a própria visão que muda. Esta “transição sistêmica crucial”²⁹⁶ tem como seus sintomas tanto o desenvolvimento da fotografia na década de 30 do século XIX quanto a insurreição pictural da década de 60 – canhestramente apresentada como pintura modernista das décadas de 1870 e 1880. A pintura modernista passa de revolução

²⁹⁴ CRARY, Jonathan. Técnicas do observador. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, pp. 24-25.

²⁹⁵ CRARY, 2017, p. 25.

²⁹⁶ CRARY, 2017, p. 27.

artística, o que é um tanto hiperbólico, a “síntoma” ou eco de uma reconfiguração da visão.

De modo a ser o mais econômico possível passaremos em revista às bases centrais de sustentação do argumento do crítico. O observador, assim Crary descreve, é o ponto fulcral onde uma tal mudança de um regime compartilhado de visão pode ser entrevista. A partir da reconstituição de condições e forças ele intentava demonstrar como um novo observador foi assim definido, tornando-se um modelo dominante no século XIX. Embora admoeste que não se pode reduzir uma história do observador às “alterações das práticas mecânicas e técnicas”²⁹⁷ sua ideia de uma intersecção entre formação discursiva e prática material parece não surtir em nenhum avanço interpretativo. Seu empenho investigativo é de fato extenuante, vai da filosofia à ciência, da tecnologia da visão à arte pictórica. Entretanto, em seu texto parecemos confrontados a um falso problema: se na pintura dita por ele modernista (Manet e os impressionistas) o que ocorre é uma intensificação de um espaço propriamente pictural, que em si tem muito de uma nova ideia de visão, sua operação não se restringe a tornar apenas proscriita a emulação do espaço normativo da perspectiva e tampouco opor-se ao realismo, quer seja entendido como cumprimento de antigo desejo ou arroubo inventivo da imagem técnica. A pesquisa de Crary sobre o funcionamento em conjunto de um aparato técnico e um observador é em si louvável; a câmara escura e estereoscópio não seriam efetivamente possíveis sem um observador previamente informado e condicionado a seu funcionamento. A realidade efetivamente se cumpre como uma formulação possível dentro de uma situação histórico-cultural.

O texto de Crary é inteiramente permeado por uma hipótese singular:

Talvez o obstáculo mais importante a uma compreensão da câmara obscura, ou de qualquer instrumento óptico, seja a ideia de que instrumento óptico e observador são duas entidades distintas, que a identidade do observador existe de forma independente do instrumento óptico, isto é, de uma peça física de equipamento técnico. Ora, o que constitui a câmara obscura é precisamente a sua identidade múltipla, o seu estatuto ‘múltiplice’ como figura epistemológica numa ordem discursiva e um objeto de práticas culturais. [...] É um lugar onde a formação discursiva se intersecta com práticas materiais. Logo, a câmara obscura não pode ser reduzida a um objeto tecnológico ou discursivo: é uma amálgama social

²⁹⁷ CRARY, 2017, p. 31.

complexa cuja existência enquanto figura textual nunca foi separada de seus usos maquinais.²⁹⁸

Para a afirmação, o crítico se apoia nas ideias expostas por Gilles Deleuze que diz serem as máquinas sociais antes mesmo de serem técnicas. De modo a reconstruir o observador dos séculos XVII e XVIII, Crary aposta que, para ele, a câmara escura era um instrumento que permitia e representava a forma de sua visão. Distinta da perspectiva linear perpetrada pelos renascimentos, a câmara escura definira um observador em ato desde uma posição da interioridade: ela coloca por excelência a ideia de um observador que desde um interior observa o mundo exterior. Amparado nas doutrinas de Kepler, Leibniz, Descartes, Newton e Locke, Crary intenta demonstrar como o instrumento era capaz de permitir, ao mesmo tempo em que formulara, um modo de ver empírico e descritivo: “A câmara obscura realiza antes de mais uma operação de individuação; isto é, define necessariamente um observador como isolado, encerrado e autônomo dentro de seus limites escuros.”²⁹⁹

Para o crítico, a câmera produz o desejado retirar-se do mundo, uma espécie de *askesis* capaz de purificar e regularizar aquilo que do mundo recolhemos. Cita uma segunda função também decisiva para o êxito da câmara escura: “em simultâneo desagregar o ato de ver do corpo físico do observador, descorporalizar a visão.”³⁰⁰ A Crary importava sublinhar que as diferenças mantidas entre a câmara escura e a perspectiva linear assoberbavam-se ante suas semelhanças. Enquanto na perspectiva o espaço era convertido em totalidade exprimível e ordenável, a câmera só era capaz de dar a ver uma área restrita, um lugar excluído de sua totalidade. Sua função consistiria em fornecer ao sujeito um instrumento capaz de “garantir e policiar a correspondência entre mundo exterior e representação interior”³⁰¹ de modo a excluir da observação seu desvio. Crary faz desfilir inúmeras sentenças de filósofos de modo a sustentar sua tese – incluída aí a máxima de Descartes que promulga um conhecimento do mundo efetuado pelo

²⁹⁸ CRARY, 2017, pp. 62-63.

²⁹⁹ CRARY, 2017, pp. 70-71.

³⁰⁰ CRARY, 2017, p. 71.

³⁰¹ CRARY, 2017, p. 75.

entendimento – :a visão é um meio de que o espírito se utiliza para inspecionar o mundo, seu conhecimento só se processa no entendimento. Da imagem do pensador imerso e contido pelas quatro paredes de seu escritório, homem que pensa o mundo na reclusão de sua câmara de trabalho, Crary formula a seguinte indicação: “As pinturas são, pois, uma demonstração consumada da função reconciliadora da câmara obscura: o seu interior é a interface entre a *res cogitans* e a *res extensa* absolutamente dissemelhante de Descartes, entre observador e mundo.”³⁰² O autor de técnicas de observador deixa claro que em sua visão a pintura seria uma espécie de continuação como que, a periferia ordenada de um movimento de mutações ocorridas na história do observador. A dimensão propriamente diferencial que a pintura, ao que tudo indica, superpõe ao mundo – tomado aqui como instância referencial abrangente – não parece se apresentar como um problema a Crary.

Um pequeno retrospecto nos fará ver como o crítico estadunidense reformula assim um paradigma dos mais antigos. Diz Alberti: “As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça para representar aquilo que se vê.”³⁰³ A afirmação reitera ao menos dois dos constrangimentos centrais aos quais a mimesis foi submetida: 1) a insistência no paradigma da representação, que sem muito ônus pode substituir-se por reiteração ou cópia; 2) a operação do pintor equivaleria a transpor o visto para uma superfície inerte, ou seja, seu trabalho seria baseado em dar corpo a visualidades existentes, torná-las estabilizadas. Mas há uma peculiaridade na afirmação, Alberti escreve “aquilo que se vê”³⁰⁴, isto é, não só o que vê o pintor – o “se” aqui como índice de indeterminação do sujeito. Ao pintor cabe pintar o que se vê e pinta, sobretudo porque se vê – ele ou quem quer que seja. Isso tanto pode indicar que pinta o que é suposto pintar, a convenção que ordena um sujeito qualquer, ou que pinta o que

³⁰² CRARY, 2017, p. 78.

³⁰³ ALBERTI, Leon Batista. Da pintura. 2ª Edição. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 76.

³⁰⁴ Visto que a tradução brasileira não é absolutamente fiel ao texto em italiano, transcrevemos a formulação para também reforçar a presença do pronome indefinido “si”: “*Però che quele cose che non sono comprese da lo occhio, non è alcuno che non confessi che elle non hanno niente che fare col Pittore. Conciosia che il Pittore si affatica di imitar solamente quele cose, che mediante la luce si possino vedere.*” ALBERTI, Leonbatista. Della Pittura. In: Della Architettura, Della Pitura e Della Statua. Traduzione di Cosimo Bartoli. Bologna: Istituto delle Scienze, 1782, p. 287.

é ou pode ser visível. Mas não nos interessa aqui instalar a catástrofe da palavra no argumento de Alberti mas tão-só, apresentar a continuidade que ele encontra na construção de Crary. A pintura seria um modo de contato entre as coisas e seu conhecimento, portanto, uma interface ou aproximação. Mas seria a ela – mesmo a mais descritiva pintura dos Países Baixos – análoga ao conhecer? O que se conhece por meio de Poussin, Rembrandt, Velazquez ou Fragonard – supomos que muito pouco, ao menos se conhecer aí se assemelhar à ideia de uma objetivação.

À pergunta não equivale nenhuma resposta que oponha técnica e imagem pictórica, mas tampouco parece exitoso procurar entre elas uma espécie de contiguidade. Há certamente similaridades entre modos de ver e pintura, mas não é a pintura um exato produto determinado dos modos de ver – ela sobretudo joga com o ver. Saltamos do texto de Crary o desenvolvimento que vai de Descartes a Diderot, a passagem de uma teoria ótica a uma teoria das interações sensórias, e damos destaque ao que nomeia por visão subjetiva. Crary esboça magistralmente as alterações das teorias da natureza da luz, gravemente modificada no arco que separa Alberti, Kepler e Newton de Faraday e Maxwell. A ótica fisiológica de Goethe e Schopenhauer exprimida pela ideia de visão subjetiva, como demonstra Crary, necessita ser vista à luz de transformações avassaladoras no estudo da luz e da visão. A propagação retilínea dos raios de luz, após o desenvolvimento da teoria das ondas, tornar-se-ia proscrita, levando consigo toda justificação que por séculos havia sustentado a perspectiva linear e a câmara escura. Uma alteração sublinhada pelo crítico sobre o sujeito é que desde aí sua condição fisiológica passa a ser imanente ao subjetivo, o que abriria espaço à formulação na arte de uma ideia de visão subjetiva. “Qualquer descrição válida da cultura moderna”, escreve Crary, “tem de confrontar os modos como o modernismo, em vez de ser uma reação contra ou transcendência de processos de racionalização, é inseparável deles.”³⁰⁵ Se o estudo da luz havia sido transposto aos domínios da física, ao menos desde que se compreende a luz como fenômeno eletromagnético, a visão agora era um campo de investigação daqueles que quisessem estudar o olho e suas

³⁰⁵ CRARY, 2017, p. 132.

capacidades sensoriais. Com Johannes Muller³⁰⁶, as noções de interioridade e exterioridade são completamente descartadas: sua ideia do homem como uma estrutura compósita onde o olho nada mais seria que um aparelho sensorio, plenamente orientado pela ação de agentes físico e químicos. O sujeito vidente se torna um objeto do conhecimento, e, portanto, de controle – a tese de Foucault das técnicas de subjetivação é plenamente desenvolvida por Crary.

Sobre as modificações operadas na visão oitocentista, Crary diz:

O colapso da câmara obscura como modelo para a condição de um observador foi parte de um processo de modernização, mesmo quando a própria câmara tinha sido elemento de uma modernidade anterior, ao ajudar a definir no século XVII um sujeito individualizado, privado e ‘livre’. Mas no início de Oitocentos, a rigidez da câmara obscura, o seu sistema óptico linear, a sua posição fixa, a sua identificação de percepção e objeto, foram tudo traços demasiado inflexíveis e imóveis para um conjunto de exigências culturais e políticas em rápida mutação.³⁰⁷

Isto é, se a câmara escura mantinha como predicado a separação total entre sujeito e objeto, ou melhor, apresentava uma visão onde não importa o corpo, com o seu descredenciamento surge a possibilidade de uma relação de identidade entre a percepção e seu objeto. Crary faz questão de salientar que os constrangimentos impostos pela câmara não deixaram que a pintura chegasse mesmo a operar para lá de seus limites estritos. Todas as técnicas de racionalização da visão nos séculos XVII e XVIII ainda permitiam uma brecha experimental para o campo da arte pictórica. Entretanto, com o fim da validade do modelo jurídico da câmara escura, e a conversão do problema da luz em problema da física exatamente, a visão “deixa de se subordinar a uma imagem exterior de verdade ou certeza. O olho deixa de ser o que predica um ‘mundo real’.”³⁰⁸ Goethe, Schopenhauer, Ruskin e Turner são índices que levam Crary a crer que a visão subjetiva impunha uma nova modalidade de entendimento da percepção. Sobre Turner, sublinha:

Aparentemente do nada, as suas pinturas das décadas de 1830 e 1840 assinalam a perda irrevogável de uma fonte fixa de luz, a dissolução de um cone de raios luminosos e o colapso da distância que separa um observador do local de experiência óptica. [...] O *sfumato* de Leonardo, que gerara nos três séculos anteriores uma contra-prática ao domínio da óptica geométrica, triunfa súbita e fulminantemente em Turner.³⁰⁹

³⁰⁶ Trata-se de seu *Handbuch des Physiologie des Menschen*, de 1833, que supostamente fora utilizado por Schopenhauer. Cf. CRARY, 2017, p. 134.

³⁰⁷ CRARY, 2017, p. 205.

³⁰⁸ CRARY, 2017, p. 206.

³⁰⁹ CRARY, 2017, p. 206.

Turner apresenta ao analista um exemplo tanto do estatuto de um novo observador quanto da nova posição do artista-observador. Se em Kepler e Newton a câmara oferecia-lhes uma possibilidade de observar corretamente ao abrigo da luz, do sol que tudo ofusca, e se em Descartes na *Dióptrica* era a câmara um anteparo ante a loucura ou o deslumbramento da observação em meio às coisas, em Turner toda e qualquer mediação se torna desnecessária. Vejamos rapidamente a conclusão de Jonathan Crary e dela partiremos a uma consideração nossa do problema.

A câmara escura era, enfim, um modo de estabilização dos dados mundanos recolhidos pela visão. Sua ação reafirmava a verdade, uma identidade imutável que se dissimula na visão dispersa. Organizar o espaço, dar-lhe linhas, dispô-lo em quadraturas, ao fim e ao cabo significa: deslindar sua ordem, oferecer-lhe a ordem de que espontaneamente carece. A ideia de uma comutação entre práticas e discursos guarda lá seus problemas, mas o raciocínio de Crary se justifica na indecisão, ainda latente no início do século XIX, entre investigação científica e elaboração filosófica – uma espécie de promiscuidade tolerada entre física e metafísica. Todavia, sem avaliarmos seu método, citemos sua conclusão: “A modernização levou a cabo uma desterritorialização e uma reavaliação da visão.”³¹⁰ Sua ideia baseia-se em priorizar uma avaliação das mudanças operadas na visão na década de 1840, para assim compreender as reviravoltas da pintura modernista dos anos 60 e 70. A ideia de um corpo neutro e invisível no qual se baseava o sistema de observação da câmara escura, quando substituído por um corpo preponderante e de densidade carnal, reitera que a pintura é fruto de uma mudança epistêmica e ao mesmo tempo corporal. A visão subjetiva, como exploração da opacidade e dos melindres da percepção visual, para Crary, é a condição de possibilidade de uma pintura que se pretenda afinada ao impacto da percepção. O artista-observador é ele também um seu produto. A localização da visão na subjetividade daquele que vê tem, para ele, ao menos dois caminhos imbricados:

Um conduziu a todas as múltiplas afirmações da soberania e autonomia da visão derivados deste corpo recém-capacitado, no modernismo e não só. O outro levou à normalização e

³¹⁰ CRARY, 2017, p. 217.

regulação crescente do observador, derivadas do conhecimento do corpo visionário, no sentido de formas de poder que dependiam das abstrações e da formalização da visão.³¹¹

Uma primeira questão se coloca: mas a base do que Crary chama de pintura modernista, a pintura da década de 70, efetivamente se baseia em ser ela um fruto de mera autonomia da visão? Em que sentido este novo artista-observador torna a visão seu único instrumento de realização pictórica?

Muito embora o texto de Crary evite ao máximo os determinismos canhestros, a indicação de sua conclusão é também ela um tanto acabrunhada. O que chama de pintura da década de 1870, que se supõe ser o impressionismo, abarca em seu seio uma série de idiossincrasias. É certo que a visão talvez seja um índice comum entre eles (os impressionistas), uma visão intensiva e aberta ao mundo, mas não seria o caso de reunir sob um mesmo princípio Manet, Monet, Cézanne, Sisley, Degas, dentre outros. É evidente que em pintura o ver é uma dimensão nuclear, mas supor que a radicalidade dos modos de apresentação pictórica seja essencialmente fruto de uma mudança da visão, como se com isso isolássemos algo como um período histórico da visão, seria o mesmo que afirmar que a operação pictórica se resume a uma anotação da realidade ideologicamente orientada – agora transmutada em sensibilidade subjetiva. Ou seja, a pintura seria uma impressão personalista de uma nova visibilidade do mundo assim, despojada de toda e qualquer atividade poética. O mais interessante no argumento de Crary é a lateralidade com que dispõe a fotografia nas técnicas da visão em geral. Se grande parte dos argumentos sobre a pintura de 1860 e 1870 insere sua radicalidade sobre o contexto de uma revolução técnica fotográfica, Crary contrapõe a tese expondo como tal contexto é abissalmente mais amplo.

Vejamos como a mesma inflexão, a pintura moderna, é vista por um outro crítico. A tese de Giulio Carlo Argan apresentada em seu *Arte Moderna* orbita um problema nuclear: para o crítico, o ciclo moderno da produção artística colocaria em relevo a crise de arte como “ciência europeia”. Os processos engendrados pela produção da arte do século XIX, até meados do século XX – senão que apenas radicalizada naquilo que depois se denominara “o contemporâneo” –, são os meios pelos quais se cumpriu a crise da arte como parte integrante das estruturas mais

³¹¹ CRARY, 2017, p. 218.

profundas e aparentes do processo de constituição temporal das sociedades ocidentais. O movimento que opera aquilo que se denomina “arte moderna” é a incessante disjunção entre estrutura e função: o artista moderno, ora desobrigado da subserviência político-religiosa, defronta-se com sua própria marginalidade no nascente universo burguês. A substituição da longa tradição classicizante, teológica e por vezes servil, dá lugar a um terreno baldio onde o artista nem sequer representa um personagem útil para a consideração social do mundo humano e de suas relações.

Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia de arte como dualismo de teoria e prática, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*).³¹²

Os caminhos da liberação da arte – isto é, de sua libertação da servidão às estruturas sociais impostas, na qual encontrava uma função vívida ainda que suplementar – seriam também a trilha que a encaminharia a uma suposta lateralidade na cultura moderna. Ressalte-se no argumento de Argan a ideia de que a mimesis desde o aparecimento da intencionalidade romântica, que grosso modo, entenderia a arte como inscrição da expressão subjetiva fora substituída pela criação (*poiesis*). Todavia, num trabalho maduro como o de Manet, o que se observa é efetivamente o contrário: a posição do modelo, ora destituída de uma rigidez interpretativa concilia plenamente referencialidade e criação. A interpretação de que só com a exclusão do modelo e da imitação – entendida aqui de modo convencional, como *imitatio* – é que se possibilitaria uma experiência primária e não derivativa guarda uma orientação já conhecida: que o trabalho com o campo referencial, ao invés de ser um elã entre pintura e fruidor seria um engodo ao trabalho da plena imaginação – que desde os românticos pode ser também entendida como despossuída de algum tipo de antecedentes, imaginação sem substrato. Se a intenção de Argan é insinuar certo esgotamento da arte parece haver aí uma certa indistinção entre uma proposição que tornaria ocioso o trabalho

³¹² ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11.

da arte, perpetrada pelos românticos e o próprio esgotamento que a arte poderia vir a experimentar. O trabalho analítico de Argan, como se sabe, é magistral, mas nossa intenção é tão-só avaliar algumas de suas considerações que engendrariam um argumento geral sobre o aparecimento da pintura moderna.

Pode-se, pois, afirmar que o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos.³¹³

A concepção romântica de que trata abriria uma celeuma para a interpretação que se tem do fenômeno da arte a partir do século XIX. A proposição de que a arte nasce da própria arte não só não resolve o velho problema da relação traçada entre arte e natureza como o agrava. Como uma cobra que se alimentaria de seu próprio rabo, a arte tem sua explicação convertida em pura tautologia: como pode algo do mundo humano ser causa e resultado de si próprio? Mais que atestar um esgotamento, a formulação é ela mesma uma condenação ao esgotamento. Se a arte – se é que é possível tratá-la como um substantivo com funções de denotar um coletivo singular – tem como esteio a si própria, tal proposição a tornaria relegada ao âmbito de um certo subjetivismo onde a expressão pessoal de algo valeria mais que sua efetivação nas cadeias de recepção. De obra destinada à realização comunitária, seja pelo *senso communis* ou por uma classe ou grupo, ela passa a ser um modo de expressão do indivíduo que a produz – pois se sua condição de aparecimento é ela própria, na arte, o único elemento diferencial seria o sujeito que neste campo opera, a não ser que ao excluir o mundo no qual há obra excluíssemos também o sujeito sem o qual não pode haver obra humana.

O autor do *Arte Moderna*, embora neste aspecto ele mesmo dê, como veremos, ao menos dois marcos distintos³¹⁴: o ciclo moderno se iniciaria com o romantismo, onde já se entrevê a ação das causas do moderno, ou seja, da crise da arte como “ciência europeia”.

Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo, porque chega até nós), destaca-se a

³¹³ ARGAN, 1993, p. 12.

³¹⁴ Argan, em um pequeno ensaio escrito em 1960, sustenta que o marco da pintura moderna seria o impressionismo propriamente dito. Tal tese será por ele mesmo refutada anos depois, como veremos, em seu *Arte Moderna*. Cf. ARGAN, G. C. As fontes da arte moderna. Tradução de Rodrigo Naves. Revista Novos Estudos, CEBRAP, nº 18, setembro de 1987, pp. 49-56.

transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as consequências que comporta na ordem social e política.³¹⁵

Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que despontam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo.³¹⁶

Note-se que o bojo da crise da arte como “ciência europeia”, de sua função na efetiva constituição e entendimento da realidade, é também ele o universo das transformações tecnológicas perpetradas pela sociedade da ciência e da técnica. Se a arte, ao menos para Argan no seu *Arte Moderna*, tem também como função ser um paradigma para o artesanato – isto é, sua função é também ser o modelo da produção artesanal, seu grau mais elevado, o frenesi das tendências e irrupções encontrado entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX é o signo de um desespero frente a lateralidade da arte no plano geral das atividades humanas. O centro do problema do romantismo aparece em seu texto como conflito entre duas posturas: uma iluminista, encarnada no pitoresco, e aquela propriamente romântica, exposta pelo sublime. Mas ambas se completam na medida em que apontam o grande problema da época: “a dificuldade de relação entre indivíduo e coletividade.”³¹⁷ A existência, ora já não afirmada conforme um fundamento transcendente, tem de no mundo produzir seu sentido. Nos termos de Argan, “ou se vive da relação com os outros e o *eu* se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o *eu* se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte.”³¹⁸

Sobre as respostas destoantes de Ingres e Delacroix, isto é, a variação no impulso advindo de um mesmo Jacques-Louis David, Argan aposta em duas formulações opostas do que chama de “divergência sobre o significado histórico do ideal romântico e a sociedade em que se situa.”³¹⁹ Se Ingres figura uma abstenção diante de um mundo que se transforma aceleradamente, Delacroix se entrega ao movimento turbulento dos novos tempos. O crítico italiano, no entanto, coloca-os como vetores contrários de uma mesma força: a preocupação pela sociedade germinal é também preocupação por um universo onde o artista já “não está mais

³¹⁵ ARGAN, 1993, p. 14.

³¹⁶ ARGAN, 1993, p. 17.

³¹⁷ ARGAN, 1993, p. 20.

³¹⁸ ARGAN, 1993, p. 20.

³¹⁹ ARGAN, 1993, p. 32.

integrado como componente necessário.”³²⁰ Ou seja, Neoclassicismo e Romantismo são, para Argan, duas faces de uma mesma moeda, “duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo passionalidade ardente.”³²¹ São modos destoantes de tratar uma mesma questão, qual seja, que o artista agora vive nos arrabaldes da sociedade da indústria; sua função não se acha mais no núcleo das investidas da civilização moderna. Como conciliar a tese de Argan com aquela exposta por Jonathan Crary? A marginalidade da posição do artista, do pintor em especial, não pode facilmente se aproximar da proposição de que a pintura das décadas de 1860 e 1870 seja fruto de uma renovação da visão. A não ser que adicionemos algumas emendas: se aceitarmos que o observador mudou radicalmente a partir do momento em que a visão deixa de ser compreendida como um fenômeno executado por feixes de raios luminosos – isto é, que o estudo da luz, ao ser entendida sob a teoria de ondas eletromagnéticas, migra para o domínio da física e a visão passa a ser inquirida no âmbito da fisiologia ou da elucubração filosófica – podemos dizer que o problema da arte pode efetivamente deixar de ser um questionamento central passado a operar numa espécie de periferia dos interesses gerais. Todavia, se a condição de possibilidade da pintura modernista (ou moderna) é efetivamente uma mudança paradigmática no entendimento da visão, como que uma experimentação só agora permitida, para que isso se sustente seria necessário pensar o artista no centro de um debate técnico-científico e não nas margens de um desenvolvimento do qual fora particularmente alijado. Parece ainda plausível que a existência adjacente do pintor abrisse espaço a uma margem de proposições maior, ao menos no universo da pintura. Mas, ainda assim, isso não serviria para ajuizar sobre o trabalho de Manet. Em Manet há uma implosão da analogia, tanto quanto um desinteresse pela construção de uma terceira dimensão ao quadro; a luz que modela os corpos e dá vida às cores é uma luz, em alguma medida, fenomênica: sobretudo, ela parece interessada em captar o modo como corpo sólido se oferece ao sentido da visão como corpo luminoso. Ou seja, não há mais um corpo na acepção de objeto – mas como ele se lhe apresenta e pode se apresentar na tela – o objeto parece efetivamente proscrito em Manet. Mas uma tal dimensão de seu trabalho não

³²⁰ ARGAN, 1993, p. 32.

³²¹ ARGAN, 1993, p. 33.

chega a esgotar seu gesto. Em Manet existe um trabalho contínuo de reinterpretação das inumeráveis linhas de força herdadas da tradição pictórica, mas em nenhum sentido esta reinterpretação é arqueológica: Manet busca soluções nos mestres do passado para apresentar relações com seu mundo. A pesquisa formal de Manet consegue interpolar a tradição e rejeitá-la ao mesmo tempo no sentido que sua pintura guarda um frescor inaugural, uma acidez que por muito tempo fora escusada na pintura europeia.

Parece impossível aceitar aqui que a radical modificação na representação, especialmente na obra de Manet, possa ser situada na conta de uma mudança estrutural da visão. A hipótese de Argan, ainda que menos demonstrativa, mostra-se mais eficaz: o pintor, ora desencarregado de oferecer o modelo da produção artesanal – isto é, tendo seu ofício alocado nas margens das demandas pragmáticas e ordinárias, em meio à crise de seu tempo – colhe os frutos de uma espécie de folga imaginal. E agora sim, juntado isso a uma possibilidade de visão subjetiva, como sustentada por Crary, exime-se de um certo pacto de adequação programática ao modelo visual dominante. Isto é, no desamparo de um modelo de visão coercitivo, displicente ao tema convencional e, sobretudo, sob os auspícios de uma coletividade em crise onde a individualidade surge como um vetor diferencial, o pintor pode enfim experimentar a potência da mimesis pictórica: interpola o que efetivamente vê, joga com sua condição sócio-histórica, convoca a tradição, mas a nada disso se reduz; a semelhança é o seio no qual pode instalar a diferença.

A propósito do surgimento das técnicas modernas de produção de imagem, especialmente a fotografia, Hans Belting afirma ser antigo o desejo por reproduções autênticas – onde o modo de produção em alguma medida leva a obliteração do que chama de “diálogo medial” estabelecido pelo espectador.

Em vez da habitual mimese, exigia-se uma garantia técnica de semelhança. A falta de confiança na fiabilidade das imagens, e consequentemente também na sua eficácia, constituiu o impulso antropológico para a invenção e a descoberta de técnicas imaginais que não podem errar porque caracterizadas por procedimento automáticos.³²²

³²² BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014, p. 57.

O autor não oferece nenhuma clareza sobre o que aí chama de “habitual mimese”. Entretanto, pelo termo ao qual a opção não é difícil aqui precisá-la: a habitual mimesis é aquela que não se resume a oferecer uma garantia técnica de semelhança. Ou seja, seu trabalho não é da ordem da garantia mas da instabilidade. Desvencilhada dos paradigmas do verdadeiro e do falso, sua atividade supõe um trabalho imaginal. Se os procedimentos automáticos, a fotografia e o cinema especificamente, podem cumprir – ainda que de modo acabrunhado, visto que não são isentos de interferências – o desejo de reduplicação, a pintura pode enfim situar-se na posição de uma técnica imaginal destinada a construir ficções visuais. A captura do visível realizada pela fotografia e pela película cinematográfica responde efetivamente a uma certa aspiração de que com a máquina a operação humana poderia ser plenamente substituída pela razão que triunfa em seu entendimento. Da mão que produz ao conhecimento que elabora aquilo que pode (re)produzir pode-se afirmar que há o cumprimento de um impulso antropológico, o impulso responsável pela procura incessante pela estabilidade. Todavia, na pintura mais avançada do século XIX cumpre-se um outro impulso: aquele responsável por instalar a flutuação, por introduzir no mundo uma imagem que não é sombra da verdade nem falsidade.

Para Hans Belting, amparado nas proposições de Lev Manovich³²³, a pintura do renascimento seria o ponto de partida para o entendimento do ecrã atual – a moldura e a perspectiva ofereceriam uma ilusão ao espectador de domínio da percepção do mundo. A ordem emulada na perspectiva linear, ao domesticar a representação do mundo e condicionar sua percepção, seria um modo de driblar a instabilidade constituinte da percepção, aquilo que no mundo é volitante. A pintura a princípio fora encarregada desta tarefa que é dar ao homem a noção de algum domínio sobre pluralidade mundana presente até na mais ordinária das paisagens.

Ao espectador, que através deste meio exercitava o olhar para o mundo, o quadro solicitava um esforço de abstração, porque negava a sua própria superfície para simular, por ‘detrás’, um espaço visual que, graças à projeção do espectador, se substituíam ao lugar em que este se encontrava. [...] Por outro lado, o mesmo meio englobava tipos de imagens muito

³²³ Trata-se de crítico de cinema e teórico de novas mídias russo, radicado nos Estados Unidos desde a década de 1980. Sua pesquisas conjugam história da arte e estudos do Software – especialmente no que toca a questão da interatividade entre receptor e meio.

heterogêneos, desde a ilusão da natureza morta, com frutas em decomposição, até à ficção de um céu com deuses da Antiguidade, em que nenhum espectador acreditava. Não era a qualidade técnica, mas o uso cultural, que definia o meio na sua história. Face ao quadro, o espectador não apenas exercitava o olhar sobre o mundo como ampliava a sua imaginação.³²⁴

Este “uso cultural” referido acima por Belting pode ser dividido em duas grandes correntes: uma destinada a dar fixidez ao que por si só não possuía, cite-se a pintura de paisagem e o retrato, outra destinada a efetivação de ficções, ainda que no caso da pintura do renascimento as ficções fossem massivamente de tipo externo – ou seja, ficções capazes de oferecer imagem para atributos de ordem externa à obra (mítico, religioso, alegórico ou político). O compromisso da semelhança, tido secularmente por um “fazer ao natural”, acha-se em vias de se tornar ocioso desde a fixidez da imagem fotográfica. Ainda que ela não possa ser tomada como duplicação – pois efetivamente impõe um ponto de vista particular e facilmente se acha dissociada de seu referente – a fotografia cumpria em partes uma função destinada à pintura. As ficções externas de que tradicionalmente se encarregara a pintura parecem já amplamente desgastadas no decurso do século XIX. Em França, Antoine Watteau prenuncia um desgaste do cânone temático já no início do século XVIII; deuses, ninfas e personagens do cristianismo dão lugar a figuras da nobreza e do povo. O rococó palaciano francês³²⁵, uma das primeiras correntes estilísticas plenamente mundana, é particularmente avesso ao ordenamento religioso dominante: o prazer, o gozo mundano, a forma caprichosa e saliente são já sinais de um desgaste do antigo repertório ocidental. O iluminismo e a revolução são como confirmações de que certas mudanças não tardariam a aparecer. Ainda que a pintura acadêmica seja por um lado, a grande mantenedora de um ordenamento visual e do repertório, não fora plenamente capaz de adiar infindavelmente a afirmação de ficção interna em pintura plenamente desenvolvida e realizada. Manet, ao que tudo indica, parece ser seu proêmio. E a técnica na sociedade industrial, ao invés de uma condicionante, assemelha-se a uma folga que gera o espaço para possibilidade. Nas palavras de Hans Belting: “A imagem fotográfica não é uma descoberta, mas um objeto dado

³²⁴ BELTING, 2014, p. 60.

³²⁵ Sobre o Rococó, conferir o estudo de Germain Bazin. Como forma de confirmação, ver *Rococó religioso no Brasil*, de Myriam Andrade Ribeiro, onde a historiadora sustenta a tese de uma transposição de estilo massivamente palaciano ao universo religioso – na atual Alemanha e no mundo atlântico.

[*Fundsache, objet trouvé*], que, graças à luz, capta um corpo com aquela verdade que só a técnica permite.”³²⁶ E conclui: “Onde a técnica não pode se enganar, também o seu resultado não será um erro.”³²⁷ Cumprido provisoriamente um impulso que visava captar a verdade, a ilusão no *tableau* pode se tornar eletiva – tenha ela como referente o corpo, o espaço ou um objeto. Sob a incerteza da sociedade moderna, num influxo de racionalização e inteligibilidade dos costumes e da cultura, o acervo temático da pintura ocidental pôde efetivamente dar lugar a uma nova cultura figurativa; progressivamente desobrigada de sustentar a imaginação sobretudo como ferramenta para a construção de ficções externas domesticadas, abre-se um espaço para a efetiva constituição de ficções mais desafiadoras.³²⁸

3.3 Manet e o trabalho imaginal³²⁹

Émile Zola, em seu conhecido texto de 1866, *M. Manet*, quis confrontar a opinião corrente sobre a obra do pintor por meio de um elogio judicioso. É certo que o tom não é de todo confiável; Zola desde sua alegada visita ao ateliê do pintor de Olympia, nutrira por ele uma especial simpatia, notadamente por seu modo de vida reservado, de alguém que é “casado e leva a existência regrada de um burguês”³³⁰. Longe das especulações perniciosas sobre um bebedor jovem e inconsequente, o que encontrara ao visitar o jovem pintor era um burguês comum, que apesar de pintar algo que fora motivo de escândalos era absolutamente convencional e sério. Muito embora Zola não chegue a narrar nenhum espanto de sua parte, o texto é ele também uma tentativa de dissipação do escândalo.

³²⁶ BELTING, 2014, p. 229.

³²⁷ BELTING, 2014, p. 229.

³²⁸ A afirmação não pretende tomar a pintura de Manet como marco inicial da ficção interna em pintura. Apenas é preciso salientar que com Manet a ficção interna supera abissalmente os limites antes impostos. O quadro recobre-se de uma importância singular, destaca-se em alguma medida de ser um modo de visualização de objetos previamente estabelecidos. Ressalta-se que cabe ainda a nós dar uma definição mais precisa do que configuraria este fenômeno.

³²⁹ Imaginal é o termo encontrado para denotar o campo de ação do imaginário, campo este onde ele age de forma privilegiada. Portanto, equivale ao apontamento de uma “área”, a qual tem por motor de ação primordial a faculdade imaginativa. Consequentemente, é aí que se estabelecem as dinâmicas do controle – entendidas, ao menos desde a formulação de Luiz Costa Lima, não só como entraves à produção da arte, mas como campo de forças divergentes capazes de configurar a tensão na qual ela tem lugar. O campo imaginal é propriamente a área onde o previamente dado, o reiterado, choca-se com a ação, por vezes disruptiva, do imaginário.

³³⁰ ZOLA, Emile. O Sr. Manet [1866]. In: A batalha do impressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 40.

Pretendera, e parece não haver dúvida quanto a isso, oferecer uma imagem laboriosa do pintor desconcertante. Sobre o trabalho de Manet, Zola diz:

O talento do sr. Manet é feito de simplicidade e de precisão. Sem dúvida, diante da inacreditável natureza de seus colegas, quis interrogar sozinho a realidade, recusar toda ciência adquirida, toda antiga experiência, desejando tomar a arte de seu início, ou seja, da *observação exata dos objetos*.³³¹

E adiciona:

Assim, ele se postou corajosamente frente a um tema, viu-o enquanto grandes manchas, nas suas oposições vigorosas, e *pintou cada coisa exatamente como a enxergava*. Quem tem a coragem de chamar essa atitude de cálculo mesquinho, quem ousa acusar um artista tão consciencioso, de zombar da arte e de si próprio?³³²

O que nos toma no texto de Zola não é a forma com que argumenta em defesa do pintor, mas sobretudo, o cunho de sua defesa. O romancista insiste, e talvez seja o primeiro a fazê-lo, que o ponto alto da pintura de Manet, a diferença inaugural, estaria no fato de pintar as coisas tal como elas se lhe apresentam. Isto é, o trabalho de Manet consistiria em apresentar em pintura um exercício de visão, uma observação exata. Faltam-lhe recursos para se referir ao trabalho de Manet e quanto a isso restam poucas dúvidas. Sua defesa, ainda que muito empenhada, sofre de um mal vocabular: como analista, os recursos de Zola são escassos, enquanto o trabalho de Manet é uma enxurrada problemática. Interessa-nos efetivamente esta limitação: Zola insiste que a diferença exposta em *Olympia*, *Déjeuner sur l'Herbe* e no Tocador de Pífaró, seja de ordem do referente; se Manet é um exímio observador, se tem o domínio de uma visão franca e precisa, não há forma mais adequada que tomá-lo por um pintor da anotação. O horror diante de *Olympia* seria o horror de ver pintado aquilo que apenas se podia ver nos bulevares promíscuos ou nos prostíbulos suburbanos. A leitura inaugurada por Zola se tornaria corriqueira: Manet se reveste facilmente da carapaça de um pintor das desventuras da metrópole, um pintor da burguesia, um tipo específico de pintor capaz de realizar um diagnóstico epocal – a comoção por sua pintura seria a comoção pelo franco embate com aquilo de que tentamos nos desviar. Ainda que Zola se refira a “tomar a arte em seu início”, o progresso do texto não enseja dar um sentido mais complexo à afirmação; Manet renova a pintura porque volta a

³³¹ ZOLA, 1989, pp. 40-41.

³³² ZOLA, 1989, p. 41.

olhar o mundo, ele apenas desabou do delírio olímpico. Nem mesmo alguns ensaios contemporâneos, como aqueles de T.J Clark, declinam de seguir uma tal indicação. A pintura de Manet manteria como tônus este novo olhar dado ao mundo, um olhar renovado porque abdicou da convenção. A indicação não é errônea, entretanto não é capaz de oferecer um argumento completo. Há na base de sua pintura uma operação de supressão dos preceitos, ou seja, é parte da operação uma libertação do olhar. Mas sua intervenção é muito mais do que isso: como bem nos lembram Warburg e Fried, Manet interpola à tradição pictórica o tempo inteiro, e junto a Greenberg investe a pintura de sua própria planaridade. Georges Bataille traz um acrescento: segundo ele, Manet opera por meio dum deslizamento de sentidos – onde o sentido imediato é sempre fadado ao fracasso – o que não equivale a negligenciar o tema (esse estabilizador do sentido da figuração pictórica): “é como no sacrifício, em que se altera, se destrói a vítima, mas sem negligenciá-la.”³³³

Certamente não é tarefa fácil cotejar todas as teses sobre Manet – e isso não é nosso objetivo. Contudo, não parece assim tão afanoso estabelecer algumas linhas de força que a elas presidem. Uma delas é certamente a ênfase na visão não reificada. Nossa rejeição a uma tal tese possui uma justificativa muito concisa. A ideia de que o trabalho de Manet era guiado por uma observação desvencilhada dos cacoetes de ateliê esbarra no longínquo problema que liga a arte à natureza. Se a tarefa do pintor é ser fiel a sua visão e destituí-la dos mais bobos entraves impostos pela normativa cultural, um pintor não seria mais que um copista – como advogara o sempre bom Platão. Ainda que o nosso intérprete eleito, Émile Zola, não faça um uso controlado dos termos com que compõe seu argumento, não parece haver dúvidas que a insistência na visão nada mais seria que uma resposta manca a um problema que, via de regra, ele não será capaz de apontar. É de todo sabido que o sistema acadêmico de ensino das artes se baseava na observação e na cópia. O ateliê era para os iniciantes o lugar onde se deveria apreender as soluções exitosas de uma arte e experimentar a insistente observação do modelo. Não se trata aqui do modelo em potência. Alguém que tendo o corpo livre deixasse ser visto; o modelo aparece no ensino acadêmico sob os auspícios da pose –

³³³ BATAILLE, Georges. Manet. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, p. 63.

emulação do gesto, onde o corpo visto apenas apresentava o desafio da solução anatômica diferencial ao gesto já estabelecido. A visão, quer queira ou não, sempre fora um recurso da pintura na medida em que estava em sua base a observação – a pintura é, por excelência, a arte do visível acionado em sua produção e recepção. Ao que parece, o que Zola chama de observação exata não pode ser mais que uma espécie de franqueza. Falar de sinceridade seria de todo complexo, pois a pintura de Manet não se pretende uma abertura para a verdade de uma consciência. Sua franqueza reside no fato de ser ela plenamente intramundana e ao mesmo tempo estranha a este mundo. A convencionalidade do tema, tal qual praticada no ocidente ao menos até Manet, permitia uma aproximação limitada para com a realidade humana, entendida aqui estritamente como dimensão sociocultural – a realidade não deixa de ser uma dimensão sempre mutante, ela é desprovida de substância. Se com Courbet uma tal aproximação alcança as feições de um crespas intenso com o mundo circundante, ela certamente aí ainda se mantinha conivente a uma espécie de juízo. Courbet se interessara pela atualidade da cultura, não à toa fora lhe oferecido o adágio de “realista”. Contudo, se houvera um realismo na pintura de Courbet, este nunca se confundira com um realismo fotográfico (no sentido de uma captura ilibada dos dados do mundo). Courbet, como bem indicara Argan, é um pintor que se recusa a não enxergar. Mas em Manet o movimento se torna ainda mais complexo. Vejamos o argumento de Argan sobre a “novidade” da pintura Manet:

Naturalmente, entre os contemporâneos, interessava-lhe Courbet (o antecedente direto do *Déjeuner é Moças à margem do Sena*, de 1857); porém, a inverossimilhança do objeto do quadro mostra que ele aceitava apenas parcialmente, e com reservas, o programa realista de Courbet. Seu propósito explícito é: ‘ser do seu próprio tempo’, ‘pintar o que se vê’. Mas isso não significa retratar as pessoas, narrar a crônica de sua época: fazia parte ‘da época’ (pense-se em Baudelaire) negligenciar e desprezar o caráter anedótico ou narrativo da obra de arte, e a aparente incongruência do objeto ajudava a ver por fora de toda convencionalidade narrativa.³³⁴

Para o crítico italiano, a herança que Manet recebe de Courbet se limita a um instrumento de destruição da convenção pictórica. O que não deve ser visto como um capricho, nem mesmo uma oposição feita em prol do escândalo, ainda que ele inevitavelmente aconteça; destituir a convencionalidade narrativa em pintura significa limar as inúmeras possibilidades de encará-la como artifício suplementar. Sob o domínio do tema convencional – e aí reside um outro

³³⁴ ARGAN, 1993, p. 94.

paradigma do ensino acadêmico – o pintor funciona como um ordenador de composição. Ainda que lhe seja facultado toda sorte de desvios e interpretações seu trabalho não deve exceder em demasia ao que dele se espera. O tema, como instância previamente dada e compartilhada (pensemos nas alegorias, nas mitologias, ou nos enredos bíblicos e hagiográficos), impõe à pintura um limite que lhe é estranho. E ainda que entre o tema figurado e sua referência normativa sempre exista uma margem de manobra considerável – há casos recorrentes onde uma solução figurativa acaba por reconfigurar o próprio tema –, o pintor age comprimido entre a convencionalidade da proposição e a expectativa de sua execução ordeira. Mas Manet, como reitera Argan, “não se preocupa com o objeto enquanto ação ou episódio (isto é, no sentido romântico), mas elabora um material compositivo e temático que pertence à história da pintura.”³³⁵ Como então devemos ler a afirmação de Argan?

A destituição da importância do objeto na pintura de Manet, isto é, o novo estatuto da referencialidade em sua figuração, é um exemplo da dificuldade imposta pelo fenômeno da mimesis. Não à toa Zola se baralha por completo ao tentar indicar que Manet imprime na tela uma semelhança diferencial – “pintou cada coisa exatamente como a enxergava”, mas o resultado em nada se assemelha a uma mera captura – e isso é visível. O mesmo pode ser aferido nos ensaios de T. J. Clark: neles, o pintor é levado a ocupar uma posição confusa de alguém que escandaliza por contaminar-se pela realidade. Não falta à sua hipótese algum elemento? O engodo da interpretação corriqueira da figuração de Manet parece situar-se no bojo daquilo que Costa Lima denominara por “ostracismo da mimesis”. Explique-se: ao compor com subsídios extraídos do mundo em que vive, a pintura de Manet corriqueiramente tem sua representação associada à “objetividade do representado”³³⁶. Ou seja, assim como no funcionamento da formulação secular da mimesis como *imitatio*³³⁷, a obra é entendida por meio de uma correspondência por subordinação à realidade na qual se inscreve.

³³⁵ ARGAN, 1993, p. 95.

³³⁶ COSTA LIMA, Luiz. Roteiro de um trabalho. In: Frestas: A teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2013, p. 117.

³³⁷ Luiz Costa Lima vem chamando nossa atenção há décadas sobre os nocivos efeitos da tradição latina da *imitatio* que, ao verter o termo grego *mimesis*, operou um estreitamento oneroso de sua

Nosso desafio aqui será o de sustentar que a aproximação que Manet empreende para com o mundo que o cerca não se baseia em uma recolha mecânica de dados da realidade. Claro, isso parece se intensificar de forma gradual, mas nem por isso menos perceptível desde o começo de sua produção mais consistente (a partir da década de 1860). Três movimentos são notáveis: o tratamento da superfície pictórica, o enquadramento e a destruição do tema. No que tange a destruição do tema convencional – isto é, do procedimento em que o tema, qual seja, precede e conforma a operação pictórica – um aspecto é latente: Manet dá visibilidade, torna visível na tela, imagens interditas. Quer seja nas imagens do cotidiano, pírias ou negligenciáveis, de atores sociais sem mérito ou largamente tidos por desinteressantes (quando não proibidos), seu trabalho é torná-las visíveis não como são – no sentido de um diagnóstico – mas como podem ser visíveis. Unem-se aí interesse pelas massas tonais, o modo com que a visão efetivamente intercepta o mundo, e destruição ao veto moralizante do visual. Se a visão tem por função recolher as imagens do mundo para que assim a consciência possa a elas ordenar, classificar, ou interditar, o trabalho pictórico de Manet pretende em certa medida se desvencilhar da segunda etapa do processo. Tal procedimento, ao passo que torna a superfície pictórica o campo das variações tonais e luminosas, torna-a no mesmo instante um campo aberto ao embate com o que no mundo é visível. Toda sorte de figuras, de gestos, de fantasmas da consciência volta ao jogo mais intempestivos do que nunca. O fato de o trabalho se situar na transmutação de elementos da realidade em fatos de visão traz consigo o desafio da visualidade e também o da visualização. Se sua pintura se interessa, sobretudo, pelos valores visuais das coisas mundanas (seres e objetos) não há por que omitir aquilo que causa estranheza ou constrangimento. Isto é, o empecilho moral é descartado de saída por uma postura sensorial. Postura essa que por ter em conta a economia de certos afetos no meio social em que se situa privilegiará aqueles significantes visuais que também exacerbam sentidos problemáticos. É o momento onde a complexidade realiza sua dobra: porque não pintar o visualmente interessante apenas porque dele se tem uma má impressão socializada? Ou melhor, pintar o

compreensão. Tal estreitamento, enquanto reforçava um horizonte teórico sufocado, permitia que durante séculos, e sob máscaras distintas, o fenômeno da *mimesis* se mantivesse coartado na reflexão e dificultado no âmbito de sua produção. Para uma compreensão mais integral da questão, conferir o intransponível *Mimesis e Modernidade*: a forma das sombras (1980).

visualmente interessante segundo uma dinâmica visual afirmada (massas tonais e luminosas), torna-se ainda mais poderoso se o visualmente interessante for em conjunto atordoante ou invulgar. É banal dizer que em Manet os aspectos significantes e de significados não se mantêm intocados, estáveis, como quereria uma teoria do signo tradicional. Todavia, esse baralhar das instâncias propicia uma recepção singular que tanto poderá resultar na simples recusa ou numa experiência desafiadora do quadro (*tableau*).

Nos termos de Costa Lima: “na arte, a mimesis opera pela produção de diferença, cumprida a partir de um horizonte de semelhança.”³³⁸ Se, como dissera Aristóteles, o homem é o animal imitador por excelência³³⁹, este seu imitar é capaz de produzir representações que não se limitam aos *percepta*, senão que compreendem os mais independentes constructos. E se a representação inevitavelmente resulta em uma imagem concerne apontar que a imagem tem por característica nuclear ser instável porque só se realiza na relação entre meio e observador – vale lembrar que um tal estatuto transforma a imagem já de saída em um elemento virtualizado: sua efetivação é refém da instância relacional entre a proposição do meio e a consciência daquele que a experimenta. Manet parece um exemplo perfeito de operador da mimesis na modernidade pictórica: sua pintura tem os pés firmes sobre a realidade, não se limita a endossar a figuração olímpica, herda da pintura acadêmica a tradição do modelo (ainda que sem o gesto, Manet empreende inúmeras empreitadas de ateliê, conserva os grandes formatos e o hábito da observação) tanto quanto a observação dos “antigos”, mas nem por isso se limita ao vetor da semelhança. O gesto pictórico de Manet parece destituir a pintura da ilusão dimensional, ao passo que a arranca da ociosidade decorativa e cerimonial. Manet é um pintor, talvez um dos primeiros, a oferecer ao século XIX uma pintura própria – ainda que esta venha a se recobrir de deboche e afronta.

³³⁸ COSTA LIMA, 2013, p. 116.

³³⁹ Poética 1448 b.5-9. Caso haja interesse, conferir o desenvolvimento da ideia de uma condição antropológica carente do homem, desenvolvida com auxílio de Rousseau e Herder. Cf. COSTA LIMA, Luiz. Roteiro de um trabalho. In: Frestas: A teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2013.

Em *La Musique aux Tuileries* (Figura 5) de 1862³⁴⁰, a aproximação de Manet ao mundo burguês já é total e irrestrita. A pintura, longe de ser um manifesto, é uma experiência relativamente nova: Manet, junto à Zacharie Astruc, Charles Baudelaire, Henri Fantin-Latour, Eugène Manet, dentre outros, aparece em meio às árvores do Jardim das Tulherias. A música, apenas anunciada pelo título, refere-se aos concertos semanais que aí tinham lugar nos anos do Segundo Império (1852-1870) – parte do florescente lazer burguês parisiense. Esta pintura pode ser tudo, menos um exercício de observação, como diria Zola. A presença do próprio Manet é um índice seguro da afirmação anterior. O mar de cartolas junto aos troncos das árvores conota facilmente o sentido da multidão. Os burgueses reduzem-se à cintilância das inumeráveis cartolas expostas na tela pela visão aérea do jardim.



Figura 5: MANET, Édouard. *La Musique aux Tuileries*. 1862, óleo sobre tela, The National Gallery.

O tratamento da sombrinha cinzenta em primeiro plano dá o tom do tratamento geral da superfície: franca, chapada, sem passagens diluídas. As casacas negras contrastam com as calças beges e cinzentas, mas sobretudo com os vestidos e chapéus alegres das damas. *La Musique aux Tuileries* é uma sinfonia luminosa,

³⁴⁰ A data de produção desta pintura é recoberta por uma especial dúvida: embora só tenha sido exposta em 1863, é possível que seja da mesma época da produção de *Lola de Valence*, pintada em 1862. Zola é um dos que endossam tal datação.

mas não se resume a uma pintura da luz. A música, termo que acompanha a pintura desde sua exposição na Galerie Martinet, em 1863, não há nenhum sinal dela na tela³⁴¹. Algumas personagens lançam olhares para esse fora da pintura onde pode estar a música e, sobretudo, onde inevitavelmente estará o espectador. As pinceladas explícitas, sem que os matizes tonais apaguem a construção do pincel, denunciam a fatura. O que é apenas contrastado pelas finas pincelada das cadeiras de jardim, essas linhas luminosas que animam a tela. A superfície se afirma de uma tal maneira que a tela se recobre de uma verdadeira profundidade da imagem: superficial, plana, sem nenhuma aspiração de ser outra coisa. O objeto subsiste apenas como imagem, como pura superfície – sem que junto dele se entreveja uma ação ou história. É verdade que o click fotográfico possa estar contido na construção de Manet, mas não como uma afirmação do pintor-observador.

A tela de Manet, para mostrar a música, reveste-se de um silêncio consciencioso. O grupo de homens à direita da tela, assim como as duas senhoras de capa bege (notas abertas da composição), observam esse espaço onde haveria música; mas só há música suposta, pois o lugar da música é também este lugar em que reside o espectador. O desinteresse narrativo de Manet pode ser inferido na abstenção de figurar qualquer músico ou instrumento. Se a música não é passível de ser pintada, ao menos em Manet, não há porque expor ao olho algo que não lhe é facultado perceber. Quando muito podemos entrever o lazer burguês, esse idílio na Paris industrial, solene e um tanto sisudo. Também sisudo pois quase não há céu. As copas das árvores, essa mistura de verdes, ocres e negros, abafam o amontoado de homens-cartolas, tornando-os comprimidos e ao mesmo tempo alheios ao lugar em que se situam. Fora os troncos que brotam entre esses senhores e senhoras há uma divisão clara entre o mundo natural e o mundo humano. A música no jardim reveste-se de um estranhamento ímpar: os homens são como contrastes dessa natureza que agora deixa de configurar o lugar e aparece como uma massa oposta (pois seu tratamento difere muito pouco daquele dado às faces e trajes). A música não se pode entrever na pintura, é no silêncio, nos aspectos dos corpos tornados massas tonais que a ação pictórica pode se realizar. Mas qual é o tema desta

³⁴¹ A tela é nomeada assim desde a exposição na Galerie Martinet, em 1863, e continua sendo apresentada da mesma maneira nas exposições subsequentes. C.f. MANET, E. Catalogue des Tableaux exposés -Avenue de L'Alma - en 1867. Paris: Imprimerie L. Poupart-Davyl, 1867, p. 12.

pintura? Ela é um tanto simples, tem dimensões modestas (76 cm x 118 cm), e seu tratamento é singular se comparada ao companheiros de Manet no dito “realismo”. Fantin-Latour (que está em *La musique*), Legros, Guillaume Régamey, Whistler, todos seus companheiros de alcunha, não chegam a instaurar a rasura de Manet. O célebre *Ex voto* de Legros (Figura 6), de 1861, basta como contra-exemplo. Sobre ele, Henri Focillon afirmara: “*Il semble que Legros doive tout à Courbet.*”³⁴² De fato o pintor se interessa por um tema particularmente situável: a exposição da devoção de franco aspecto popular. Ou seja, o tema é ainda mantido em toda sua estrutura. Uma jovem em companhia de senhoras decorosas faz suas preces diante de um pequeno oratório perdido no campo. O tratamento dado às figuras é típico do modo com que Courbet constrói seus personagens; com solidez e descrição. Há uma diferença abissal entre a realização das figuras e do espaço. A relva, a floresta, a fumaça e o horizonte de céu possuem uma execução movimentada de traços mais ou menos irreverentes enquanto as senhoras são modelados tridimensionais detalhados – note-se, por exemplo, o acetinado da saia branca da jovem à frente ou mesmo as capas negras dotadas de uma volumetria minuciosa. A iluminação dos dois grupos (mulheres *versus* oratório e relva) é convenientemente diferenciada. A luz, ainda que difusa, é teatral; quase coercitiva – diz: olhe as mulheres, veja como rezam! A cena de Legros não pode ser fruto do confronto visual com a realidade, não daquele do tipo que realizara Manet. Sua novidade, na esteira de Courbet, é estender a narração pictórica convencional, episódica, ao campo ainda pouco tematizado do povo e de seus costumes.

³⁴² FOCILLON, Henri. *La Peinture XIXe et XXe Siècles: Du réalisme à nos jours*. Paris: Librairie Renouard, 1928, p. 164.



Figura 6 LEGROS, Alphonse. *Ex voto*. 1861, óleo sobre tela, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Sobre o que chama “*Le groupe de 1863*”, Henri Focillon diz que sua geração é marcada por uma ordem: “*L’art qui plaît à la société du Second Empire est brillant, superficiel, anecdotique et tapageur. Il est surtout rétrospectif, il est fait en grande partie des déchets du romantisme, mais non de ses qualités picturales.*”³⁴³ Entretanto, os diferentes pintores que compõem a geração de 1860 ainda que não possam ser agrupados num único elemento aglutinador, guardam algo em comum. “*Ils tiennent tous plus ou moins à Courbet, mais on ne les définit pas en les appelant des réalistes.*”³⁴⁴ Como então eles pertencem a Courbet mas não podem ser definidos pelo “realismo”? Talvez seja essa a grande questão exposta pela obra de Manet; ao passo que não se esquiva de figurar o visto, não se propõe a fazer daquilo que vê uma ordem descritiva. O visto engloba duas instâncias em simultâneo: a vida que decorre diante dos olhos do pintor com seus personagens e características e o modo como essa vida pode ser captada pelo olho e vertida sobre a tela. A segunda instância é tão importante quanto a primeira, pois aquilo que o pintor vê não há de ser dissociado da forma com que ele a enxerga.

³⁴³ “A arte que atraía a sociedade do Segundo Império era brilhante, superficial, anedótica e turbulenta. É acima de tudo retrospectiva, feita em grande parte dos dejetos do romantismo, mas não de suas qualidades pictórica (nossa tradução).” FOCILLON, 1928, p. 154.

³⁴⁴ “Todos pertencem mais ou menos a Courbet, mas não os definimos chamando-os de realistas (nossa tradução).” FOCILLON, 1928, p. 154.

Isto é, o que é visível a essa visão não pode ser separado da experiência de sua visualização. Este talvez seja o solo onde o edifício da pintura de Manet intenta erguer-se. Mas só com isso não somos capazes de dizer nada de seu edifício.

O estudo crítico de Zola oferecido à obra de Manet, publicado em 1867 e retificado em edição de 1879, oferece-nos algumas indicações dos problemas iniciais que a obra colocava ainda na década de 1860. Zola pretende dissuadir a crítica ouriçada que se levantara contra Manet, seus argumentos são respostas no calor da hora e tem uma clara tentativa de defesa e apaziguamento.

Um jovem pintor obedeceu, com toda a ingenuidade, a tendências pessoais de visão e compreensão: ele começou a pintar fora das regras sagradas ensinadas nas escolas; assim, produziu obras particulares, com um sabor amargo e forte, que feriram os olhos das pessoas, acostumadas com outras aparências.³⁴⁵

O modo encontrado por Zola para justificar o gesto pictórico empreendido por Manet se baseia na ideia de que o pintor é um tradutor da natureza. Cabe aos pintores de espírito ordenarem suas traduções pelos seus temperamentos particulares, por suas personalidades originais. Para Zola não há como situar a questão senão num esquema muito básico: se os pintores todos estão diante de um mesmo mundo, chame-lhe natureza, a forma mais concreta de explicar a variação dos resultados é efetivamente apontando que um mesmo estímulo produzirá respostas diferentes em espíritos diferentes. Zola narra brevemente a biografia de Manet. Ainda que muito conhecida, não parece danoso repeti-la mais uma vez: um jovem burguês se apaixona pela pintura nos anos finais do colegial e é dissuadido por sua família que o faz embarcar numa expedição militar ao Rio de Janeiro. De volta à Paris, Manet certifica-se que o pesadelo dos pais é sua sina, parte em viagem a Itália e Holanda, e, em seu retorno, inicia uma longa formação de ateliê sob a tutela de Thomas Couture. Deixa o ateliê de Couture em meados da década de 1850 e desponta como pintor-escândalo no início da década de 1860. As outras menções biográficas não oferecem alternativas muito dessemelhantes. Edmond Duranty em 1867, assim o descreve: “*M. Manet peignait autrement que M. Legros, mais il relevait bien du même principe d'art: rendre le sentiment des*

³⁴⁵ ZOLA, Emile. Édouard Manet [1879]. In: A batalha do impressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 60.

choses modernes avec les moyens d'une peinture personnelle.”³⁴⁶ Duranty vai além de Zola, quando diz que Legros e Manet operam sob um mesmo princípio donde o alcance de resultados distintos se deve à interferência da personalidade. O único a neste momento fugir da explicação subjetiva ou do rechaço assustado é Zacarie Astruc, poeta e grande amigo de Manet - a análise de suas hipóteses ficará para um próximo passo.

Zola é ainda mais incisivo: “O artista confessou-me adorar a sociedade e encontrar volúpias secretas nas delicadezas perfumadas e luminosas das festas.” Mas o que se vê em *La Musique aux Tuileries* está situado entre graves aspas: Manet se aproxima do lazer burguês como quem mescla atração e repulsa, comunhão e oposição. Só se aproxima, mas nunca chega a crescer. É o próprio Zola quem também nota o caráter diferencial de sua pintura: “o artista não pinta nem a história nem a alma; aquilo que é chamado de composição não existe para ele, e a tarefa à qual ele se propõe não é de forma alguma a de representar tal pensamento ou tal ato histórico.”³⁴⁷ Efetivamente pintar o lazer da burguesia não tem muito que ver com algo que se tomaria histórico, no sentido monumental desse discurso, menos ainda propõe ser uma ilustração do pensamento – não há um jogo intelectual por desvencilhar. O que se nota são as oposições vibrantes e as massas francas (francas até em sua planaridade). Mas como entende o que oferece esteio à figuração de uma cena tão prosaica e hodierna, sem nenhum tipo de interesse grandioso ou comemorativo, desprovida do beletrismo que envolve as interpretações da iconografia convencional? Zola, sobre o trabalho do pintor, diz: “para eles [os pintores] o tema é mero pretexto para pintar, enquanto que para o público o tema é a única coisa que existe.”³⁴⁸ A indicação sobre a recepção é clara. O tema amarra de modo singular o processo de recepção da obra de modo que sua inteligibilidade se achava de sobremaneira contida no processo de identificação – o extra

³⁴⁶ “O sr. Manet pintava de modo diferente do Sr. Legros, mas na verdade ele seguiu um mesmo princípio artístico: devolveu o sentimento das coisas modernas por meio de uma pintura pessoal (nossa tradução).” DURANTY, Edmond. *Ceux qui seront les peintres* (1867). In: FRIED, Micheal. *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 439.

³⁴⁷ ZOLA, 1989, p. 70.

³⁴⁸ ZOLA, 1989, p. 75.

pictórico, enquanto fórmula adestrada e estabilizada pela tradição, oferecia ao público da pintura um solo estável e cômodo para sua apreciação.

Baudelaire é quem nos dá a chave da disputa de onde pôde eclodir o trabalho de Manet. Afirma em sua crítica à Exposição Universal de 1855:

Já não existe mais imaginação, e, portanto, já não há movimento.[...] Mas a diferença está em que o sacrifício heróico que o senhor Ingres faz em honra da tradição e da ideia do belo rafaelita, realiza-a o senhor Courbert em favor da natureza exterior, positiva, imediata. Na sua guerra à imaginação, obedecem a móveis diferentes; e dois fanatismos inversos conduzem-nos à mesma imolação.³⁴⁹

A querela opõe, se assim nos é facultado dizer, idealização e realismo; para Baudelaire, duas faces de um mesmo movimento sacrificial. Ingres e Courbert se travestem de personagens filosóficas: um é a eterna procura da ideia, o outro a destemida fé sensível. Mas a dualidade parece mais denotar o vício de um discurso que propriamente o problema no qual está mergulhada a pintura do grande século XIX. A imagem da conciliação é encontrada por Baudelaire em Delacroix. “Porque ninguém depois de Shakespeare consegue melhor que Delacroix fundir numa unidade misteriosa o drama e a imaginação sonhadora.”³⁵⁰ Este ponto de inflexão mudará sazonalmente nos acalorados escritos do autor de *Les Fleurs du mal*, iniciador (sem que nos esqueçamos de Diderot) da moderna crítica de arte. Sobre Delacroix, escreve: “Parece que aquela cor, e perdoem-me estes subterfúgios de linguagem para exprimir ideias de tal delicadeza, pensa por si própria, independente dos objetos que reveste.”³⁵¹ Baudelaire tem plena visão do problema que se abre aos seus olhos, a pintura tornava-se cada vez mais independente dos objetos que figura, ao passo que se aproximava cada vez mais dos domínios do debate contemporâneo. Todavia, seu aspecto, o modo de sua figurabilidade, acrescentava uma complexidade cada vez mais grave. Não se entrevê nela a aspiração ou corrupção da ideia nem mesmo a submissão ou devoção da realidade – ainda que se aproximasse cada vez mais e mais dos aspectos intramundanos, modernos. Como dirá cerca de cento e cinquenta anos depois Daniel Arasse, a pintura “não se contenta em mostrar, ela pensa, não

³⁴⁹ BAUDELAIRE, 2006, p. 59.

³⁵⁰ BAUDELAIRE, 2006, p. 66.

³⁵¹ BAUDELAIRE, 2006, p. 68.

através de conceitos, mas através do que figura.”³⁵² Uma tal catástrofe ainda não podia ser anunciada nos discursos de Baudelaire, mas nem por isso podemos afirmar que nele já não conseguimos sentir seu tímido reclame. Nos escritos sobre o Salão de 1859 (Cartas ao senhor Diretor da *Revue Française*) Baudelaire se mostrava contrário a um certo vício do público, o qual a fotografia viria coroar.

O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado às suas verdadeiras aplicações) oprime aqui, e sufoca, o gosto pelo Belo. Onde haveria apenas o belo (suponha-se uma bela pintura, e podemos facilmente adivinhar a que estou imaginando), o nosso público apenas procura o verdadeiro.³⁵³

O público moderno aproximava-se também da fotografia pelas garantias de exatidão que ela oferecia. Entre a usura do tema e o credo do verdadeiro – Baudelaire, em contraposição, insiste num elogio da imaginação como rainha das faculdades –, a nova pintura tinha seu campo de atuação cada vez mais borrado e mal definido. Se pensarmos em seu lugar nas cadeias da representação social, ela não era nem um campo da pura imaginação (como aspirava Baudelaire) menos ainda constituía uma variação do suposto documentalismo fotográfico. Para situar o que chama de “destino da *mimesis* na poética da modernidade”, Luiz Costa Lima insiste que devemos proceder uma distinção entre função pragmática e função estética no campo da representação. O primeiro uso refere-se a uma atuação direta sobre a realidade, enquanto o segundo, contíguo ao fenômeno da *mimesis*, “só indiretamente estabelece uma relação como real.”³⁵⁴ A especificidade do fenômeno tem sua ênfase no efeito que provoca: a obra de arte só pode ser tida por realizada no ato de seu acolhimento por um receptor, a sua constituição material apenas formula um esquema indicações a serem completadas. Em consequência disso, a ativação do receptor é que dá corpo à representação de realidades diversas, a partir do esquema prévio que ele deve dotar de consistência. Tais formulações expostas por Costa Lima são fruto de sua interação com a estética do efeito especialmente desenvolvida nos escritos de Wolfgang Iser. Embora tudo isso nos pareça absolutamente transportável ao problema das artes visuais, o receptor, esse ser de vidência que faz do quadro (*tableau*) efetivo, é uma

³⁵² ARASSE, 2016, p. 39.

³⁵³ BAUDELAIRE, 2006, p. 154.

³⁵⁴ COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980, p. 49.

figura, senão desconhecida, pouquíssimo tematizada nos estudos de obras visuais. A obra em si recobre-se de uma consistência total de modo que o receptor é relegado ao lugar de espectador – sem participação ativa, ele apenas assiste ao espetáculo. Mas nosso objeto por excelência, Manet, é também fruto de um burburinho: os contínuos ataques e recusas sofridos por sua obra são signos de algo não anda bem – Manet, de diversas maneiras, recusou-se a oferecer ao público dos *Salons* algo que lhes fosse absolutamente familiar. Isso nos leva a crer que sua pintura já se mantinha afastada do rol das representações socializadas; há uma posição incômoda sempre que, no século XIX francês, se vai fazer menção a seu trabalho.

Não seria de todo descabido indicar que as diretrizes pictóricas do *Ancien Régime* só aí chegaram ao seu ocaso. Uma nova economia das representações sociais se entrevê na pintura de Manet e o entendimento que dela se tem é um tanto parco e confuso. “De dia para dia a arte encolhe o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor tende cada vez mais a pintar, não aquilo que sonha, mas aquilo que vê.”³⁵⁵ A sentença de Baudelaire baralha aspectos que a ele, ao menos enquanto analista, não é possível delimitar. Se o caráter negativo de sua poesia se recobre de uma lucidez ímpar, a formulação analítica não tem o mesmo alcance: Baudelaire desaprova a fidelidade visual em prol da imaginação, mas não há certezas se o que toma por imaginação seja a construção impertinente, desprovida de ligações com os problemas ao pintor hodiernos, ou se se trata de uma espécie de indagação inventiva e aberta do mundo social. O horror fotográfico deixa marcas latentes em seus textos da década de 1850.

Em matéria de pintura e de estatuária, o Credo atual da sociedade, sobretudo em França (e não acredito que haja alguém que se atreva a afirmar o contrário), é o seguinte: ‘Creio na natureza e só creio na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza (uma seita tímida e dissidente pretende que os objetos de caráter repugnante, como um penico ou um esqueleto, sejam postos de lado). Assim, uma indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.’ Um Deus vingador satisfaz os desejos dessa multidão. Daguerre foi o seu messias. e então ela pensou: ‘Visto que a fotografias nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, insensatos que são!), a arte é fotografia.’ A partir deste momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um só Narciso, para contemplar sua trivial imagem no metal.³⁵⁶

³⁵⁵ BAUDELAIRE, 2006, p. 155.

³⁵⁶ BAUDELAIRE, 2006, p. 155.

Entretanto, n' *O Pintor da vida moderna*, publicado em 1863, algumas mudanças radicais penetram o argumento. O elogio à figura imaginativa de um Delacroix dá lugar a indagação sobre a “pintura dos costumes do presente”³⁵⁷. Esta pintura da modernidade – feita dum misto entre o transitório e o imutável, o contingente moderno e a beleza eterna – passa a ser entendida como resposta adequada ao momento que julgava distinto. “Procurou por toda parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos autorizou a denominar a modernidade.”³⁵⁸ O objeto do texto, M. G., Contantin Guys, é elogiado por se lançar sem reservas ao mundano. É a imagem do artista-jornalista que Baudelaire passa a ter por aguda e moderna – ele não se limita ao familiar e belo, interessa-se pelo passageiro, pelo ordinário e baixo. Mas entre Guys e Manet há um abismo sinistro.



Figura 7 GUYS, Constantin. *Militaire assis auprès d'une table en compagnie de deux femmes*. Século XIX, desenho à pena aquarelado, Fonds des dessins et miniatures, Musée d'Orsay, Paris.

Guys é mestre em expor a anedota dos costumes, a moda, o povo em sua caricatura mais aguda. Contudo, o mote da composição, ainda que abarque o contingente elogiado por Baudelaire, não cessa de se medir à previsibilidade da toada jornalística. Expor a caricatura dos costumes, devassar seu ridículo ou sua

³⁵⁷ BAUDELAIRE, 2006, p. 279.

³⁵⁸ BAUDELAIRE, 2006, p. 317.

perversão, é tão-só uma maneira de usura da imagem para fins pragmáticos. Ainda que seja um preciso cronista, Guys não entende a imagem pictórica como uma instância autoportante. Seus desenhos, gravuras e pequenas aquarelas são ainda parte de um campo contíguo às sentenças discursivas, funcionam como ilustrações ácidas ou descritivas – sem qualquer comparação com o jogo alegórico acirrado que Goya estabelecera décadas antes nos *Caprichos*. O que entretanto, interessamos em seu trabalho é com ele estabelecermos uma possibilidade comparativa entre dois usos dos elementos da realidade: um plenamente orientado e um tanto convencional (ainda que acarrete horror ou reprovação), e outro menos categórico, mais fugidio e indeciso. Manet é o exemplo do segundo uso. Retomando ainda *La Musique aux Tuileries*, nela o componente sócio-histórico, esse elã com o mundo parisiense do segundo Império, é apenas uma componente da elaboração da tela: Manet se interessa pelas cartolas, pela suprema individualidade de longe indiscernível dos burgueses; há todo um espetáculo de estamentos e configurações sociais, um feixe de luz muito forte incide sobre o lazer do capitalismo tardio, sobre a banalidade dos costumes e a platitude do acordo comunitário. Mas não há sinal de uma ordem, de uma história, trágica ou cômica, a ser narrada. Manet se põe diante dos burgueses como que diante da paisagem, esperando extrair da superfície imagética a quintessência de seu aspecto fenomenal – isto é, essa imagem fugidia de superfície, de algo que só pode ser compreendido na fina espessura de sua aparição. Cabe dizer que o gesto de Guys é curioso, mas pouco arguto. Expor o flerte banal, a prostituição, uma economia reprimida de desejos, não é superior a acatar o pacto moral – no fundo, Guys ainda é um pintor que se julga superior ao mundo não mais pela abstração da ideia ou pela figuração daquilo que só se pode imaginar, mas pela opção do ajuizamento determinante num mundo de instabilidade.

Manet, do contrário, parece impor a suas telas uma indefinição magistral, capaz de converter a experiência pictórica em desafio misterioso. É T. J. Clark quem nos fala sobre o que chama de grande sistema obrigatório das aparências sociais. Na nova Paris, nem tão nova, mas já não tão sedimentada quanto a velha; burguesia, proletariado e a velha aristocracia já não podiam ser aferidos com a precisão de outrora. A cidade dos *magazins*, da moda, dos desocupados, de toda sorte de

classificações engendradas pelo capital e por isso parcialmente ininteligíveis é a cidade dos equívocos.

Dizem que a margem de erro na vida urbana tomou o lugar do sistema, e que por isso a cidade se tornou ilegível – essa é sua nova característica. Ela se tornou um amontoado de fronteiras, que se sobrepõem e interferem umas nas outras [...] Todos parecem ser lugares feitos para a ostentação, mas também para o equívoco; lugares em que as pessoas são difíceis de decifrar, com seus gestos e expressões pouco convincentes, seus propósitos obscuros; e é por aqui que a cidade pode ser vista com maior nitidez.³⁵⁹

E completa: “É isso por sua vez que modula a maneira como a nova pintura aborda o olhar em geral: o visível vem a ser o ilegível, e a nova cidade é o lugar perfeito para o pintor que se fia nas aparências.”³⁶⁰ Apesar de afirmar que isso configuraria uma preocupação da pintura de Manet, T. J. Clark toma o quadro por ele apresentado como base do que chama de “mito essencial da vida moderna”: campo livre de signos, lugar das ambiguidades, das anomias, um intenso borrar de classes e posições. Para ele, tal conjunto de argumentos, apesar da inequívoca validade, adentravam no discurso para disfarçar as compartimentações entre classes altamente divididas pelos novos subúrbios residenciais, distritos burgueses e zonas de lazer. Toma o argumento por mito sob a justificativa que a anomia por ele reclamada se confronta desde logo com a marcada representação da divisão social. “Uma coisa é sustentar que a metrópole capitalista carece de forma inteligível e não tem nenhuma coerência de que se possa falar; outra, muito diferente, é dizer que ela carece de ordem, é desprovida de controle ou isenta de classes.”³⁶¹ Não há a menor dúvida que a classe era uma prerrogativa sensível dotada de uma materialidade palpável – uns nos ajuntamentos de trabalhadores, vivendo de forma precária, outros a frequentar bulevares e salões. A contra-argumentação de T. J. Clark é sucinta: “o capital engendra uma série de ordens e classificações que tornam a cidade ininteligível, mas nem por isso faz o mesmo com a modernidade ou com a vida cotidiana.”³⁶² O trabalho do capital na sociedade organizada sob o julgo da mercadoria faz com que no horizonte coletivo todas essas construções pareçam invisíveis. Neste campo, estamos em pleno

³⁵⁹ CLARK, 2004, p. 91.

³⁶⁰ CLARK, 2004, p. 91.

³⁶¹ CLARK, 2004, p. 92.

³⁶² CLARK, 2004, p. 92.

território do trabalho sorrateiro da ideologia. Mas a pergunta a se fazer é: qual obra de arte humana, depositada na situação histórico-social que a produziu, estaria isenta desse aspecto? A retórica da modernidade, conclamada como mito por Clark, pode não ter uma validade material ou sociológica (em sentido ortodoxo), mas não deixa de formular uma espécie de visão de mundo – que certamente esbarrava em muitas outras que lhe eram concorrentes. O mais importante a se questionar é como a obra de Manet efetivamente interage com uma tal construção. Ao que parece, o que Clark chama de ilegibilidade pôde aparecer na pintura de Manet sob a forma da indecisão do observador – desamparado do tema convencional, exposto às figuras que lhe eram hodiernas –, ela penetra um solo absolutamente movediço onde nem a mais segura coercibilidade ideológica pôde lhe conduzir. A recepção fala por si: o escândalo, esse assombro desmedido, é sinal que algo ali não correspondia ao esperado. Se o traço do mito da modernidade era o movediço, as telas de Manet nos dizem que o mito era uma meia verdade: caso fosse familiar deslizar na dúvida diante do teatro social, fazê-lo num quadro não seria assim tão assustador. A não ser que tomemos o quadro (*tableau*) como um espaço sacralizado, ainda que figuras como Watteau e Courbet deponham o contrário. No lugar de ilegibilidade soa mais oportuno dizer que a pintura de Manet está repleta de imprecisões, de hiatos, de passagens abruptas. É também um outro movimento que ela aponta.

Retomando o célebre ensaio de Georg Simmel, *A metrópole e a vida mental* (1902), o pensador chamara nossa atenção ao problema estabelecido entre individualidade e a massa informe instituída na metrópole industrial. A especialização do trabalho humano, unida à progressiva corrosão dos valores históricos (até então observados, em larga medida, por sua continuidade), tornara o homem citadino cada vez mais consciente de suas dependências frente ao todo que nela funciona. Para Simmel, a personalidade encontra inúmeras dificuldades em conciliar os conteúdos individuais com aqueles de ordem supra individual: “a pessoa resiste a ser nivelada e uniformizada por um mecanismo tecnológico.”³⁶³ A organização multissecular da vida humana campesina estruturada sobre relações de troca mais ou menos previsíveis e próximas, sem nenhum ônus a

³⁶³ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11.

inteligibilidade da pessoa como unidade garantida, sofrera uma drástica mudança no adensamento humano citadino e na progressiva instauração do modo de produção industrial. “O indivíduo se tornou um mero elo numa enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva.”³⁶⁴ O diagnóstico de Simmel, embora seja contestável pela amplitude da consideração, oferece uma indicação preciosa: um dos aspectos de uma tal investida contra a tranquila consciência da individualidade é a formulação de uma reserva ao exterior. O interior, como resposta, recrudescer a aversão, o estranhamento, a repulsa por esse contato cáustico. Não nos ajuda muito a ideia de que o indivíduo tenha se tornado esse elo, fragmento de um algo que não lhe permite se conceber como inteiro, mas o fato dessa dissolução ou compressão converter-se em reserva, em enfraquecimento do sentimento comunitário. Não longe da ideia expressa por Simmel está o diagnóstico do grande indagador da psicologia humana, Freud:

Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo. Cabe agora esperar que a outra das duas “potências celestiais”, o eterno Eros, empreenda um esforço para afirmar-se na luta contra o adversário igualmente imortal.³⁶⁵

A potência divisionista, destrutiva, dá sinais de seu levante sensível. Sistemas de produção, bases da vida material, interação social, tudo parece drasticamente modificado pelo capitalismo industrial – sobretudo, naquilo que podemos chamar de rearranjo das visões de mundo. Da ordem recém-implantada, Costa Lima extrai uma conclusão de importância para a representação social na modernidade: “é o capitalismo enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence.”³⁶⁶ Donde podemos presumir que o sistema de representação vigente na produção pictórica achava-se em franco descompasso com aquilo que mostrava ser a situação da sociedade de então: a visão compartilhada exposta pelas antigas pinturas, confluentes a um

³⁶⁴ SIMMEL In: VELHO, 1973, p. 23.

³⁶⁵ FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: O mal-estar na civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, P. 79.

³⁶⁶ COSTA LIMA, 1980, p. 91.

modo estabelecido de representação social, ruía pouco a pouco. Fragonard, Watteau, Turner, Goya e Courbet dão sinais claros disso.

Marx, n’*O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, pinta a cena do caos no qual achava-se imergida a sociedade francesa de então. Embora absolutamente hiperbólica, dotada de uma feição tão sinuosa que só o discurso consegue sustentar, ela nos oferece indícios de como se encontravam as estruturas sociopolíticas no momento.

O período que temos diante de nós abrange a mais variada mistura de contradições gritantes: constitucionalistas que conspiram contra a Constituição; revolucionários que admitem ser constitucionalistas; uma Assembleia Nacional que quer ser onipotente e que o tempo todo permanece parlamentarista; uma Montanha que acha a sua vocação na tolerância e que compensa as suas atuais derrotas profetizando vitórias futuras; monarquistas que constituem os *patres conscripti* da república e que são forçados pela situação a manter no exterior as casas reais inimigas de que são adeptos e, na França, a república que odeiam; um Poder Executivo que vislumbra a sua força na sua própria debilidade e a sua respeitabilidade no desprezo que inspira; uma república que nada mais é que a infâmia conjugada de duas monarquias, a da monarquia da Restauração e a da Monarquia de Julho, com uma etiqueta imperialista – uniões, cuja primeira cláusula é a separação; lutas, cuja primeira lei é a indecisão; em nome do sossego, agitação caótica e sem conteúdo; em nome da revolução, pregação solene do sossego; paixões sem verdade, verdades sem paixão, heróis sem feitos heroicos, história sem eventos;³⁶⁷

As contradições apontadas por Marx constituem o *locus* no qual o golpe de Luís Bonaparte pôde ocorrer. O mesmo solo onde se pode promover o acordo para dominação burguesa é o solo onde a luta de classes parece impossível de ser vislumbrada face a face. Tudo neste domínio está contaminado pela farsa, pela imprecisão de uma miragem. “A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos.”³⁶⁸ Marx dissera isso para coroar sua sentença (uma emenda à afirmação hegeliana), desde então massivamente repetida, de que a história acontece primeiro como tragédia e se repete como farsa. Mas a construção vale para pensarmos a caótica trilha do Manet: a destruição de uma identidade estável do corpo social tornara paulatinamente ociosa a pintura de histórias, a amarração que liga o enredo tradicional da pintura ao substrato cultural que anima a vida comunitária tende a se consumir. A épica, ainda sustentada por Delacroix (pense-se em *La Liberté guidant le peuple*), ou mesmo o drama,

³⁶⁷ MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 56.

³⁶⁸ MARX, 2011, p. 25.

continua exposta nas figurações mais corriqueiras, tende a desaparecer na pintura mais avançada.

Herder, ao tentar distinguir o tempo da escultura e da pintura, afirmara em seu *Plástica* (1778) que “as figuras da pintura, que são uma tela do tempo, mudam com a história, a espécie humana e os tempos.”³⁶⁹ A pintura, no que se distingue da escultura, seria essa arte do provisório onde as respostas tendem a se modificar rapidamente com as demandas dos novos tempos. Sobre a incidência de uma figuração épica ou dramática, Aby Warburg, um século e meio depois, tentara conceituar a arte da Europa meridional no renascimento: “aqui, o típico tem o propósito de superar o individual, assim como, na história, a biografia deve, ao final, consagrar tudo à interpretação das condições.”³⁷⁰ A tentativa de distinguir o sentimento nebuloso, dramático, dos nórdicos da visão serena e afirmativa dos artistas meridionais faz com que o próprio Warburg seja obrigado a apostar numa espécie de resolução figural que fosse compartilhada entre os respectivos grupos sociais – a superação do indivíduo pelo tipo socialmente compartilhado. Mais que o conteúdo da afirmação, o que nos interessa é a asserção de que a pintura guardava uma íntima relação com as visões de mundo partilhadas com o corpo social – daí sua eficácia tão palpável entre os renascimentos e o século XVIII. Mas na situação francesa de meados do século XIX já não podemos afirmar subsistir uma relação ordeira entre as dimensões individual e supraindividual. A comunidade urbana, dividida em oposições, motins, desigualdades já não completamente naturalizadas pelo substrato sociorreligioso, vê-se amontoadas num espaço comum que não aglutina. Sequer a burguesia poderia conceber aquela tranquilidade organizacional que fora a marca mais pujante do *Ancien Régime*. À tradição da velha pintura não sobrava mais que o espaço de antiquinha.

A dissolução das representações estabilizadas, ao que tudo indica, Manet a concebe como destruição do elo certo que une a materialidade da obra, seu esquema, e um tipo determinado de recepção. Limita-se a figurar o mundo burguês

³⁶⁹ HERDER, Johann Gottfried. *Plástica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, p. 61.

³⁷⁰ WARBURG, Aby. A posição do artista nórdico e do artista meridional a respeito do tema da imagens. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo. Escritos inéditos vol. 1*. Campinas: Editora Unicamp, 2018, p. 90.

(repleto ainda de aristocratismos) e seus arrabaldes, não como um fato social ou como um estamento de classes, figura-o como um amontoado de indivíduos, mais massa contígua que imposição de limites; abstém-se ou constrói com impiedade os personagens da religião, faz retratos um tanto dúbios, sem nenhum apreço aparente pela estabilidade da identidade. Aquilo que Chklovski chamara de não-coincidência da semelhança em Manet recobre-se de uma potência desconcertante: é impossível não ver nos quadros os signos claros do mundo social, mas queira no tratamento da superfície ou na construção da composição não é possível reconstruir um encadeamento de conteúdo da vida que faça sentido fora da pintura. O desafio de sua pintura, jocosamente tratada à época, é efetivamente deslizar de um dado a outro da superfície do quadro, inferir um sentido antes inexistente. A má consciência burguesa, a instabilidade de uma reconfiguração incessante das estruturas sociais e das condições materiais resvalam na tela como estrutura de sua própria inteligibilidade – feita sempre em conjunto no amálgama indissolúvel entre forma e conteúdo. Não custa repetir com Warburg, “a arte como forma, a arte como expressão não é suficiente, já que toda obra tem o seu conteúdo e um conteúdo isolado da forma não existe.”³⁷¹

Em Manet – que está já muito distante da devoção social de Legros ou das anedotas de Guys – a operação pictórica é de tal modo vaga que não parece se destinar a um grupo em geral. Embora soubesse que a atividade do pintor acabava por terminar nos corredores do salão ou nas letras dos literatos, ele não parece destiná-las a um conforto contemplativo das classes interessadas. Ao invés de, com isso, reiteramos a tese perpetrada por Clarck – a saber, de que no capitalismo todas as representações orbitam o dispositivo econômico – a pintura que Manet desenvolve desde o início da década de 1860 parece se depositar sobre o vazio, claro, sempre sorrateiro que o sistema capitalista acabara por criar. Nesse vácuo de representações sociais compartilhadas, na cesura da tradição, do fundamento da esperança ou da felicidade, ele instaura o significante difícil, misto de visão burguesa e estranhamento profundo. *Lola de Valence* (1862), a dama de espetáculo à espanhola, torna sensível a inflexão pictórica de Manet. Toda ela é um mistério de pinceladas obstinadas. Nem sedutora, nem franca, essa mulher-

³⁷¹ WARBURG, 2018, p. 82.

mistério flerta o observador na coxia de espetáculo. Não fosse a insinuação do fim da moldura de palco na lateral esquerda da tela, onde o público se reduz a pinceladas trêmulas, seria ela um completo enigma. Tablado, fundo, sombra, tudo não passa da insinuação mais torpe de espaço, mas o espaço aí já não situa a personagem, ele se converte em fundo – que cada vez se tornara mais indistinto e escuro. Se o fundo castanho-negro desde o maneirismo tardio estipulava um modo dramático e incisivo de situar o personagem, de fazê-lo vívido no crescente claro-escuro, aqui ele não mais enfatiza, pois a personagem já não é tão legível. Nada de figuras míticas, madonas, santos nem heróis. *Lola* (Figura 8) é esse tipo ilegível, habitante da noite, forasteira ou dançarina.



Figura 8 MANET, Édouard. *Lola de Valence*. 1862, óleo sobre tela, Musée d'Orsay.

Baudelaire dedica a ela uma quadra incluída na reedição de seu *Les Fleurs du Mal*:

*Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je contemple bien, amis, que le désir balance;*

Essa joia rosa e negra – uma *ekphrasis* aguda que Baudelaire, ao seu modo, oferece-nos – é eficaz ao comunicar os sentimentos dessemelhantes que *Lola* de Manet convoca. Ao que tudo parece indicar, Manet expõe a figura ao seu limite; entrevê-se o abismo de uma dissolução figural. Não porque o dado antropomórfico – aquilo que Panofsky tomava como base do significado aparente ou natural – seja destroçado e se torne ininteligível, mas porque nele não há sinal de um significado convencional.³⁷³ *Lola* é um desafio sedutor: é possível inferir posições, imaginar enredos, mas a tela não compreende uma estrutura amarrada de proposições possíveis. O ver se recobre de uma importância singular um tanto desamarrada dos dados que lhe amparam na segurança.

A modernidade de Manet, assim nos diz Bataille, provém de sua tentativa de compor uma “humanidade sem frase”, ou seja, por meio de seu assunto espreitar um campo alheio ao sentido convencional, aquém ou além daquilo que dele se espera. Se a pintura de Manet é uma transfiguração do assunto em “nudez” de pintura não parece haver outra maneira de compreender tal nudez senão como abertura desconcertante ao campo do sentido – leia-se, de um privilégio paradoxal daquele que a observa. Conclusão possível: Manet afirma a modernidade em sua pintura por meio de um jogo compositivo sagaz no qual a pintura é arranjada sob o pressuposto de relações dúbias, às vezes estabelecidas apenas pela justaposição de elementos – é necessário sublinhar essa justaposição; há, por vezes, um hiato mortificante entre as figuras, uma desconexão. A modernidade de Manet, sua recepção transtornada e controversa, seria também parte do sintoma de uma cisão mais ou menos declarada com o caráter eloquente ao qual a pintura por inúmeras

³⁷² “Entre tantas belezas que se veem de regra,/ Percebo bem, amigos, que o desejo hesita;/ Em *Lola de Valência*, no entanto, crepita/ O raro encanto de uma joia rosa e negra.” BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Apêndices de J. Barbey d’Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 518.

³⁷³ Referimo-nos aqui a distinção feita por Panofsky entre iconografia e iconologia. Para ele, a inteligibilidade de uma obra figurativa pode ser dividida em três etapas: 1) primária (identificação do signo aparente ou natural); 2) convencional (onde se dá a percepção dos signos convencionais, o que embasará a identificação do motivo iconográfico); 3) apreciação do significado intrínseco ou conteúdo (o terceiro nível representa o desvelamento da apreciação iconológica, isto é, inteligibilidade da posição da representação na situação cultural e artística na qual se insere). C.f. Panofsky, E. *Iconografia e Iconologia*. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

vezes se viu confinada. Menos que uma revolta, ou mesmo um escândalo pelo escândalo, a ofensiva de Manet parece ter afetado a continuidade de uma série em cadeia: a pintura como campo contíguo ao universo das sentenças discursivas, a iconicidade, a semelhança que, sobretudo, apenas privilegiava a simples analogia. Resta analisar mais a fundo a obra de Manet e suas implicações para a ficção pictórica da modernidade.

4 A representação e o quadro na pintura de Manet

A pintura nos oferece uma dupla possibilidade de questionamento. Uma mais próxima ao problema em geral de uma antropologia e outra situada na região da teoria do conhecimento. A primeira, um tanto mais evidente, apresenta-se na forma como a pintura e, posteriormente, o quadro reiteram uma disposição geral do humano para a representação, isto é, sua incessante necessidade de produzir imagens. Imaginação e concreção dos meios imaginais se imbricam na pintura de modo singular, pois distinto do objeto tridimensional, a pintura é um produzir imagens numa superfície espacialmente virtual. A imagem pictórica é por excelência destituída do vulto espacial dos entes mundanos, ela constitui-se como um tipo de imagem que só pode ser plenamente pensada junto ao espaço de segurança da humanidade assentada - não se parece poder pensar a pintura longe do abrigo, seja ele a caverna ou a casa. Portanto, não há dúvidas que sua peculiaridade se entrevê no processo onde o homem imaginante inscreve na limitação do espaço protetivo a abertura que lhe falta. O inscrever, via de regra, responde também a um certo impulso de estabilizar o perecível e presentificar o que por ventura possa ser ou se tornar ausente. Cabe também apontar que sua função permite ao humano, sempre já limitado por sua condição, explorar os possíveis que sua imaginação lhe permite conceber. Como forma de materialização daquilo que só o espírito consegue prover de existência, é ela também uma incansável demiurgia sensível. Por conseguinte, o segundo problema é como uma consequência do primeiro: ao representar apresentando, o trabalho pictórico se transmuta num intenso processo de enlace entre semelhança e diferença: mundo e mundo-pintura estabelecem equivalências repletas de inadequações. A percepção, que é base do trabalho da produção pictórica e também acesso ao seu produto, é convidada a experimentar o embate. “Perceber semelhanças é também perceber diferenças, *máxime* contrastes.”³⁷⁴ A simples proposição de Fernando Gil nos insere no mais central da questão: perceber a semelhança, o acordo ou a conveniência, é também tomar parte das diferenças. Do contrário, semelhança seria mesmidade, a igualdade de coisas indistintas donde a percepção jamais seria capaz de distinguir os supostos referentes de sua

³⁷⁴ GIL, Fernando. *Mímesis e negação*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 91.

representação. A imagem sem a diferença seria uma categoria sem validade, ainda que seja a semelhança ostensivamente sublinhada pela tradição interpretativa ocidental. Em resumo, encontrar as semelhanças entre A e B abarcaria obrigatoriamente a percepção e a elaboração lógica de que A não é B. Ou, como propusera Luiz Costa Lima, o trabalho da mimesis – essa disposição produtiva capaz de dar vida às imagens – tem como funcionamento a bifurcação vetorial de semelhança e diferença; a semelhança que engendra o processo da mimesis não deixa de ser o caminho do estabelecimento da diferença, pois sem diferença sequer poderíamos falar de semelhança – enquanto que a inexistência de semelhanças tornaria o processo de recepção interditado, senão meramente cosmético.

Quando se tratou aqui de uma parte da fortuna crítico-historiográfica dedicada à pintura de Manet esperava-se que pudéssemos sublinhar algumas das desventuras de seu tratamento. A mais latente, sem dúvida, parece ser a incessante esquiva em se elaborar uma hipótese teórica que situe o trabalho do pintor no campo da ficção – incorrendo, por vezes, na vulgata dum “realismo”. Isto posto, nas artes visuais parece ainda inabitual apontar que parte importante da operação artística se processa numa região do ficcional. Sem o recurso a uma tal noção, unida ao obstinado veto ao problema da mimesis, a pintura se vê confinada a um tratamento pouco eficiente. Os desdobramentos da limitação são imagináveis, todavia não parece oneroso lembrá-los: a tarefa da pintura, por momentos confundida com a imitação da natureza ou da ideia (ambas, em certos momentos, intercambiáveis³⁷⁵), tendia a ser pensada como uma atividade reiterativa, quer pela

³⁷⁵ Sobre a repercussão das diretrizes artísticas da Antiguidade no Renascimento, escreve Panofsky: “Mas, paralelamente à ideia de uma imitação da natureza - que, considerada como um requisito, contém a exigência de uma exatidão ao mesmo tempo formal e objetiva em relação à coisa -, uma outra ideia aparece na literatura do início do Renascimento e que já estava presente na literatura antiga dedicada à arte: a de um triunfo da arte sobre a natureza; essa dominação realiza-se primeiro graças à ‘imaginação’, cuja liberdade criadora pode modificar as aparências ao se afastar das possibilidades e das variantes presentes na natureza, e inclusive produzir formas inteiramente inéditas como as dos centauros e quimeras; realiza-se também, e sobretudo, graças à inteligência do artista, cuja atividade consiste menos em ‘inventar’ do que em escolher e aperfeiçoar, e que por consequência tem o poder e o dever de dar a contemplar uma beleza sempre incompletamente realizada naquilo que existe; embora exortando constantemente o artista à fidelidade à natureza-, ordena-se não menos insistentemente que ele escolha na diversidade dos objetos da natureza o que há de mais belo, que evite toda deformidade, sobretudo quanto às proporções, e de maneira geral se afaste da simples verdade natural para se elevar à representação da beleza. Também aqui Demétrius, pintor tão desacreditado, fornecia o exemplo a não ser seguido. ‘O pintor não deve apenas’, diz Alberti, ‘obter uma semelhança total; deve ainda acrescentar-lhe a beleza; pois em pintura a beleza é tão agradável quanto indispensável’[...]”

tratadística ou pela moderna crítica; após a reviravolta romântica o vetor referencial migra dos referentes mundanos ao polo produtor (a pintura ou a poesia como expressão criativa do *eu*), instaurando assim uma nova instância ordenadora; quer seja uma reduplicação do mundo (natural ou ideal) ou como expressão do *eu*, a arte pictórica tinha seu tratamento centrado na procura de elementos referenciais que explicassem o que o quadro dá a ver, ou seja, o objeto ostensivamente tematizado não é o quadro em si, mas ao que porventura ele refere. Noções epocais se acoplam com facilidade ao problema ora apresentado: o *ethos* de um povo, a fúria da subjetividade, a progressão do espírito, o desenvolvimento da técnica ou mesmo as conflituosas relações entre estrutura e superestrutura no ocidente capitalista. Em suma, as noções temporais juntadas correspondem em alguma medida a um trabalho de atualização de um mesmo procedimento: o entendimento de que o trabalho artístico se resume a um processo de espelhamento das condições que o precedem – a pura criação não deixa também de ser uma reduplicação dos arroubos de um produtor. O dano mais considerável é, além do veto à atualização teórica (sempre inconclusa), a insensibilidade aos processos diferenciais impostos pela operação artística e sua relação sempre intrincada entre *mundo, produtor, obra e receptor*.

A opção por tomar como objeto de análise a pintura de Manet e de alguns de seus sucessores se justifica por encontrarmos nela um exemplo precioso da exploração do quadro como espaço ficcional. Ainda assim, para que essa incursão fosse possível, era preciso acentuar que sua elaboração pictórica, mesmo destituída de qualquer interesse reduplicativo, fora constantemente tratada com a mesma timidez analítica oferecida ao mais convencional dos pintores. É necessário aqui reafirmar, a título de indicação, que a carência teórica explicitada junto a Luiz Costa Lima. Podemos dizer que ela pode ser circunscrita ao secular problema da *mímesis*, reiteradamente entendida desde os romanos como *imitatio* – imitação, espelhamento, reiteração são alguns de seus corriqueiros adágios. A tradição da *imitatio*, conquanto orientava a indagação da arte, contaminara sem cessar sua produção – formulando um campo de severas neutralizações. Manet aí também figura como um renovador da *mímesis* pictórica. Nossa intenção é mostrar como

PANOFISKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 46-47.

a representação social na pintura de Manet vem de encontro a um interesse obstinado pelos modos de instalação e construção do quadro.

Paul Valéry, sobre alguns indagadores da pintura de Manet, em especial Champfleury, Gautier, Duranty, Charles Baudelaire, Émile Zola, Stéphane Mallarmé, escreve:

*Ces amants si dissemblables de sa peinture affirmaient identiquement que sa place était marquée parmi les maîtres, qui sont les hommes dont l'art et les prestiges confèrent aux êtres de leur temps, aux fleurs d'un certain jour, aux robes éphémères, à la chair, aux regards d'une fois, une sorte de durée plus longue que plusieurs siècles, et une valeur de contemplation et d'interprétation comparable à celle d'un texte sacré. Ils proposent à bien des générations leur manière de considérer et de traiter le monde sensible, leur science personnelle d'opérer par l'œil et la main pour changer l'acte de voir en chose visible. Je n'ai l'intention ni la pertinence de rechercher la substance de l'art de Manet, le secret de son influence, ni de définir ce qu'il renforce, ce qu'il sacrifie dans l'exécution (problème capital). L'esthétique n'est pas mon fort; et puis, comment parler des couleurs? Il est raisonnable que les aveugles seuls en disputent, comme nous disputons tous de métaphysique; mais les voyants savent bien que la parole est incommensurable avec ce qu'ils voient.*³⁷⁶

Interessa-nos aqui explorar duas ideias no trecho expostas. A primeira, mais nuclear, Valéry a expõe de modo seminal: a operação que, através do olho e da mão, transforma o ato de ver em “*chose visible*”. Manet é um engenhoso produtor de imagens, mas a operação de transmutar o visto em coisa visível, isto é, esse labor habilidoso de tornar alheio aquilo que é de algum modo familiar, não chega a aparecer como um problema recorrente a ser enfrentado. A segunda ideia, complementar, mas não menos importante, leva-nos a pensar como a instalação do quadro em Manet revela o procedimento de reforço e sacrifício dos referentes na execução da pintura. Não esperamos encontrar a resposta em Valéry – ele mesmo disse que não nos ofereceria – mas seu pensamento luzente que revolve o

³⁷⁶ “Esses amantes tão distintos de sua pintura, afirmavam de forma idêntica que seu lugar estava marcado entre os mestres, que são os homens cuja arte e prestígio conferem aos seres de seu tempo, às flores de um determinado dia, aos vestidos efêmeros, à carne, aos olhos, de uma vez, uma espécie de duração superior a vários séculos, e um valor de contemplação e interpretação comparável ao de um texto sagrado. Eles oferecem a muitas gerações sua maneira de considerar e tratar o mundo sensível, sua ciência pessoal de operar através do olho e da mão para transformar o ato de ver em coisa visível.

Não tenho a intenção nem a capacidade para buscar a substância da arte de Manet, o segredo de sua influência, nem definir o que ele reforça e o que sacrifica na execução (problema capital). A estética não é meu forte; e então, como falar sobre cores? É razoável que apenas os cegos discutam sobre isso, como todos nós argumentamos sobre a metafísica; mas os videntes sabem muito bem que a palavra é incomensurável com o que veem (nossa tradução).” VALÉRY, Paul. *Triomphe de Manet*. In: Œuvres (Pléiade), tome II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade (Apple Book), 1960, p. 2637.

solo da certeza servirá de provocação ao que se segue. A apreciação da obra de Manet, ainda que não leve a uma generalização das reflexões aqui estabelecidas, pretende expandir o usual tratamento dado ao problema na pintura.

4.1 A situação do quadro em Manet

Manet é o pintor consagrado por expurgar de sua pintura qualquer tipo de caligrafia de ateliê. Entretanto, como bem nos aponta Michael Fried, é ele também destacado por estabelecer uma relação intensa com as tradições pictóricas precedentes.

Furthermore, it simply is not the case that most of Manet's borrowings from previous paintings are of entire "compositions." Much of the time he takes over single figures, motifs, even details; the question is why. Finally, this type of explanation wholly fails to account for what is perhaps the most remarkable aspect of Manet's borrowings, the literalness and obviousness with which he often quoted earlier paintings.³⁷⁷

As perguntas centrais expostas por Fried buscam compreender se a assimilação que Manet fizera do passado era sistemática, ou mesmo se em sua incursão pela pintura francesa. De Watteau a Courbet, o que ele pretendia era a formulação do “gênio francês” – arduamente defendido por seu mestre, Couture. Mas Manet parece recusar a estrutura pictórica estabelecida pelo sistema da pintura francesa de então, intensamente marcada pela eloquência pictórica e pela construção arguta do tema. É Fried mesmo quem nos fala sobre a obviedade e literalidade dos elementos figurativos do passado na pintura de Manet – ele faz incessantemente convergir, ao menos na década de 1860, a literalidade e o tratamento histórico da forma e da composição. Seus desenhos, esboços e experimentos pictóricos denotam que sua indisposição não era propriamente voltada às bases da composição pictórica estabelecida, a saber: o desenho como estrutura intelectual da composição, a observação, quer do modelo ou dos antigos, como base da figuração. Modelo, desenho e composição são estruturas centrais na concepção do

³⁷⁷ “Além disso, simplesmente não é verdade que a maior parte do que Manet tomou emprestado de pinturas anteriores sejam “composições” inteiras. Na maioria das vezes, ele pega figuras isoladas, motivos e até detalhes; a questão é por quê. Finalmente, esse tipo de interpretação falha completamente em explicar o que é possivelmente o aspecto mais saliente dos empréstimos de Manet: a literalidade e a obviedade com que ele frequentemente citava pinturas anteriores (nossa tradução).” FRIED, Michael. *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 24.

quadro, mas o que dizer da sua conciliação em Manet com a recusa à pose de ateliê com seu interesse pelo fugidio das ruas e parques? Algo novo parece se insinuar em Manet de modo que sua ironia ao mundo burguês não pode ser dissociada da interrogação incessante pelo quadro.

Da década de 1850 nos chegaram algumas de suas copias de grandes mestres da pintura. *Jupiter et Antiope* e *La Vierge au lapin*, de Tiziano, *Les Peetits cavaliers*, de Velásquez, um autorretrato de Tintoreto (copiado em 1854) e *Dante et Virgile aux enfers*, de Delacroix, são algumas delas. Não parece muito justo chamar-lhes cópias, parecem mais exercícios de cor e composição. Manet não reproduz o aspecto das pinturas observadas, do contrário, ele parece se interessar pela composição em si, pela forma com que o quadro é concebido. Recorrentemente acentua o valor tonal das cores tornando-as mais vivas e estridentes; por não se resumir a usar a cor como complemento do desenho, o pintor de *Olympia* dissolve as fronteiras da forma, quebra com a ordem dos matizes suaves, impondo à composição pregressa uma agitação renovada - as pinceladas visíveis instauram um novo aspecto, tornam difusos os contornos, acentuam a iluminação, gerando assim um quadro “superficial”. E é superficial na medida em que as nuvens dos confins do horizonte de *Jupiter et Antiope* não têm grande diferenças das faces daqueles que, outrora em Tiziano, estiveram no primeiro plano. Cão, homem, cupido, Vênus, árvore, montanha, são todos massas constituídas de uma mesma substância.



Figura 9 MANET, Édouard. *Jupiter et Antiope*. Óleo sobre tela, Musée Marmottan Monet, Paris.



Figura 10: VECELLIO, Tiziano. Jupiter et Antiope, dit aussi La Vénus du Pardo. 1525-1550, óleo sobre tela, Musée du Louvre.

Como escreveria mais tarde Étienne Moreau-Nélaton, seu biógrafo, Manet ainda que fosse instruído por Thomas Couture nunca fora docilmente adestrado pelo seu método de ensino. Duas transcrições bastam para aclararmos o ponto. Sobre a relação de Manet com o modelo de ateliê, Moreau-Nélaton narra uma anedota.

*Manet un jour où, sacrifiant à une fantaisie que le maître ne pardonnait point, le jeune homme avait ordonné au modèle de garder sa chemise et son pantalon? Hors de lui, l'irascible patron s'écriait : 'Eh! mon Dieu, qui donc s'est avisé de cette folie?' Comme le coupable n'hésitait pas à se dénoncer, 'Mon pauvre garçon, faisait Couture, vous ne serez jamais que le Daumier de votre temps.'*³⁷⁸

Manet se mostrava resistente ao gesto secular imposto por Couture a seus modelos de ateliê. O nu e a caracterização também lhe eram impertinentes na medida em que as roupas com o que o modelo cruzava as ruas em sua lida diária lhe chamavam mais atenção que a cosmética da encenação. Em alguma medida, ele já se indispunha com a pintura sem tempo – das arcádias e da grecofilia – que o ensino regular da arte pictórica transformara em solução final generalizada. A cultura dos museus, que alcançara todo seu esplendor no século de Manet, propiciava ao jovem pintor um contato com tradições conflitantes. A situação do

³⁷⁸ “Manet, um dia em que, sacrificando-se por uma fantasia que o patrão não perdoaria, o jovem não mandou que a modelo ficasse com a camisa e a calça? Fora de si, o chefe irascível gritou: ‘Ei! meu Deus, quem então estava ciente dessa loucura?’ Como o culpado não hesitou em se denunciar: ‘Meu pobre rapaz, disse Couture, você nunca será nada além do Daumier de seu tempo (nossa tradução).’” MOREAU-NÉLATON, Étienne. *Manet raconté par lui-même*. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1926, p. 19.

quadro parece estar em vias de mudança também porque há aí diversidade de possibilidades em pé de igualdade. O museu acaba por conferir uma certa paridade a coisas distantes e descontínuas no tempo e no espaço - permite pensar, ainda que sorratamente, que a solução tomada não passa de uma solução posicional. Permite, sobretudo, colocar o mestre entre aspas e com ele toda a cultura pictórica local.

*En dépit du vif argent qui coulait dans ses veines et des conflits perpétuels dans lesquels son humeur se heurtait avec celle de son maître, la fidélité de Manet au joug de ses débuts ne se prolongeait pas moins de huit ou neuf années. Il avait beau regimber; Couture le tenait bon et lui infligeait tout ce temps-là, bon gré, mal gré, son empreinte. Toutefois, une influence le disputait à celle-là. C'était l'empire du Musée et des chefs-d'œuvre du passé. Les Italiens d'abord, les Espagnols ensuite mettaient, de leur côté, le grappin sur lui et peu à peu le prenaient à Couture.*³⁷⁹

Manet certamente estava em busca de algo ao reproduzir pinturas. Isso se tornará muito claro na forma com que opera sua incessante citação na década de 1860. Ou seja, interpolar a pintura do passado para ele mantinha uma relação substancial com aquilo que seria sua pintura madura. Entretanto, como bem aponta Michael Fried, é mesmo de se supor que o caminho percorrido por Manet tivesse um certo caráter de acaso; era um desejo, mas não um plano conformado. Dentre os pintores de obras por ele copiadas ou sabidamente citadas encontramos Tiziano, Velázquez, Rubens, Goya, Le Nain, Watteau, Géricault, Delacroix, Rembrandt. O grupo, como se vê, é um tanto eclético. Vejamos a hipótese de Fried para que em seguida possamos expormos a nossa.

By the early 1860s, if not before, Manet was intensely concerned with questions having to do with the natural genius of French painting which had recently become central to the study of the history of painting in France. In order to secure the Frenchness of his own work-one of the chief imperatives of his enterprise at that time-he found himself compelled to establish connections of different degrees of explicitness between his paintings and the work of those painters of the past who seemed to him authentically French. This imperative did not conflict with the essential realism of his vision. In fact his remark, quoted by Proust, to the effect that the distinctive character of French art was its "sense of truth" implies that each reinforced the other. At the same time, Manet seems to have been driven by an at least equally profound need to make his art more than national, that is, to establish some kind of direct, vital, not simply ad hoc (or eclectic?) relation between his enterprise as a whole and the great painting of the past of all the schools. And this had to be achieved without

³⁷⁹ “Apesar do vivo mercúrio que corria em suas veias e dos conflitos perpétuos em que seu temperamento se chocava com o de seu mestre, a lealdade de Manet ao jugo de seus primeiros dias durou não menos do que oito ou nove anos. Foi em vão que ele chutou; Couture se agarrou a ele e infligiu nele o tempo todo, quer queira quer não, sua marca. Porém, uma influência o disputou àquele. Foi o império do Museu e as obras-primas do passado. Os italianos, primeiro, depois os espanhóis, por sua vez, puseram o anzol nele e aos poucos o levaram de Couture (nossa tradução).” MOREAU-NÉLATON, 1926, p. 20.

*compromising the Frenchness of his art in any way-but how? Manet's solution, almost certainly intuitively arrived at, has the simplicity and elegance that characterize everything he did: he made explicit, or took as sanction, the "natural," widely recognized affinities between what he regarded as the authentically French painting of the past and the painting of other national schools. Manet's sense of nationality was such that he needed nothing more to give him access to the art of the great French painters of the past. And his genius, about which not enough has been said, enabled him to make Frenchness itself the medium through which Frenchness was transcended and access to the great painting of other nations secured.*³⁸⁰

A tese de Fried, ao menos esta inicial exposta em *Manet's Sources*, deposita-se sobre duas ideias centrais: a) que a pintura de Manet era decididamente francesa, uma tentativa de reformulação do gênio nacional e de sua expressão própria; b) que a pintura francesa, assim como a aspiração de Manet, tinha como traço marcante o “senso de verdade”. Fried sustenta que a aproximação de Manet para com a pintura francesa de Le Nain, Watteau, Gros, David deve ser encarada como uma necessidade: o gênio francês, obstinadamente procurado por Manet ainda que para abstraí-lo, seria desejado, pois ali o pintor encontrara o realismo para Fried análogo à “veracidade” (*truthfulness*) que tanto procurava.

*It was, one might say, in order to secure the Frenchness on which his own conviction as a (French) painter depended that Manet found it necessary to concern himself both with what seemed to him the authentically French painting of the past and with the natural genius of that painting, which he appears to have identified with realism or anyway with truthfulness.*³⁸¹

³⁸⁰ “No início da década de 1860, se não antes, Manet estava muito interessado em questões relacionadas com o gênio natural da pintura francesa, que recentemente se tornara uma parte fundamental de seu estudo da história da pintura na França. Para garantir o caráter francês de sua própria obra - um dos principais imperativos de seu projeto naquela época - ele foi forçado a estabelecer relações mais ou menos explícitas entre suas pinturas e as obras daqueles pintores do passado que pareciam autenticamente franceses. Esse imperativo não entrava em conflito com o realismo essencial de sua visão. De fato, sua afirmação, citada por Proust, de que o caráter distintivo da arte francesa era seu “senso de verdade” supõe que um reforçava o outro. Ao mesmo tempo, Manet parece ter sido movido por uma necessidade igualmente profunda de tornar sua arte mais do que nacional, ou seja, estabelecer algum tipo de relação direta, vital e não simples, *ad hoc* (ou eclética) entre seu projeto como um todo e a grande pintura do passado de qualquer escola. E isso tinha que ser alcançado sem comprometer o caráter francês de sua arte - mas como? A solução de Manet, à qual chegou quase intuitivamente, tem a simplicidade e a elegância que caracterizam toda a sua obra: ele explicitou ou sancionou as afinidades “naturais” e amplamente reconhecidas entre o que considerava uma pintura autenticamente francesa do passado e a arte de outras escolas nacionais. O senso de nacionalidade de Manet era tal que ele não precisava mais do que uma espécie de acesso à arte dos grandes pintores franceses do passado. E seu gênio, de que ainda não se falou o suficiente, permitiu-lhe fazer do próprio personagem francês um meio de transcender justamente o francês e garantir o acesso à grande pintura de outras nações (nossa tradução).” FRIED, 1998, pp. 84-85.

³⁸¹ “Poderíamos dizer que, para garantir o caráter francês de sua arte, da qual dependiam suas próprias convicções como pintor (francês), Manet viu que era necessário abordar o que considerava uma pintura autenticamente francesa do passado e do gênio natural de tal pintura, que parece que ele se identificou com o realismo ou, em qualquer caso, com a veracidade.”

Fried é levado a sustentar que a pintura de Manet se mantinha absolutamente cúmplice de uma espécie de espírito geral da nação francesa onde o gosto pela realidade assumia ares de um projeto inconsciente de vida comunitária. A analogia traçada entre as obras do início da década de 1860 e as ideias políticas de Jules Michelet, publicadas entre 1846 e 1848, são atestados seguros de que Fried não concebe que a mera justaposição histórica das informações coletadas não é suficiente para lançar luz sobre uma atividade que não se quer reduplicativa. Há porque sustentar uma atividade pictórica se o interesse é efetivamente reiterar a verdade ideologicamente estabelecida? Por não operar segundo uma perspectiva teórica, Fried incorre no equívoco de confundir as tramas de sustentação da vida social com o produto indireto que a arte acaba por lhe oferecer. Não é o caso de seguir mais seu argumento, deveremos partir logo para a questão: porque Manet incessantemente aborda a tradição? Sustentaremos que seu interesse pela tradição se situa, ou assim parece fazê-lo, numa inspeção metapictórica. Manet – ao vasculhar os diferentes modos de constituição do espaço pictórico e apresentação de seus elementos – parece conceber o problema de que a ficção do quadro, distinta da ficção discursiva, requer e rejeita elementos específicos. A substituição parece a seguinte: se na tradição da pintura temática a apresentação era cúmplice de uma espécie de tema discursivo anteriormente dado, a metapintura explorada por Manet se assenta no entendimento de que seu trabalho colhe mais frutos se executado sob a perspectiva que é possível recolher das experiências pictóricas anteriores uma espécie de pecúlio, ainda que as limitações estivessem postas. A solução composicional, mais que um elemento que agrega valor ao “tema” eleito, é ela mesma um objeto por excelência da pintura. É próprio ao pintar que a interpolação do mundo se dê pela via pictórica; a mancha, o traço, o vulto da figura e tudo mais que há no quadro são os caminhos pelos quais o pintor pode formular sua aproximação com o mundo. A ficção pictórica se distingue da verbal pois o espaço no qual se instala já tende ao ficcional – o quadro é um espaço ficcional na medida em que sua vocação é acolher aquilo que *não é*, semelhanças gravemente marcadas pelas diferenças. Distinto da escritura – onde texto inscrito na folha e agrupado no códice pode ser acolhido como aquilo que *é* – o quadro se acha de saída anteposta ao mundano. Sempre será confrontado com o fantasma da verdade e da natureza, mas sobretudo assombrado pela diferença e com espanto diante da

eficácia que ela não lhe impede de aceder. Se a poesia é a dança da sintaxe, a pintura não deixa de ser um baile das relações visuais.

A preferência pelo termo *quadro* (*tableau*) se dá pela sua melhor precisão em indicar o espaço natal da pintura sem que esse seja confundido com sua materialidade. A *tela*, termo aqui preterido, possui duas complicações adicionais: sua referência primária ao suporte material da pintura, tecido estirado em bastidor capaz de ser facilmente transportável, possibilitaria compreender o quadro como instância apenas material; já seu uso vulgar, como termo corrente para referir-se ao ecrã³⁸² cinematográfico ou televisivo (engendrados pelo projetor e pelo aparelho televisor), denotaria demasiada semelhança operacional entre as superfícies sem que fosse acentuado o jogo de forças exercido no trabalho com o quadro (seja no polo produtor ou no receptor). Sustentaremos que Manet, e a tradição que dele emana, fará do quadro um problema consciente de pintura: metapintura é a forma com que encontramos para apontar o procedimento no qual o fato mundano, na representação social, é modulado segundo uma atenção constante ao meio do qual se utiliza a representação. As cópias de Manet, longe de configurarem meros exercícios acadêmicos ordinários, podem ser o indício de uma atenção nova dada ao espaço pictural.

Há um paralelo já célebre que avizinha Watteau e Manet. Faremos uso dele para dispormos aqui algumas considerações. Para além do eco direto da tematização do mundano na pintura de Watteau, dum rol de damas desejadas e aristocratas *en fête*, as relações entre elas não parecem se situar na conta da reiteração do gênio francês. Fried insiste na hipótese de que *Le Vieux Musicien* pintada por Manet em 1862 possui uma citação direta a *Gilles* de Watteau.

³⁸² O termo, proveniente do *écran* francês, distingue melhor o *display*, monitor ou superfície de projeção das imagens técnicas.



Figura 11 MANET, Édouard. *Le Vieux Musicien*. 1862, óleo sobre tela, National Gallery of Art, Washington.

Jean-Antoine-Watteau (1684-1721), conhecido por sua figuração do mundo aristocrático, introduzira na cultura pictórica francesa um interesse singular pelo mundano. Sua pintura – que acompanha o ocaso do reinado de Luís XIV, a regência de Filipe de Orléans e o despontar de Luís XV – marca a passagem da pintura barroca tardia à novidade do rococó palaciano. Norbert Elias nos apresenta precisamente um itinerário da recepção de sua obra: o pintor exibe uma consonância à volúpia latente de uma sociedade que se encaminha a uma severa crise de valores. Watteau, junto a Fragonard e Boucher, oferece imagens à fuga utópica da aristocracia; bailes, idílios, passeios, roupas graciosas e penteados, reúnem em si uma agenda sentimental capaz de ocupar os *promenades* da sociedade de corte. Fugas pastorais, jogos galantes e volúpias são os seus principais motivos. Elias tem como objetivo traçar uma hipótese que aqui podemos rapidamente sintetizar: enquanto Watteau dá vazão a aspirações represadas de um sistema social baseado em valores estáticos, de alto teor religioso, a recepção sua obra se acha contingenciada à situação de tais valores numa dada conjuntura histórica. O amor palaciano – ostensivamente tematizado nas múltiplas experiências de tal sistema político-social – é visto por Elias como uma espécie de utopia que só pode se manter na medida em que as bases materiais e políticas dessa sociedade sejam preservadas. Elias trata na pequena conferência

da utopia compartilhada da viagem à ilha do amor. Personificada pela pequena ilha de Citera – situada nas ilhas jônicas entre o Egeu e o Mediterrâneo – era particularmente afamada na antiguidade por ser a suposta ilha dos amantes.

Terra regida por Afrodite, tal tópica ressoa nos espíritos da aristocracia galante de fins do século XVII e início do século XVIII. Já não mais apanhados pelo trabalho fundiário e guerreiro das nobrezas de espada (*noblesse d'épée*) e desinteressados pela dimensão política que constituía a agenda das novas aristocracias administrativas (*noblesse de robe*), o horizonte dos nobres palacianos se achava especialmente concentrado nas utopias amorosas. Como condensa Elias, “utopia ao gosto de um público predominantemente aristocrático, da corte, que, na medida do possível, prescindia do trabalho profissional para ganhar a vida.”³⁸³ Os casais de amantes seriam aí guiados por cupidos, sob as ordens de Afrodite, à embarcação que lhes levaria à ilha onde o amor seria a ordem. Norbert Elias parte da pintura de Watteau *L'Embarquement pour l'isle de Cythère* para desenvolver a hipótese de que a obra se revestira de inúmeras máscaras nas diversas recepções que sofreu. Se de início Watteau está afinado a um sentimento comunitário da nobreza francesa do início do século XVIII logo será esquecida pela agenda pré e pós-revolucionária. O rococó, termo surgido após a revolução francesa, tomaria a feição de um gosto frívolo, ainda traumático porque amplamente ligado à aristocracia palaciana a pouco escorraçada. Em meados do século XIX, já constatado que a felicidade revolucionária não chegaria, em meio às restaurações e crises do corpo social com Gérard de Nerval já se sente o reposicionamento do problema. A nova máscara oferecida ao quadro era a de uma nostalgia da felicidade que animava as classes dominantes no reinado de Luís XIV e é encontrada na menção que dela faz em seu *Sylvie* (1853). Elias usa Nerval para apontar o que chama de transição das utopias ideais para as utopias do medo. O escritor se interessa de sobremaneira pelo tema da pintura de Watteau que resolve fazer uma viagem a suposta Citera. Ao chegar, Cérigo – ilha de domínio britânico que seria a Citera da antiguidade – encontra uma ilha árida e desinteressante onde pela primeira vez avistara um enforcado. A narração da viagem é publicada em

³⁸³ ELIAS, Norbert. A peregrinação de Watteau à ilha do amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 17.

1844 sob o título de *Voyage à Cythère*, e é posteriormente retomada em muitos de seus escritos – inclusive no romance *Sylvie*. Nerval pretende reviver a utopia de outrora e, desiludido, não se constrange em compartilhar as impressões catastróficas de sua quebra de expectativa. Para Norbert Elias isso denotaria um processo no qual o expurgo da experiência humana, contornado pelos regimes estéticos da modernidade ocidental, passariam a ser plausíveis de serem abordados frontalmente.

Por razões que não cabe detalhar aqui, o desenvolvimento das relações de poder nas sociedades estatais industrializadas dos séculos XIX e XX—com muitos contratempos e rupturas —permitiu a descoberta e a introdução, na discussão pública, de aspectos da existência humana que contradizem tanto o ideal tradicional quanto os desejos reais das pessoas.³⁸⁴

O redescobrimento de Nerval é seguido pelo de Victor Hugo, Verlaine e Baudelaire na consideração de Citera, a ilha do amor. Mas talvez Nerval tenha imposto uma máscara demasiado efetiva ao que o quadro de Watteau dá a ver.



Figura 12 WATTEAU, Gilles. *L'Embarquement pour l'isle de Cythère*. Musée du Louvre, Paris.

Não é sem hesitação que as duas damas no primeiro plano – uma sentada com senhor de alguma melancolia, a outra arremessada ao solo ou resistente de dele se levantar – unem-se ao embarque animado pelos cupidos. Os romeiros da ilha do

³⁸⁴ ELIAS, 2005, p. 46.

amor com suas murças e chapéus tentam sem sucesso convencê-las ou apressá-las. O pequeno infante peregrino, entre a dama de vestido rosa e o busto de Afrodite (extrema esquerda), chama a atenção da mulher com um puxão em sua saia. O cortejo alegre à ilha do amor não se safa de uma rasura sentimental: a afirmação utópica pode ser abalada se o observador atento considerar todos os elementos da cena. As vestes hodiernas, isto é, a evidente atualidade da moda que Watteau explora, tanto quanto o busto desencantado da divindade do amor que escancara a distância do mito, são signos precisos de que Watteau antes pintara o desejo, não sua concretização ou idealização. Nerval pode apenas ter sido embalado por seu escapismo, o qual fora obrigado a reconsiderar. Mas a máscara que Elias interpõe ao quadro não é a abertura pela qual se pode observar a totalidade da pintura de Watteau senão que o indício de sua interdição. Não que a crise se instalara em sua obra como antecipação, o que ressaltamos é que o quadro de Watteau já expõe uma elegante falta de convicção para com a estrutura dominante da utopia. Isso nos levará à relação que Manet porventura mantivera com sua pintura.

Os irmãos Goncourt, ainda na década de 1850, assim descrevem a pintura de Watteau:

Watteau renovou a graça. A graça, nele, não é mais a graça antiga: um encanto rigoroso e sólido, a perfeição de mármore de Galatéia, a sedução toda plástica e a glória material das Vênus. A graça de Watteau é a graça. Ela é o nada que veste a mulher com um ornamento, uma frivolidade, um belo para além do belo físico. Ela é essa coisa sutil que reflete o sorriso da linha, a alma da forma, a fisionomia espiritual da matéria.³⁸⁵

Devemos ressaltar um aspecto do excerto do escrito dos irmãos Goncourt: a graça de Watteau não é mais a graça antiga. Ainda que a consideração seja um tanto vaga e se ordene pelo fulgor do elogio, a constatação de que não se trata aí da graça antiga, devemos considerá-la como indício de que a representação social operada por Watteau já impõe novidades ao sistema estruturado da pintura moderna. A aproximação ao mundano, aos contrastes sentimentais, como exemplificado em *L'Embarquement*, são signos de uma dissolução da velha representação. As utopias ideais, tratadas por Elias, parecem estar ameaçadas muito antes do efetivo aparecimento das sociedades estatais industrializadas. Mas

³⁸⁵ GONCOURT, Jules; GONCOURT, Edmond. Watteau. In: ELIAS, Norbert. A peregrinação de Watteau à ilha do amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 65.

a leitura que dela se fazia em meados do século XIX não parece conceber a sutileza do deslocamento que insinua Watteau. Exemplo disso é a leitura de Théophile Gautier.

Embora tenha pintado apenas festas galantes e temas pinçados da comédia italiana, Antome Watteau é um grande mestre. Criou um aspecto novo da arte e viu a natureza por um prisma particular. Seu desenho, sua cor, seus tipos, seu talento para agenciar os elementos lhe são peculiares. É original. Tem graça, elegância, desenvoltura, e sua arte é séria, embora o gênero possa parecer frívolo. Sua obra é uma festa perpétua. São concertos, bailes, conversas galantes, encontros de caça, decamerões nos grandes parques com varandas, estátuas e fontes mitológicas, Mezzetinos fazendo serenatas para Isabelas, colombinas abanando-se com leques e flertando com Leandros, cavaleiros tributários de belas damas sentadas sobre a relva: tudo o que uma imaginação feliz pode criar de mais sorridente e amável.³⁸⁶

O mote do argumento de Gautier é ainda a graciosidade e a festa com as quais fora consagrado Watteau. Ainda que *La Boudeuse*, *Nu couché*, *Paysage du soir avec une vieille fille*, *Une femme à sa toilette* e, sobretudo, *Gilles* sejam contra-exemplos, era ainda propício que se ressaltasse a vivacidade conferida à alegria e festa. Watteau, mais que um pintor da alegria, é um pintor da vida social. Suas pinturas de gracejos e engates, assim como as representações de campestres e danças, sustentam uma aproximação interessada em compor com os modos de vida e sociabilidade. Não é sem controvérsia que o cortejo galante aparece em suas telas; a volúpia dos toques, a lascívia de beijos e investidas não devem ser consideradas em dissociado do discurso sobre o matrimônio religioso. Especialmente, não devemos separá-las das representações familiares, hierárquicas, da pintura elegíaca, épica ou religiosa. A graciosidade dos trajés refinados e opulentos se choca de pronto aos campos e idílios com que Watteau constrói suas cenas.

A predominância quase absoluta das paisagens arborizadas e campestres de pronto se choca com os vestuários de câmara. O passeio dos nobres se recobre de uma certa contradição visual: as notas abertas e vibrantes das vestes contra a melancolia desmesurada da paisagem. Homem e natureza, ainda que se queira unidos, aparecem definitivamente apartados. Não é o ambiente palaciano que interessa Watteau; poucas são as composições internas que franqueie o

³⁸⁶ GAUTIER, Théophile. O embarque para Citera. In: ELIAS, 2005, p. 69.

aparecimento de interiores opulentos – o pintor parece se interessar pelo contraste. Os deuses da mitologia, constantemente personificados em seres animados na tradição pictórica, em Watteau se resumem a cupidos anedóticos e bustos caricatos. Em *Gilles*, o *pierrot* bobalhão da *commedia dell'art* de quem recorrentemente se deve rir aparece fantasmático. O espaço que o circunda não o acolhe, o semblante é vago, a posição das mãos é mortificante. *Gilles* aí é um homem anódino, não parece capaz de nenhuma ação – nem mesmo sustentar algum interesse por sua Colombina. Ator exaurido, *pierrot* esgotado, o que se vê está mais próximo do drama da vida. Mas a pintura de Watteau é ainda mais desconcertante: a desconexão entre figura e espaço se reveste de algum paroxismo em *Gilles*. O personagem fantasmático do primeiro plano não estabelece nenhuma conexão com os personagens do entorno, nem mesmo com seu sócio posto a seu lado esquerdo. A luz lhe ilumina de modo particular fazendo com que seja ele mesmo uma utopia no espaço: pisa-o como quem não o inspeciona e nem por ele se interessa. Esse *pierrot* destacado, flutuante, mais que utilizado como citação em *Le Vieux Musicien* de Manet parece mesmo uma espécie de lição seminal de como destacar a figura, fazê-la imprescindível não pela ação que desenvolve, mas pela precisão do gesto e do semblante com que se comunica.



Figura 13 WATTEAU, Gilles. 1717-19, óleo sobre tela, Musée du Louvre, Paris.

Sobre Gilles, anota Jean Starobinski:

*Le contraste, ici, est-il si grand ? Gilles, personnage du Théâtre de la Foire, est l'occasion pour Watteau de confesser sa mélancolie par l'intermédiaire d'une figure exposée à la dérision. A l'opposé des charlatans qui éblouissent par leur bavardage, Gilles est l'image de la naïveté taciturne et de l'échec. [...] Immobile, les bras ballants, revêtu d'un satin aussi candide que son esprit est vide, Gilles figure une hébétude encore en deçà de l'éveil, une conscience prisonnière de sa confusion. Cette stupeur, cette léthargie, les hommes les plus vifs du siècle l'ont décrit : c'est l'antithèse nécessaire de l'intelligence virtuose qui triomphe dans Arlequin ou dans Figaro.*³⁸⁷

Certamente o garoto de *Le Vieux Musicien* pode ser uma citação direta da pose do jovem *pierrot* de Watteau. O Jovem pintado por Manet olha para o horizonte de modo vidrado, ainda que o amparo do menino ao lado tente lembrá-lo que é

³⁸⁷ “O contraste aqui é tão grande? Gilles, personagem do *Théâtre de la Foire*, é uma oportunidade para Watteau confessar sua melancolia por meio de uma figura exposta ao escárnio. Ao contrário dos charlatões que deslumbram com sua tagarelice, Gilles é a imagem da ingenuidade taciturna e do fracasso. [...] Imóvel, os braços balançando, vestido de cetim tão cândido quanto sua mente está vazia, Gilles retrata um torpor ainda ao despertar, uma consciência presa em sua confusão. Este estupor, esta letargia, os homens mais vivos do século descreveram: é a antítese necessária da inteligência virtuosa que triunfa em Arlequin ou em Figaro.” STAROBINSKI, Jean. *L'Invention de la liberté*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1987, p. 89.

preciso se ater ao que acontece à sua volta. Este outro garoto, de casaca e calças pretas, fita o músico que, por sua vez, olha satisfeito para o espaço ocupado pelo observador. O senhor de cartola ao fundo acompanha a cena junto à figura senil que o quadro apresenta pela metade. Unem-se a eles a jovem descalça com seu filho ao colo, de quem não se pode ver o semblante. O garoto de chapéu é destacado efetivamente ao modo de *Gilles*, mas sua atitude não é solitária. A pintura não é um *click* fotográfico: não se presta a congelar um instante em que diversos personagens são flagrados em suas ações interrompidas. A citação à *Gilles* é prova disso, assim como o personagem de cartola, que se diz inspirado no *Menipo* de Velázquez (parte do conjunto *Esopo e Menipo*) e já havia aparecido igualmente em *Le Buveur d'absinthe*, pintado entre 1858 e 1859 - isto é, ao menos três anos antes de *Le Vieux Musicien*.



Figura 14 MANET, Édouard. Le Buveur d'absinthe. 1858-59, Ny Carlsberg Glyptotek.

Manet, portanto, usa a mesma figura repetidamente, mas agora numa composição com mais elementos. Donde concluímos: Manet assim como rejeitava a pose de ateliê também se eximia por vezes de recompor a cena por meio da observação de modelos humanos. Uma figura pictórica pode em seu trabalho ser completamente reaproveitada de um quadro anterior e reinserida numa outra cena absolutamente

distinta. O bebedor de absinto é agora o homem de cartola na cena do velho músico; para isso apenas lhe fora subtraído a garrafa ao chão e a pequena taça de absinto – o espaço, como é patente, seria apenas um anteparo para mostraçãõ da figura destacada tal qual a lição de Velázquez em *Esopo e Menipo*. Esse tipo de composição nos convida a refletir sobre a maneira com que Manet dispõe os personagens, não enquanto corpos unidos por uma mesma ação, mas como justaposição de figuras num espaço mais ou menos indefinido. O olhar curioso do menino com vestes escuras não parece ser o olhar de um apreciador da música do velho músico, tampouco podemos dizer o mesmo da jovem estática com seu filho. Todos, com exceção do velho músico, acham-se em posições um tanto desconfortáveis para no instante anterior estarem entretidos a escutar a música de sua rabeca. O homem de cartola, reclinado sobre uma massa amarelada que poderia se assemelhar a um bloco de feno não chega a nos convencer do contrário. O vestido roto da jovem mãe, assim como as roupas enormes do menino de chapéu, presas ao corpo pelo grosseiro nó da cintura, são indícios seguros de que Manet evita o tema, mas não a representação social. O mesmo pode ser dito das vestes andarilhas do músico, de seu tom de pele como marca da distinção. No meio círculo que se constrói da jovem mãe ao velho músico não conseguimos anunciar nenhuma espécie de elã entre as figuras – sobre o homem de cartola junto ao velho de bengala é ainda menos passível de com eles formular uma chave de inteligibilidade da cena enquanto ação. Ao que tudo indica, Manet efetivamente reúne figuras deixando entre elas o vazio mortificante do enredo: nada sabemos sobre o antes e sobre o depois, pois não pode haver ação entre figuras que só a pintura pôde reunir. A falta de indícios de como entender seu quadro certamente deve nos fazer refletir que Manet se interessa especialmente pela recepção de sua tela. É como se o trabalho do pintor consistisse em apresentar uma série determinada de elementos desconexos não provenientes de um mesmo espaço e tempo com os quais o receptor tenha que elaborar uma resposta provisória ao que no quadro se vê. A antecipação temática, conquanto sirva de orientação à visão imediata dos elementos dispostos, é substituída pela intensidade dos elementos que em conjunto estabelecem possibilidades dessemelhantes de unificação. “É

uma conquista impressionante”, dirá Georges Bataille, “obtida por uma espécie de naufrágio do tema, reduzido aqui à multidão informe.”³⁸⁸

Mas de *Gilles* Manet parece recolher uma outra estratégia de instalação do quadro, qual seja, o destacamento abissal da figura. O exemplo latente de tal procedimento é seu *Le fifre*. O destacamento visual, ou seja, a disposição da figura no espaço virtual da tela é mais próximo ao dos retratos de corpo inteiro pintados por Velázquez. Mas a feição instigante da figura, esse alheamento desconcertante não está distante da fantasmagoria do *pierrot* de Watteau.



Figura 15 MANET, Édouard. *Le fifre*. 1866, óleo sobre tela, Musée d'Orsay, Paris.

A franqueza da pincelada das vestes, os tons azuis e vermelhos vívidos da farda acentuados pelo amarelo das faixas da boina e dos elementos metálicos faz com

³⁸⁸ BATAILLE, Georges. Manet. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020, p. 59.

que a figura se desprenda do fundo bege-acinzentado que preenche o quadro. Se Velázquez isola com maestria a figura retratada, como no caso de *Pablo de Valladolid*, ator cômico empregado como bobo da corte de Felipe IV e pintado em 1633, a figura ainda preserva a solenidade cara ao retrato.



Figura 16: VELÁZQUEZ, Diego. *Pablo de Valladolid*. 1635, óleo sobre tela, Museo del Prado.

Manet viu a pintura numa viagem a Madri em 1865. Sua repercussão é facilmente inferida como indicam os organizadores do catálogo da grande exposição de Velázquez ocorrida Museo del Prado em 1990.

[...] el pintor francés Édouard Manet escribe desde Madrid, en 1865, a su amigo, el también pintor Fantin-Latour: 'Quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya realizado jamás es el cuadro que titula Retrato de un actor célebre en tiempo de Felipe IV. El fondo desaparece. Es aire lo que rodea al personaje, vestido todo él de negro y lleno de vida.' Esta lección de quien llamaba peintre des peintres, Manet la aplicó a su cuadro El pífano

*(Museo d'Orsay) pintado precisamente al año siguiente, 1866, en que el joven músico aparece en un espacio neutro, tan sólo sujeto al suelo por la sombra de los pies.*³⁸⁹

A impressão de Manet é um tanto peculiar: o quadro se torna assombroso pela supressão da indicação precisa do fundo espacial. O personagem todo vestido de negro – apenas rodeado pelo ar e cheio de vida – essa memória visual que Manet intenta compartilhar com Fantin-Latour denota, como o pintor se esforça em ajuizar o trabalho do quadro realizado por Velázquez. A mimesis operada é de tal modo complexa que dela não conseguiremos oferecer uma solução facilitada. O quadro de Velázquez efetivamente destrói o espaço característico para fazer sobrepor a atenção dada à figura. O bobo da corte, de quem na pintura sequer podemos imaginar a ocupação, aparece aterrado pelo simples fato de o sombreado nascer de seus pés. Apesar da impressão de completa flutuação do personagem no lado direito do quadro, a esquerda nos convence que há espaço; quer pela gradação de negros do canto superior ou pela sombra que se imprime no canto inferior. O mestre espanhol pretende omitir o espaço significante, mas não deseja que a figura se torne chapada – a sombra projetada do corpo é uma patente tentativa de tornar o espaço pictórico tridimensional. O olhar cândido e solene de Pablo tem como contraponto a posição anatômica de suas pernas. Perna direita esguia com os pés plantados no suposto solo, enquanto a perna esquerda se acha semiflexionada, onde se insinua que a planta do pé não se assenta inteiramente no plano. A posição das pernas insinua que há corpo, um corpo que possui peso, um bípede a realizar o balé de sua altivez. O escorço do braço e perna esquerdos coadunam o jogo que presentifica o corpo no espaço, assim como a iluminação angulosa. Manet, do contrário, mostra um personagem-tipo, alheio a toda sorte de nome próprio. Torna a iluminação frontal dissolve qualquer contraste indicativo do “fundo”. Não há espaço. Há pouco ou quase nenhum escorço. A sombra que brota da perna esquerda, fruto de um passo à frente é ínfima. O ar pesado da cena de Velázquez é substituído pelo etéreo quase-nada que envolve o jovem de Manet. Como em Gilles, de Watteau, os pés, apesar do movimento, não consideram tocar o solo. O corpo flutuante se instala no quadro como uma aparição, uma fantasmagoria. Mas

³⁸⁹ A excerto da carta de Manet fora extraído dum trabalho de autoria de Camón Aznar, citado indiretamente no catálogo espanhol. Impossibilitados de conferir o original, transcrevemos a citação indireta como a encontramos. C.f. ORTIZ, Antonio D.; SÁNCHEZ, Alfonso E. P.; GÁLLEGO, Julián (Orgs.). Velázquez (Catálogo de exposição). Madrid: Museo del Prado; Ministerio de Cultura, 1990, pp. 338-340.

tanto em Watteau, que mantém o espaço e as figuras secundárias para ridicularizá-las, quanto em Manet, que dispensa tanto um, como as outras, essa aparição fantasmática é presidida pela feição misteriosa da figura representada. Velázquez, embora subtraia ao máximo as indicações espaciais, faz seu personagem fixar o observador: a figura, como que se apresentando ao público, exhibe-se de modo peculiar. Enseja o *voyerismo* do receptor. Em Watteau, como em Manet, o destacamento da figura é como que carente de um propósito. Não sabemos o porquê dessa aparição misteriosa. Por quais motivos o *pierrot* não nos faz rir? Ou pior, por que aparece vidrado e disjunto do espaço que por via de regra seria o seu? O mesmo haveríamos de nos perguntar sobre o menino de semblante indeciso que toca apenas rodeado pelo ar, mas como uma grave adição: do *pierrot* sabemos um pouco, do tocador de pífaro, entretanto, nada. É próprio dessa aparição, desse quadro vocacionado a ser quadro, substituir o progressivo desenrolar das coisas (que é o ritmo da própria vida prática) pelo tempo absoluto, ou negativo, da contemplação desse arroubo nada agitado. Esse, por exemplo, não é conselho proferido por Denis Diderot sobre Watteau: “Tirai de Watteau suas paisagens, sua cor, a graça de suas figuras, de suas vestimentas; vede apenas a cena e julgai.”³⁹⁰ E adiciona: “É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme.”³⁹¹ Embora tomasse a pintura de gênero – a qual quase que exclusivamente se ocupara Watteau, como inferior à pintura de história – Diderot não deixa de observar no pintor galante setecentista a profusão de surpresas admiráveis.

Fora Diderot quem também dissera que o pintor “só tem um instante; e não lhe é permitido abarcar dois instantes mais que duas ações.”³⁹² A asserção é certamente donatária do *Laoconte* de Lessing, que aliás, ele cita com frequência nos seus *Ensaio sobre a pintura*. A afirmação de Diderot ainda é baseada na ideia de que ação só pode aparecer no quadro como instante, isto é, privada de seu desenrolar. Quando muito ela pode insinuar o instante precedente e aquele de que se seguirá. O pintor tem por trabalho eleger o instante privilegiado da ação. Diderot, ainda

³⁹⁰ DIDEROT, Denis. Ensaio sobre a pintura. In: DIDEROT, Denis; GUINSBURG, J. (Org.). Obras II: Estética, poética e contos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 194.

³⁹¹ DIDEROT, 2000, p. 194.

³⁹² DIDEROT, 2000, p. 193.

que muito distanciado do momento em que pinta Manet, poderá nos servir de esteio para traçarmos algumas considerações gerais sobre a gravidade do trabalho de Manet – o eco de suas considerações é ainda sensível no século de Manet. Nossa atenção se concentrará na quinta seção de seus ensaios, intitulada *Parágrafo Sobre a Composição Onde Espero Falar Dela*.

Diderot – ao tecer uma crítica frontal aos pintores antigos e modernos (seus coetâneos), aos modos da *querelle des anciens et modernes* – ajuíza o problema da pintura sob as categorias de inteligibilidade e bom senso. A boa pintura seria como a adequação entre a proposição clara e sua acolhida por um receptor dotado de bom senso. Leia-se: o procedimento pictórico, apesar da exímia dicção do pensador e de suas interessantíssimas contradições pensantes, equivaleria a uma atividade conservadora: a pintura deve mostrar adequadamente aquilo que é com efeito adequado para ser mostrado. As admoestações são frontais: o tema da pintura deve ser um só, apresentado de forma clara e simples. A composição deve ser ainda variada, e para isso é preciso que o artista seja um “rigoroso observador da natureza”³⁹³. A crítica de Diderot não deixa de ser uma apologia ao princípio imitativo reformulado segundo a positividade da imaginação. A teoria da composição de Diderot, muito embora se afaste gravemente da prescritiva tratadística, conserva dessa a solenidade da pintura que merece ser pintada e seu condicionamento à natureza – verdade e idealidade daquilo que é e deve ser. A composição é oportuna enquanto cumpre a prerrogativa da verdade, ou seja, enseja o “sentimento do verdadeiro” e não ignora o conhecimento da natureza. A pintura deve fazer com que nela cada um de seus elementos, em especial seus personagens, “se mostra aí o que é”³⁹⁴. Diderot pretende destituir a pintura de qualquer margem de indecisão, sua “lei das energias e dos interesses” é uma tentativa de prescrição para que cada personagem, unido aos demais na composição do tema, apresente claramente a ação e a posição que desempenha no instante. O momento do repouso e do tumulto devem se distinguir facilmente. Entretanto, sua posição marcada é tomada de assalto por aquilo que na sua prosa é reclame da insuficiência de princípio:

³⁹³ DIDEROT, 2000, p. 193.

³⁹⁴ DIDEROT, 2000, p. 194.

Este contraste de estudo, de academia, de escola, de técnica, é falso. Não é mais uma ação que se passa na natureza, é uma ação apresentada, compassada, que se desenrola na tela. O quadro não é mais uma rua, uma praça pública, um templo; é um teatro. Não se fez ainda de modo algum e não se fará jamais uma peça de pintura suportável, segundo uma cena teatral; e é esta, me parece, uma das sátiras mais cruéis de nossos atores, de nossos cenários e talvez de nossos poetas.³⁹⁵

Ainda que de modo distinto daquele proposto por Alberti, a tela deve ser uma janela por onde se entrevê a natureza recomposta³⁹⁶, torna-se desaconselhado qualquer tipo de teatralidade, de alusão a uma caixa cênica lotada em artimanhas. A pintura se distingue do teatro pela temporalidade de que faz uso (seu instante, contrário a sucessão), tanto quanto deve se objetar de ser artificiosa. Mas a afirmação seguinte, já transcrita, é aquela que elogia esse algo de selvagem e surpreendente que Watteau apresenta. Pois aquilo que vemos no mundo, onde parece adequado e necessário, pode não o ser nas artes imitativas. “Quando se faz um poema, um quadro, uma comédia, uma história, um romance, [...] não se deve imitar os autores que escreveram tratados de educação.”³⁹⁷ Isto é, o meio pelo qual se executa a representação deve ser levado em consideração, mas como conciliar isso com a precedência dada à verdade e à natureza? Em Diderot lemos que a conjugação de seres alegóricos e reais numa mesma obra é desagradável pois fere o bom gosto e a verdade; tornam o tema assemelhado a um conto. Em suma, Diderot, na esteira de Lessing, compreende que cada meio utilizado para representação possui estratégias e demandas específicas. Mas uma tal demanda não pode aí frontalmente se chocar com a prerrogativa de que a arte deve ser imitativa, portanto, apresentar aquilo que é como efetivamente deve ser. Reclama-se a especificidade do meio, mas não há indícios em seu raciocínio de qualquer consideração das implicações que o meio impõe àquilo que nele se apresenta – a não ser pela adequação temporal das ações em imagens instantâneas de ações. As figuras, escreve ele, todas elas devem concorrer a um efeito comum, “de maneira forte, simples e clara; sem o que, eu diria com Fontenelle à sua sonata: ‘Figura,

³⁹⁵ DIDEROT, 2000, p. 194.

³⁹⁶ Lê-se no livro terceiro *Da pintura*: “Por essa razão devemos tirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas.” (ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: editora da Unicamp, 1999, p. 144.) Como se sabe, a afirmação citada é apenas um exemplo dos múltiplos que generalizam a ideia de que na pintura a imitação da natureza é base de seu fazer. Tópica essa que se tornará replicada infinitamente pela tradição tratadística normativa da arte pictórica – apenas remodelada sob os auspícios do romantismo.

³⁹⁷ DIDEROT, 2000, p. 192.

que queres de mim?”³⁹⁸ Tal afirmação vai ao encontro a uma outra sentença peremptória anteriormente situada em seus *Ensaaios*: “A expressão é fraca ou falsa se nos deixa incertos sobre o sentimento.”³⁹⁹ Entretanto, a pintura de Watteau que tomamos por exemplo é como que exatamente a apoteose de uma expressão propícia a deixar o receptor incerto de seu sentimento. Em *Gilles* a figura em destaque irrompe num severo contraste com os meio-corpos que participam da paisagem campestre. Sua face apresenta a hesitação da expressão clara, não deixa de ser uma comunicação viscosa sobre a qual não se pode chegar à resolução. O princípio da unidade também espreita ser ferido: figura e fundo não são mais uma sinfonia coordenada, tampouco convergem a uma ação conjunta capaz de sustentar um sentido translúcido e apreensível.

A imaginação, ainda que cogitada, funcionaria em Diderot como um instrumento de adequação e composição. Contudo é curioso que chegue a citar Watteau sem escárnio – embora o faça com gosto quando trata de Boucher. De Boucher, insinua que suas figuras sejam adequadas a rapazotes interessados em “bundas e tetas”, o que é justificado pela constante erótica com que Boucher preenche seus quadros (Figura 17). Watteau lhe é atrativo, mas não ao ponto de estar livre de reservas. O pintor literalmente peca quando evoca a beleza dos prazeres não indicados. Fere a *bene moratae*, suas cenas contrariam a máxima de que a pintura compartilha com a poesia: “é preciso que elas tenham costumes.”⁴⁰⁰

³⁹⁸ DIDEROT, 2000, p. 196.

³⁹⁹ DIDEROT, 2000, p. 183.

⁴⁰⁰ DIDEROT, 2000, p. 196.



Figura 17 BOUCHER, François. *L'Odalisque*. 1743, óleo sobre tela, Musée du Louvre (Musée de Reims).

Emenda sua represália a Boucher com um verso da Eneida, de Virgílio. O verso dá o tom do limite moral que guia a batuta de Diderot: “*Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia tangunt* (Eneida, I, v.466).” O que equivaleria, junto ao verso precedente, a: “[...]e enquanto a alma apascenta com a vista/ de vãs pinturas, soluça, de prantos o rosto banha (Eneida, I, v. 464-65).”⁴⁰¹ Isto posto, Diderot ainda se mostra interessado em defender a catarse moralizante como objetivo geral de toda e qualquer arte. “Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo saliente, eis o projeto de todo homem honrado que toma da pena, do pincel ou do cinzel.”⁴⁰² Mas é preciso salientar a insuficiência de princípio em Diderot pois a defesa da arte como instrumento de reiteração da moral dominante não deixa de se opor ao seu interesse pela “beleza”, ainda que licenciosa, de Watteau. Esse dado avassalador da pintura, sua capacidade de enlaçar os ânimos mais ardentes, sente-se em sua defesa de que a arte pictórica deve se distinguir em gravidade da platitudo jornalística. A pintura deve aceder à ideia forte, grave, por isso não pode

⁴⁰¹ VIRGÍLIO. Eneida. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983, p. 21. Note-se que há uma pequena imprecisão na indicação do verso, talvez algum equívoco das edições consultadas.

⁴⁰² DIDEROT, 2000, p. 197.

se limitar a um mero narrar ordinário; deve, pelo contrário, produzir uma afecção incomum.

E de que serve, pois, que moas tuas cores, que tomes o teu pincel, que esgotes todos os recursos de tua arte, se tu me afetas menos do que uma gazeta? É que esses homens não têm imaginação, não têm verve; é que não conseguem atingir nenhuma ideia forte e grande.⁴⁰³

O pintor não deve se medir com o impacto que as páginas do gazeteiro causam no cidadão informado. Diderot prossegue com a caracterização da gravidade pictórica com um elogio ao trabalho do pintor de história. Para o filósofo da *Encyclopédie*, o pintor de história é superior ao pintor de gênero pois, esse tem “sua cena sem cessar presente sob seus olhos; o pintor de história, ou jamais viu, ou apenas viu por um instante a sua.”⁴⁰⁴ E completa o argumento: “E, depois, um é puro e simples imitador, copista de uma natureza comum; o outro é, por assim dizer, o criador de uma natureza ideal e poética.”⁴⁰⁵ Diderot recorre mais uma vez a outro *topos* enraizado da argumentação sobre a pintura. A aparição da afirmação remonta aos escritos de Leonardo da Vinci sobre a pintura, onde defendia que a pintura de história era uma atividade elevada nos escalões da arte pictórica. O argumento já havia ressoado nos escritos em Charles Le Brun e André Félibien até aparecer sob a pena de Diderot. A propósito da teoria artística de Leonardo, escreve Anthony Blunt:

A pintura histórica, em que o artista se vê compelido a mostrar todos os aspectos de seu talento, é o tipo mais alto e mais nobre de pintura. Exige conhecimento universal, embora o elemento mais importante nela seja a pintura do homem. Esta, porém, engloba não apenas a pintura de seu corpo mas também a de sua mente: ‘O bom pintor deve pintar principalmente duas coisas: o homem e as ideias em sua mente. A primeira é fácil, a segunda difícil, porque as ideias só podem ser expressas por intermédio de gestos e dos movimentos dos membros.’ É com essa finalidade que Leonardo desenvolve a sua teoria da expressão, a que devota largo espaço e que será retomada e ampliada por quase todos os teóricos posteriores, particularmente na França.⁴⁰⁶

A superioridade inferida por Leonardo se mantinha na instância da expressão: o pintor de história é superior ao de gênero pois por seu pincel alça exprimir a ideia do homem em seu gesto e semblante. Diderot, pelo contrário, entende que a

⁴⁰³ DIDEROT, 2000, p. 200.

⁴⁰⁴ DIDEROT, 2000, p. 200.

⁴⁰⁵ DIDEROT, 2000, p. 200.

⁴⁰⁶ BLUNT, Anthony. Teoria Artística na Itália 1450-1600. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 51.

superioridade do pintor de história se mantinha no polo da interioridade daquele que pinta; a instantaneidade ou indisponibilidade da história apresentada faria com que o homem do pincel aliasse memória e imaginação – isto é, suplementasse o referente. Mas porque então ainda sustentar a submissão da pintura à natureza? Ou melhor, como Diderot pôde sustentá-la ao mesmo tempo que desprezava aquele que alegadamente tira o natural (o pintor de gênero)? O pensador concebe o pintor como imitador da natureza, considera a pintura de histórias a mais elevada expressão da arte pictórica, apoteose da unidade composicional do quadro. Entretanto, não deixa de acentuar o caráter de surpresa e gravidade que distinguiria a boa pintura da sensação jornalística. Isto é, embora a analogia de Diderot não seja por ele desenvolvida, o pintor deve fazer mais do que comunicar. A proposição de Luiz Costa Lima nos ajuda: “Diderot acentua que é pelo gênio que se manifestam conformações e circuitos presentes na natureza.” E conclui: “É esta, em suma, que contém o critério decisivo para a apreciação valorativa da arte.”⁴⁰⁷ Todavia, não ser o pintor um mero gazeteiro é também um reclame de que a arte pictórica não abandone a sublimidade do Olimpo, não se aproxime em demasia da face paradoxalmente evidente e oculta desta cultura.

Figuras nuas, em um século, entre um povo, em meio a um cenário onde é de uso vestir-se, não nos ofendem de modo algum. É que a carne é mais bela que o mais belo panejamento, é que o corpo do homem, seu peito, seus braços, seus ombros; é que os pés, as mãos, o colo de uma mulher são mais belos que toda a riqueza dos tecidos com que seriam cobertos; é que a execução disso é mais sapiente e mais difícil; é que *major e longínquo reverentia* (‘o distanciamento aumenta o prestígio’), e que fazendo o nu, a gente afasta a cena, lembra uma era mais inocente e mais simples, costumes mais selvagens, mais análogos às artes de imitação; é que estamos descontentes com o tempo presente e que esse retorno aos tempos antigos não nos desagrade; [...] é que as figuras seminuas, em uma composição, são como as florestas e o campo transportados à volta de nossas casas.⁴⁰⁸

O retorno aos tempos antigos é o modo mais latente do desagrado com o tempo presente. Obliterar a realidade, maquiar a face controversa do estado da cultura parecia ser uma aspiração que o texto de Diderot também permite entrever. A pintura não pode se opor, virar os olhos à natureza, tampouco deveria encarar frontalmente a realidade. A utopia do quadro é a fuga da mazela, o afastamento do homem de sua situação desconfortável. Embora cite a sentença lapidar de Plínio, *Graeca res est nihil velare* (“é costume dos gregos nada velar” – Plínio,

⁴⁰⁷ COSTA LIMA, Luiz. Vida e mímesis. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 156.

⁴⁰⁸ DIDEROT, 2000, p. 201.

liv. XXXIV, cap. V, sec. X), o pensador não se dá conta que em seu tempo o nu de desvelamento se convertera em pura ocultação. A represália feita a Boucher exemplifica isso muito bem. O texto de Diderot marca, a revelia talvez de sua crença, uma espécie de momento onde a prescritiva da tratadística ainda vigora sob as mil faces da normativa, mas já não se sustenta com pujança – o tímido elogio a Watteau é disso também um sinal. Seu texto também nos faz conceber a ideia de que fazia sobre o nu: desnudamento, apresentação do estado primeiro e verdadeiro. Mas uma tal verdade aí já é pura fuga; saudade da inocência e temor pela dissolução cada vez mais intensa dos imutáveis. Ainda que distante de Manet, Diderot nos ajuda a melhor entendê-lo: Manet, entre espanholismos e excessos franceses, parece procurar na aventura do quadro ocidental tudo aquilo que era refugio: o espaço abstrato, a figura disjunta, a caracterização dos corpos vestidos, o nu hodierno, a transmutação do referente na pintura de gênero. Mas, sobretudo, o que Manet parece granjear da tradição pictórica é a forma com que a representação social consegue se converter em fato no ponto em que ela abre mão daquilo que Norbert Elias chamava de utopia idealista. Isto é, o modo como os pintores incorretos, discutíveis, encontraram para figurar o substrato da realidade social sem se converterem em meros construtores de imagens já anteriormente disponíveis. E aí o quadro, sua concepção, recobre-se da maior importância: a metapintura de Manet é a formulação de uma atividade pictórica absolutamente interessada no mundo coevo e abissalmente inspirada pelas construções pictóricas precedentes, ainda que na forma da atualização do seu efeito – Manet parece dizer-nos: é preciso fazer com que o inocente pífano apareça como Pablo, de Velázquez, mas com o semblante indecifrável do *Gilles* de Watteau; é preciso também que seu corpo habite esse espaço-quadro como o *pierrot* fantasmático. Longe da “iconoclastia”, dessa revolta declarada contra a pintura do passado que configura a suposição da vanguarda como tal, Manet parece instaurar a renovação por meio do questionamento contínuo dos gestos que o antecederam.

O pintor, ao construir o quadro com a realidade, produz um modo outro de concebê-la que não se resume a seu diagnóstico. Visualmente, e isso é demasiado importante, ele inscreve na atenção do receptor um dado imperceptível da situação em que vive; mais que lançar luz sobre uma dada situação já sempre disponível, ele produz a própria possibilidade de sua visualização. Portanto, não há porque

sustentar qualquer concordância com a hipóteses de Fried no que toca um suposto interesse de Manet pela “veracidade” da tradição pictórica francesa – menos ainda podemos ainda coadunar com o adágio de que sua obra fosse “realista”. Tal hipótese nos faria ver em Manet um cronista que, sendo exímio colorista, apresenta anedotas enfeitadas. Entretanto, diríamos com esse Diderot que habita o hiato entre dois momentos, que o pintor não deve se medir pelo gazeteiro. *Olympia* e *Le déjeuner sur l'herbe* já confirmam a hipótese: aquilo que é dado no mundo social, caso intensificado no quadro, recobre-se de um estranhamento abissal. O que dizer desses dois nus desconcertantes senão que o alvoroço por eles causado se deve mais à intensidade da aparição que a qualquer alusão referencial – pensemos: a prostituição, o lascivo, o corar das faces moralmente contidas não aparece primeiro na superfície dos quadros de Manet; todos homens citadinos tropeçam em tudo isso o tempo inteiro. O que nos leva a pensar que o que apavora não é o conteúdo em si, mas a forma de sua disposição. Ou seja, não é o flerte enérgico com um dado da realidade que funda o alvoroço criado em torno do quadro. Não há como isolar aquilo que aparece de sua aparição; pelo contrário, é a aparição mesma, a conjugação de seres, o aspecto em geral, que funda aquilo que aparece na pintura.

Manet leva o trabalho do quadro, essa composição intensiva da janela crítica que pode ser a pintura, às raias de operação de risco. Não há realismo em sua pintura, se é que algo assim concebido possa existir plenamente, pois o trabalho de elaboração da representação compreende converter os dados da realidade social (que não abarca substância alguma) em signos visíveis, que sobretudo, devem ser potentes quando de sua visualização – o trabalho do quadro convoca pensar o modo como algo pode se tornar visível e, devemos insistir, isso não está dado de antemão. Como bem apontara Bataille, ele apresenta o naufrágio do tema, mas não o faz pela supressão da representação. A representação é intensificada, mas já aparece desassociada da convenção dos assuntos – é preciso pensar no trabalho de pintar o que não se tomava por pintável.

4.2 Intrincada representação

Manet, tal qual os pintores de seu círculo, abandonou paulatinamente a pintura grandiosa que marcara a primeira metade do século XIX. As grandes alegorias, os temas oficiais e de Estado não lhe parecem causar nenhum interesse. Mesmo em uma de suas pinturas que poderíamos considerar uma pintura de história, *L'Exécution de Maximilien*, Manet parece não cessar de contrariar as expectativas internalizadas do apreciador de pinturas de seu tempo. Ao invés da agonística do embate dos contrários, ou do teatro sociopolítico da pintura de cunho militar (ainda muito próxima da imagem do combate guerreiro), Manet constrói a execução do imperador mexicano como uma cena de assustadora falta de *páthos*.⁴⁰⁹ Não há drama. O imperador e seus dois capangas são calmamente fuzilados no paredão de pedras – este limite espacial que constrói o anteparo da chacina e formula a pouco profunda faixa de chão onde o incidente ocorre. Sobre o muro alguns populares; entrevê-se em seus gestos, frutos evidentes de movimentos de pincel (isolados por manchas e linhas negras), os únicos sinais da agitação e do horror. O comparsa à direita de Maximiliano é o único que possui um rosto marcado pela expressão do terror enquanto o círculo inerte de soldados, grande massa de azuis, é reforçado pelo soldado a meio perfil que arremata a extrema esquerda do quadro: tranquilo, ele confere sua arma ou espera que seus pares terminem o serviço. Não há lado algum para qual penda a representação do pintor. Sequer podemos estabelecer um julgamento da vítima e do carrasco – quiçá da república e do império. Manet se limita a promover o estranhamento da calma execução.

⁴⁰⁹ ROUART, Denis; WILDENSTEIN, Daniel. Edouard Manet: Catalogue raisonné, Tome I: peintures. Lausanne; Paris: La bibliothèque des arts, 1975, p. 120.



Figura 18 MANET, *L'Exécution de Maximilien*. 1867, óleo sobre tela, Kunsthalle de Mannheim.

Vejamos a consideração de Michel Foucault sobre o que seria a modificação no quadro de Manet.

*Manet en effet est celui que pour la première fois, me semble-t-il, dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le quattrocento, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait. Voici plus clairement ce que je veux dire : depuis le xv^e siècle, depuis le quattrocento, c'était une tradition dans la peinture occidentale d'essayer de faire oublier, d'essayer de masquer et d'esquiver le fait que la peinture était déposée ou inscrite sur un certain fragment d'espace qui pouvait être ou un mur, dans le cas de la fresque, ou un panneau de bois, ou encore une toile ou éventuellement même un morceau de papier ; faire oublier, donc que la peinture reposait sur cette surface plus ou moins rectangulaire et à deux dimensions, et substituer à cet espace matériel sur lequel la peinture reposait, un espace représenté qui nait, en quelque sorte, l'espace sur lequel on peignait ; et c'est ainsi que cette peinture, depuis le quattrocento, a essayé de représenter les trois dimensions alors qu'elle reposait sur un plan à deux dimensions.*⁴¹⁰

⁴¹⁰“Manet, com efeito, é aquele que pela primeira vez, parece-me, na arte ocidental, ao menos depois da renascença, ao menos depois do *quattrocento*, permitiu-se utilizar e fazer valer, de certo modo, no interior mesmo de seus quadros, no interior mesmo daquilo que representavam, as propriedades materiais do espaço sobre o qual ele pintava. Eis aqui mais claramente o que quero dizer: depois do século XV, depois do *quattrocento*, era uma tradição na pintura ocidental tentar fazer esquecer, tentar mascarar e contornar o fato que a pintura estava disposta ou inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel; fazer esquecer,

Foucault alinhava pontos dispersos na história da representação pictórica a fim de formular a novidade de Manet, essa espécie de sinceridade pictórica; com ele, assim poderíamos dizer, a pintura está sobre a tela e nela se processa. Seguramente entre o *quattrocento* e Manet haveria mais que o que fora dito na curta conferência, mas devemos nos concentrar na sua suposição de Foucault. A pintura elaborada por Manet seria o ponto de inflexão de uma tradição que pretendia ocultar o plano pictórico como superfície bidimensional. A concepção do espaço representacional, ao menos no ocidente e desde o renascimento, estaria para Foucault baseada na negação da planaridade da superfície em que se pinta. A qual também a iluminação interior – quer representada dentro de seus limites da tela ou vinda de um fora que só se poderia imaginar – fazia coro. Em suma, o espaço pictórico gestado desde o *quattrocento* seria um dispositivo capaz de “*esquiver le fait que la peinture reposait sur une surface rectangulaire, éclairée réellement par un certain éclairage réel*”⁴¹¹. Foucault insiste no procedimento de elisão que, para ele, a pintura mantinha com o espaço no qual se encontrava e em face de seu receptor. Ao negar o espaço real no qual se acha o quadro e fixar um ponto no qual ele deveria ser visto, o pintor mascarava a tela e se indispunha com o fato de que o observador é capaz de se movimentar - ou mesmo que a luz é inconstante na sala em que o quadro se acha. Para Foucault, o quadro ansiava por ser um espaço profundo, tal qual uma janela, visto a partir de um lugar ideal – a posição centralizada de um observador inerte como acordado pela perspectiva linear. Isto é, o quadro ensejava romper a parede, destruir essa contenção protetiva.

*Ce que Manet a fait (c'est en tout cas un des aspects, je crois, importants de la modification apportée par Manet à la peinture occidentale), c'est de faire resurgir, en quelque sorte, à l'intérieur même de ce qui était représenté dans le tableau, ces propriétés, ces qualités ou ces limitations matérielles de la toile que la peinture, que la tradition picturale, avait jusque-là eu pour mission en quelque sorte d'esquiver et de masquer.*⁴¹²

portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões, e substituir a esse espaço material sobre o qual a pintura repousava um espaço representado, que negava, em certa medida, o espaço sobre o qual se pintava; e é assim que a pintura, depois do *quattrocento*, tentou representar as três dimensões, um a vez que ela repousava sobre um espaço de duas dimensões (nossa tradução).” FOUCAULT, Michel; SAISON, Maryvonne (Org.). *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, pp. 22-23.

⁴¹¹ “negar e contornar o fato que a pintura repousava sobre uma superfície retangular, iluminada realmente por uma certa iluminação real (nossa tradução)” FOUCAULT, 2004, p. 23.

⁴¹² “Aquilo que Manet fez (é em todo caso um dos aspectos, eu creio, importantes da modificação trazida por Manet à pintura ocidental), foi fazer ressurgir, de certo modo, no interior daquilo

Foucault se baseia na ideia de que a pintura de Manet flerta com essa sua realidade intrínseca que é o quadro. A tela, dimensão material que sustenta o pintar, se recobriria em sua pintura de uma importância afirmada; se outrora era o expurgo, esse contratempo material com o qual o pintor deve se confrontar para a expressão da cena, em Manet ele alcançava a posição de elemento sublinhado. A ideia de quadro-objeto (*tableau-objet*) – termo encontrado por Foucault para salientar o quadro como materialidade – reclama para o espaço pictórico a posição de superfície onde as coisas são iluminadas pela luz “real”, frontal, e diante da qual o observador pode se movimentar. O termo real não nos agrada, preferindo assim denominar por artificiosa a iluminação precedente e franca aquela que Manet virá realizar. Efetivamente há uma severa mudança na função dada a iluminação naquilo que será o trabalho de maturidade da obra de Manet (as pinturas da década de 1860, especialmente). Aquilo que Foucault denomina por “luz exterior real”, melhor se exprimiria por iluminação inclusiva. Isto é, ao invés de marcar a expulsão do observador para as margens da pintura, para seu “fora”, a luz de Manet parece convidar o observador a estar diante da tela sem ter a impressão de estar diante de uma janela, de uma contenção (o plano da parede e a moldura) que marca a abertura de um espaço plenamente apartado daquele no qual efetivamente se encontra – e regido por leis a ele alheias. É porque Manet joga o tempo inteiro com os elementos da representação e pensa em sua efetivação como ninguém. Ele parece insinuar uma nova posição ao observador que não poderia surgir sem um reposicionamento da ficção pictórica.

Sobre a construção do espaço em *Le Bal masqué à l’Opéra*, anota:

*L’espace est fermé dans le fond par le mur et voilà qu’il est fermé devant par ces robes et ces costumes. Vous n’avez pas véritablement d’espace, vous n’avez que des sortes de paquets, de paquets de volumes et de surfaces qui sont là projetés en avant, aux yeux du spectateur.*⁴¹³

mesmo que estava representado no quadro essas propriedades, qualidades ou limitações materiais da tela que a pintura, que a tradição pictórica havia até então tido por missão, em certa medida, contornar e mascarar (nossa tradução).” FOUCAULT, 2004, p. 23.

⁴¹³“O espaço é fechado ao fundo pela parede e eis que é fechado à frente por esses vestidos e ternos. Não se tem verdadeiramente espaço, somente tipos de pacotes, pacotes de volumes e de superfícies que estão aí projetadas à frente, aos olhos do espectador. (nossa tradução)” FOUCAULT, 2004, p. 26.

Foucault reconhece com demasiada argúcia o fato de que a pintura de Manet, ao invés de promover a profundidade, cria um empecilho para a plena superação do plano da parede: não cessa de recriar, agora mais adiante, aquele limite que a pintura tinha por vocação destruir.



Figura 19 MANET, Édouard. *Le bal Masqué à l'Opéra*. óleo sobre tela.

Na cena composta por Manet, os senhores de cartola e fraques negros polvilhados por mulheres fantasiadas e outras em longos vestidos escuros, formam todos uma primeira massa compacta que é reafirmada como limite pelo plano dos pilares do camarote; não fosse a presença dos gradeados, onde vemos os sapatos e tornozelos, o pintor realizaria como que a replicação de um plano de obstrução no fundo da composição. Como em *L'Exécution de Maximilien*, a cena é pautada por um limite claro, o qual o observador não pode ultrapassar. Ou melhor, a cena ocorre entre o fim da tela na direção do espectador, a trava inferior da moldura, e o fundo do quadro, um limite arquitetônico criado pela pintura. Sobre *L'Exécution de Maximilien*, Foucault escreve: “*fermeture violente marquée et appuyée de l'espace par la présence d'un grand mur, un grand mur qui n'est que le*

redoublement de la toile elle-même”⁴¹⁴ A hipótese de que o muro é a duplicação da tela não parece convincente – há de se notar a vegetação e o horizonte ao fundo ou mesmo a presença dos populares que observam a cena. O que nos parece exemplar na análise de Foucault é que ele nota uma modificação de estratégia: ao invés de a pintura fazer expandir ilimitadamente o espaço ficcional que ela constrói, na pintura de Manet vemos a construção de uma região intermediária entre o lugar do espectador e o espaço tridimensional da pintura. Isto é, Manet permite que a abertura pictórica seja mínima, servindo apenas para que a cena possa aparecer e logo em seguida interrompe esse espaço pressuposto da pintura. Ao invés de abrir um espaço imaginado, possibilitar ao observador evadir da situação espacial que ocupa, Manet faz da tela uma intrusão limitada; não mais fuga do espaço do observador, sublimação ou catarse, a tela de Manet oprime o espectador a estar diante da cena, não de uma abertura indefinida. A iluminação, gradativamente mais frontal e quase sempre difusa, faz com que esse espaço “entre aspas” que é o quadro se torne menos dissociativo: as figuras hodiernas, a iluminação que não estabelece a distinção completa⁴¹⁵ – conquanto promove uma partilha, uma comutação se quisermos – entre o espaço em que se acha a tela e o espaço que a tela produz. Chamaremos o primeiro espaço de externo (ou seja, externo à elaboração pictórica) e o segundo de interno (o espaço que a obra incessantemente dá a ver). Ou seja, uma das estratégias de efetivação do quadro de que Manet parece constantemente se valer poderia ser descrita como diluição da excessiva diferença entre iluminação do espaço interno e externo da pintura. Nada equivalente à emulação da luz real, mas efetivo interesse por uma iluminação não explicitamente diferencial.

Manet, ao que tudo indica, cria a parede e não o horizonte aberto; seu trabalho equivale a comprimir ficcionalmente o observador que agora deverá escolher entre permanecer no espaço ou “fugir” para a ficção crítica de Manet. Mas essa tal ficção não dá margem a devaneios ociosos e tampouco deixa de lado os vazios

⁴¹⁴ “fechamento violento do espaço marcado e apoiado pela presença de um grande muro, que não é senão a duplicação da própria tela (nossa tradução)”. FOUCAULT, 2004, p. 27.

⁴¹⁵ Foucault efetivamente fala em uma luz externa, proveniente da sala em que se acha o quadro, que penetra e ilumina o quadro. Isto é, uma espécie de luz real. Claramente tal tese é insustentável, até mesmo porque *L'Exécution de Maximilien* possui uma luz diagonal, que brota da direita do quadro (esquerda do observador).

constitutivos que fazem do quadro uma indicação ativa para o trabalho da imaginação. Isto é, podemos dizer que algumas pinturas de Manet, a despeito do sentido imediato e dado, enfatizam uma dada disposição que permite sentido(s). Isso ficará mais evidente se compararmos *L'Exécution de Maximilien* a *El tres de Mayo de 1808 (Los fusilamientos)*, de Goya. A aproximação é já célebre, mas intentamos tirar dela outras conclusões que não a intensiva citação – exploração das soluções de composição do quadro que insistentemente executara Manet. A aproximação servirá para afastarmos sua obra tanto do dito “realismo” quanto da hipótese expressa por Fried de que Manet se empenhara em construir uma poética marcadamente francesa.



Figura 20: GOYA E LUCIENTES, Francisco de. *El tres de Mayo de 1808 o Los fusilamientos*. 1814, óleo sobre tela, Museo del Prado.

A pintura de Goya de 1814 constrói a imagem da repressão das tropas francesas ao levante madrilenho iniciado em 2 de maio de 1808. A sublevação do povo que intentava resistir à investida do expansionismo napoleônico terminara num massacre dos agitadores espanhóis armados. A culminância do evento seria o fuzilamento de um enorme grupo guerrilheiro na madrugada do dia 3 de maio de 1808. A pintura é tida como complemento a *El 2 de mayo de 1808 en Madrid (La*

lucha con los mamelucos), pintura em que Goya constrói uma imagem do início do conflito. Da abdicação de Carlos IV, seguida da deposição de seu filho, Fernando VII, até a restauração da monarquia dos Bourbon com o retorno de Fernando ao trono em 1813, o território espanhol assistira a uma guerra sem fim. A chamada “Guerra de Independência Espanhola” está no centro daquilo que Goya irá representar e, portanto, no seio daquilo que configuraria a assimilação cultural do imaginário da guerra de independência pelo ideário liberal em vias de estabelecimento.⁴¹⁶ Como condensa Todorov, as tropas de José, irmão de Fernando e aliado de Napoleão, são vencidas pelos oficiais de Wellington – no intento da restauração da ordem e do poder dos Bourbon. Quando Fernando retorna à Madrid, Goya a ele se apresenta na esperança de recuperar sua posição na corte que, segundo transcreve Todorov, um relatório oficial

manifesta seu desejo ardente de perpetuar por meio do pincel as ações ou as cenas mais notáveis e mais heroicas de nossa gloriosa insurreição contra o tirano da Europa; e, chamando a atenção sobre o estado de penúria absoluta em que se encontra e sobre a impossibilidade em que está, por tal razão, de assumir as despesas de um trabalho tão interessante, ele pede ao Tesouro Público que lhe ofereça uma certa assistência para realizá-lo.⁴¹⁷

Como nota Todorov, a postura de Goya, aquele mesmo pintor que anos antes atacava as convenções com seus *Caprichos*, é um tanto contraditória. A empreitada que aceita é a de figurar o heroísmo da resistência do povo espanhol, mas o patriotismo aí não favorece outro que não Fernando VII. As pinturas, como se sabe, não tinham como função a exposição pública, conquanto se destinavam a adornar o palácio real. Nesta altura Fernando VII perseguia seus opositores e aqueles que não se mantiveram fiéis a ele durante a ocupação. Restaura também a Inquisição, que não se contentando em confrontar Goya anos antes, volta a importuná-lo, chegando a pedir explicações sobre sua *Maja Desnuda*.⁴¹⁸ Dadas as indicações, venhamos ao quadro de Goya para enfim contrapô-lo ao de Manet.

⁴¹⁶ Cf. FRASER, Ronald, *La maldita Guerra de España. Historia social de la Guerra de la Independencia (1808-1814)*. Barcelona: Crítica, 2006, p. 340.

⁴¹⁷ TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 154. A edição consultada não indica a fonte da citação transcrita. Fica, portanto, na conta de Todorov.

⁴¹⁸ Cf. TODOROV, 2014, p. 156.

O guerrilheiro ao centro do grupo de espanhóis atacados, apesar da expressividade de homem do povo, remonta ao convencional Cristo crucificado; a posição de seus braços, realçada pela luz “metafísica” da lanterna promovendo uma aparição de um martirizado. Goya recolhe do catolicismo arraigado e de sua tradição imagética as indicações para o guerrilheiro ao centro. Entre mortos, feridos e assustados, surge o insurreto santificado: misto de teatro patriótico e aparição mística. A noite densa por trás dos montes, grandes massas ocre, cria a oposição perfeita para que a luz da lanterna dos algozes ganhe propriedades mágicas em sua reflexão na camisa do guerrilheiro aurático. A fila de monstruosos franceses sequer têm rostos; são fuzis apontados sustentados por corpos em vestes escuras, sanguinolentos. Goya, distintamente daquilo que será sua marca, assume o pacto político por inteiro. Converte a disputa terrível da guerra em razão mística do lado “certo”. Qual seja, sua nação, as aspirações de seu rei que sonhava em tornar o motim – que em partes o defendera – em ato primaz da força de resistência. Apesar da invulgar solução pictórica, um teatro místico da guerra dos justos contra os bárbaros, Goya pinta uma determinação – faz da pintura um espaço mais ideológico que crítico. Neste quadro não podemos entrever o Goya ácido ou provocador que conhecemos. O conflito converte-se em platitude determinada.

L'Exécution de Maximilien, pelo contrário, desabilita determinações. Não que impeça um juízo ético, mas recoloca um tal juízo na conta do observador. Sua proeza é – aproveitando uma certa energia das posições e disposições aparentes na pintura de Goya, e tomando-o como contraexemplo de *páthos* – converter o conflito em imagem num sentido catastrófico: se a querela das imagens advém de sua inautenticidade e instabilidade, Manet faz de sua imagem do conflito uma verdadeira disposição para o(s) sentidos(s). Disposição essa que se vê na iluminação, na arrumação quase inerte dos corpos. Mas também se faz presente na humanização dos assassinos; não mais corpos desumanizados, sem rosto, como em Goya, na pintura de Manet vemos esse soldado atento ao trabalho de sua arma. O rosto concentrado no fazer da morte, de quem confere e cuida de seu instrumento, reintroduz a dúvida sobre a arquitetura do assassinato. Não mais feito de heróis e vilões, a cena instaura, no fulcro da forma e da cor, a disposição que alcança e por vezes contesta as verdades estabelecidas. Isto é, a pintura é também representação social na medida em que ativa no receptor um uso orientado da

imaginação que embora não determinante, convida a experimentar seu desafio. A construção desse espaço ficcional da tela é parte da proposição; se outrora o espaço da pintura esbarrava claramente no empecilho de não confrontar a agenda que rege os valores sociais – tornando-se uma fuga *no* espaço, nesse estranho século XIX, onde aquilo que se mantinha inconteste rui paulatinamente pois a positividade das luzes parece cada vez mais opaca – o espaço pictórico pode ensaiar ser uma espécie de compressão insidiosa. O observador, na sala onde vigora o espaço ordenado pela quadratura social, vê-se impelido a acatar o jogo da cena que agora não mais lhe permite fugir. O horizonte deambulante da pintura se converte em corredor apenas indispensável para acolher a cena.

Da *Exécution de Maximilien* (ou *Exécution de l'empereur Maximilien*), chegaram até nossos dias, além do quadro definitivo, um esboço e outras duas pinturas preparatórias (uma delas, conservada na National Gallery, dividida em dois fragmentos).⁴¹⁹ Tal fato é revelador pois denota que Manet, ainda que paulatinamente tornasse mais franca a materialidade da tela, quer nos campos de cor sem demasiados matizes ou na explicitação da pincelada, não havia abandonado o hábito acadêmico, ou oficioso, dos estudos de composição que pautavam o trabalho do ateliê. A pintura do Museum of Fine Arts de Boston (Figura 21) é prova de que o antipatetismo fora efetivamente um trabalho incansável do pintor. Na pintura conservada em Boston, ainda que o apagamento das identidades e o uso de uma cartela de cores contaminada pela frieza dos azuis e cinzas-azuis-esverdeados reclamem a imagem fria do assassinato, a ambiência cobra o engajamento na nebulosidade – aquilo que era indistinto se torna contaminado pelo calor intrínseco do mistério, as massas esbranquiçadas são facilmente suplementadas pela expectativa de uma morte infame e ajuizável. A tela da Kunsthalle de Mannheim opera justamente no caminho contrário: instala a dúvida pela clareza e sob forte luminosidade.

⁴¹⁹ C.f. JAMOT, Paul; WILDENSTEIN, Georges (Org.). Manet: Catalogue critique (Collection L'Art Français), vol. 1. Paris: Les Beaux-Arts, édition d'études et de documents, 1932, p. 134.



Figura 21 MANET, E. *Exécution de l'Empereur Maximilien du Mexique*. 1867, óleo sobre tela, Museum of Fine Arts, Boston.

O dispositivo da obstrução do horizonte, conforme aponta Foucault, está presente em *La Musique aux Tuileries* (1863), *Le Bal masqué à l'Opéra* (1873-74), *L'Exécution de Maximilien* (1867), mas se desdobra em *Le Port de Bordeaux* (1871), *Le Chemin de fer* (1872-73), *Argenteuil* (1874), *Dans la serre* (1879) e *La Serveuse de bocks* (1879). Isto é, configura-se com estratégia compositiva recorrente capaz de tencionar a figuração a ser misteriosamente atrativa e sorrateiramente aprisionadora. Mesmo em *Interieur à Arcachon* – pintura de 1871 onde o fechamento do espaço interior é rompido por uma porta-janela que dá para o mar – o horizonte, ao invés de escape, parece uma invasão. O olhar perdido da mulher que o fita, o qual só podemos deduzir, reitera que o oceano é só mais um desejo – ele não é capaz de mitigar o valor ofensivo das paredes e a melancolia do jovem que aí se encontra. A mesa centralizada, ponto para onde converge todo o “espaço”, parece incessantemente nos lembrar que o oceano aí não é um horizonte aberto. Do contrário, esse fragmento de horizonte quando muito nos lembra e reforça o aprisionamento: torna o corredor da re-apresentação mais potente ao fazer nele lembrar aquilo que não contém – e que jamais poderá fazê-lo.



Figura 22 MANET, E. *Interieur à Arcachon*. 1871, óleo sobre tela, Clark Art Institute, Williamstown.

Na *Serveuse de bocks*, como se pode ver, o bloqueio do horizonte reaparece, agora sob a tentativa de recriar a ambiência dos cafés e bares. Impressionantemente, o que se vê não é uma tentativa de exposição anedótica da vida cotidiana da metrópole do século XIX, menos ainda o preciso decalque de uma particular melancolia que perpassa a existência das serviçais de um estabelecimento do lazer burguês. Mais uma vez Manet constrói – ainda que sobre o recorte artificial do frame fotográfico (a descentralização das figuras, o pincel agitado que anuncia a pintura do movimento de que será o impressionismo) – a composição intensiva de um instante perene onde o observador, diante do gesto prosaico, é retido pelo olhar silenciosamente claudicante dessa serviçal inominada. As bordas da experiência social, que só resistiram como acasos de percepção, inundam o espaço da tela; o pintor ignora a dançarina para quem os homens olham e ignorar não significa efetivamente retirar do campo de visão: Manet ensaia pintar aquilo que é limítrofe. Sua pintura aprisiona, pois também mostra aquilo que o olho sequer vê – e aqui também podemos falar de uma *mimesis* específica, pois que o representar imitativo, o decalque, é parte daquilo que o olho viciosamente quer ver (e Cézanne é contraprova disso). Mas não se trata de trazer ao olho a serviçal de mesa galante ou cortejada, Manet une melancolia e canecas de cerveja. O olhar suspeito da

mulher que encara o observador não é condescendente com o enredo que nela se espera encontrar. Nem mesmo o movimento aí é encontrado na musa que dança; as flores deste papel de parede encardido ou mal iluminado dançam mais a que dama-fragmento à direita da tela (esse reclame de que há espetáculo), dançam mais que as bailarinas que Degas consagrará anos depois.



Figura 23 MANET, Édouard. *La serveuse de bocks*. 1879, óleo sobre tela, Musée D'Orsay.

A bebida, ao que parece, ocupa um lugar importante na poética de Manet. Isso consequentemente abarca o ambiente onde reina: o café, o cabaré, o bar, a intimidade do cômodo. Se em Caravaggio, Poussin, a bebida era ainda um elemento alegórico, na pintura de Manet ela é um elã entre pintura e experiência social. Não mais como lembrança da festa e da alegria ébria, a bebida surge como objeção à autoimagem burguesa. Sua ação é entrópica, dispersiva, não constrói ou consolida nada. Ao invés de uma sociologia das relações consigo e com o mundo, Manet não pinta enunciados sobre a vida moderna; dispõe, capciosamente e sob um ponto de vista exemplar, aqueles signos dispersos de uma agitação ou contrição imensas. As serviçais de mesa, mais que *coquetes*, são as mensageiras da entropia: essa desordem que mantém o semblante, que sustenta a permissão de

uma liberação (ainda que mental) ao fim do dia. A *serveuse de bocks* é uma promessa de felicidade com olhar de melancolia. Mas há aí já instalado essa dimensão desviante do álcool, quer no “nível da força produtiva dos indivíduos”⁴²⁰ ou naquilo que podemos denominar por afrouxamento das amarras morais – a noite orgiástica tem como elemento o uso de substâncias psicoativas. Os jogos do dinheiro, do desejo e da sedução, envolvem sentimentos por vezes opostos: prazer, poder, dor, asco, indignação, fervor, violência, melancolia. Esses são alguns dos sentimentos que, em conjunto, organizam a experiência de transgressão socialmente toleradas (traição, ebriedade, prostituição e etc.). Mas os copos repletos de cerveja, ou a taça de absinto que Manet pintara anos antes em *Le Buveur d'absinthe* (1859), entregam o modo como as periferias do prazer chamam-lhe a atenção.



Figura 24 MANET, E. *Le Café-Concert*. 1878-79, óleo sobre tela, The Walters Art Museum, Baltimore.

Pois mesmo na mais singela de suas cenas de café-cabaré, ou de embriaguez, não deixa de existir uma certa sombra, uma imprecisão grande sobre se o copo ali é

⁴²⁰ C.f. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 80.

motivo de festa, de consolo, se é um alívio ou uma maldição, enfim, se é ele um veículo de sociabilidade ou uma companhia para indivíduos separados num mesmo espaço. *Le café-concert* (Figura 24) apresenta ao menos três respostas destoantes: o alívio da mulher ao fundo, que afanada toma um gole vigoroso enquanto se escora na própria cintura; a mulher apática à direita, que olha para a mesa numa divagação avassaladora; por fim, o altivo homem de meia idade, talvez já um velho no século XIX, que como uma ave de rapina observa interessado o salão. As duas personagens à frente, apenas justapostas, sobre elas se instala uma inconformidade: um mesmo caneco de bebida numa mesma mesa e respostas diametralmente opostas. Como é claro, há desejo de fitar o que se tem por realidade, mas não há realismo nenhum na obra – a não ser nos enunciados daqueles que pretendem olhar a pintura como traslado, como migração de uma empiria vivida para um suporte inerte e bidimensional. Não é o diagnóstico que a busca de Manet – e dos demais pintores produtores – visa, sua busca parece centrada num certo efeito que, interceptando elementos precisos do mundo social, expõe um resultado dessemelhante do substrato de que parte (e talvez por isso tão atrativo, atravessador).

Imaginemos: Engels, em seu estudo sobre a classe proletária inglesa no século XIX, escrevera que a oferta de bebida alcoólica feita pelos pais aos filhos se dava sob a convicção de “esquecer, na embriaguez, pelo ou menos por algumas horas, a miséria e o fardo da vida, e cem outros fatores têm efeito tão poderoso que não poderemos acusar os trabalhadores de sua inclinação pela aguardente”⁴²¹ Isto é, a inclinação pelo álcool não deixava de ser uma inclinação pelo consolo – uma espécie de suplemento contra a tragédia da vida diária. Efetivamente, e ainda que Paris fosse já uma metrópole inundada de proletários (e, por conseguinte, de miséria), não é isso que se entrevê nessas pinturas de Manet. Não é que ao pintor faltasse a clareza analítica de Engels nem mesmo que por isso fosse um reacionário. Mas pintar, e pintar de fato, produzir imagens, deve diferir da produção de enunciados demonstrativos e/ou explicativos. E não nos assegurará nada pensar que uma teoria da imagem inventou a potência da imagem – ou sua

⁴²¹ ENGELS, F. A situação da classe trabalhadora na Inglaterra. São Paulo: Global, 1985, p. 119.

impertinência. Os gregos nos são guia de que, ainda que ordenando todo o pensamento segundo princípio regular e unitário, essa tendência a diferir (e aqui lembramos de Gabriel Tarde, de sua monadologia), a não perenidade e homogeneidade assombram esse desespero pelas ordens superiores. O que Manet faz, e parece um mérito poderoso, é fazer penetrar na pintura essa dimensão duvidosa das verdades sociais. Isto é, faz parte do cálculo o crescer com os elementos da realidade imanente e fazer dele impulsos a visões novas – diga-se, percepções distintas na medida em que joga com as acepções de verdade estabelecidas e seus ecos particulares num determinado grupo de indivíduos e, além disso, expõe e potencializa a dúvida que passa a recobrir o expectável. Claro, há no conjunto obras de menor envergadura, *Le bon bock* de 1873 é um exemplo.



Figura 25 MANET, Édouard. *Le bon bock*. 1873, óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art.

Sobre a pintura, Éric Darragon, biógrafo de Manet, deslinda parte do âmbito institucional com o qual a obra de Manet constantemente interagiu. Como narra Darragon, a pintura foi um sucesso no Salão de 1873, isto é, uma década depois Manet deixa de ser um escândalo e passa a ser um sucesso no salão oficial.

Le Bon Bock constitue une étape importante dans la vie de Manet parce que le tableau, aujourd'hui à Philadelphie, eut un grand succès au Salon de 1873 et que ce succès représente, tout autant que le succès de scandale de certains tableaux antérieurs, la dimension que le peintre veut obtenir en exposant au Salon officiel. Le jury s'était montré sévère à l'égard de nombreux peintres, Jongkind, Desgoffes, Karl Daubigny, Pissarro, Renoir, Sisley, Guillaumin, Quost, Lépine, Amand Gautier, Lançon, Éva Gonzalès. Une exposition des refusés s'organisa dans un baraquement derrière le Palais de l'Industrie et le mouvement qui va aboutir à l'exposition des « impressionnistes » l'année suivante est en cours. Dans le même temps, Manet pouvait croire que son heure était venue. La gloire du Bon Bock n'est plus tout à fait aujourd'hui à la hauteur de sa réputation passée. On lui a préféré des œuvres plus fortes, plus contestées et il est permis de penser que le tableau reste un peu victime de son succès.⁴²²

Pissarro, Renoir e Sisley estão entre aqueles recusados pelo salão. Nomes que algumas décadas depois estarão entre os mais destacados naquilo que se chamará impressionismo. Todavia, *Le bon bock* nos serve de contraexemplo dentro mesmo da produção de Manet, do quadro como elã entre experiência social e modulação ficcional: em *Le bon bock*, ainda que o fundo negro infinito e o olhar perdido deste homem nos desafiem a animar a cena, isto é, a animá-la de modo convencional, a composição não é demasiado desafiadora. O uso intenso dos negros e cinzas, essa indistinção entre fundo, casaco, chapéu e ambiente, tudo isso não é acompanhado por um arrojo figurativo. O copo de cerveja queda anedótico – acaba por se converter em atributo composicional. Ainda que a fumaça do cachimbo, essa velatura esbranquiçada sobre o pesado preto-fundo realce no quadro o estatuto de instante apreciativo privilegiado, a contemplação não leva à passagem de uma leitura a outra. Não nos faz ir e vir, debater-se com e contra o quadro, como acontecerá em *Un bar aux Folies-Bergère* (Figura 26) e, em menor escala, no *Bon Bock Café* (Figura 27) de 1881.

⁴²² “*Le Bon Bock* constitui uma etapa importante na vida de Manet porque a pintura, hoje na Filadélfia, teve grande sucesso no Salão de 1873 e porque esse sucesso representa, tanto quanto o sucesso escandaloso de algumas pinturas anteriores, a dimensão que o pintor quer obter expondo no Salão oficial. O júri foi duro com muitos pintores, Jongkind, Desgoffes, Karl Daubigny, Pissarro, Renoir, Sisley, Guillaumin, Quost, Lépine, Amand Gautier, Lançon, Éva Gonzalès. Uma exposição dos rejeitados foi organizada em um quartel atrás do *Palais de l'Industrie* e o movimento que levará à exposição dos "impressionistas" no ano seguinte está em andamento. Ao mesmo tempo, Manet podia acreditar que sua hora havia chegado. A glória do *Bon Bock* já não faz jus à sua reputação passada. Preferiram-se obras mais fortes e contestadas e é razoável pensar que a pintura continua a ser vítima do seu sucesso. (nossa tradução)” DARRAGON, Éric. Manet. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 213.



Figura 26 MANET, Édouard. *Un bar aux folies-bergère* (1881-1882). Óleo sobre tela. Courtauld Institute Galleries, Londres.

A celebridade concedida a *Un bar aux Folies-Bergère* nem de longe é gratuita. O quadro tem a proeza de fazer com que o espectador se sinta a meio de uma situação um tanto desconcertante: uma jovem serviçal de mesa, junto ao balcão repleto de bebidas e ao fundo o reflexo daquilo que seria o salão a sua frente – isto é, o quadro ensaia trazer ao fundo aquele que seria o lugar de um espectador pressuposto. Ou seria o outro lado do balcão e uma serviçal semelhante que serve um distinto senhor? A hipótese do espelho é confirmada pela moldura ocre-dourada, essa faixa paralela ao balcão de mármore do primeiro plano que, ao que tudo indica, faz-nos acreditar que aquilo que vemos no fundo é na verdade o lugar que ocupamos e aquilo ao que damos as costas. Vejamos o desenvolvimento na análise feita por M. Foucault. Sobre o espelho na tradição pictórica ocidental e seu aparecimento na obra de Manet, ele escreve:

Cependant le tableau de Manet, par rapport à cette tradition ou à cette habitude picturale, est tout de même fort différent et les différences on peut tout de suite les signaler. La principale, c'est que, vous le voyez, le miroir occupe pratiquement tout le fond du tableau. Le bord du miroir, c'est cette bande dorée qui est ici, de sorte que Manet ferme l'espace par une sorte de surface plane, comme par un mur ; et c'est la même technique que dans L'Exécution de Maximilien ou Le bal à Opéra: derrière les personnages, immédiatement derrière eux s'élève un mur, mais d'une manière bien vicieuse, Manet a, dans ce mur et par le fait que c'était un miroir, représenté ce qu'il n'y a pas de profondeur véritablement. C'est la double négation de la profondeur puisque non seulement on ne voit pas ce qu'il y a devant.⁴²³

A constatação de que não há profundidade no quadro é decerto o ponto alto da análise de Foucault. Isso nos encaminha a uma outra asserção: em Manet essa superficialidade, a apoteose do *flatness*, resulta duma espécie de destruição da apreciação segura. De que trata efetivamente *Un bar aux Folies-Bergère*? Chegamos a esta pintura pela indagação do lugar ocupado pela imagem da bebida alcóolica na obra de Manet, um lugar por si só um tanto difuso e impreciso. Aqui a servente, as frutas, flores e bebidas estão a par de igualdade: são como o *front* dessa imagem desconcertante. A mulher ao centro em seu olhar perdido: não a imaginamos atendendo ninguém. Se ao fundo o que se acha é um espelho, ele certamente não reflete nada, ao menos nada que a frontalidade nos possa indicar – a não ser certa posição de coisas que enfatiza alguma verossimilhança. Thierry De Duve, destacado crítico contemporâneo, ensaia formular uma resposta lógica, ou geométrica, ao desafio que o espelho nessa obra nos convida a aceitar. Como a frontalidade com que vemos as figuras do primeiro plano pode ser compatível com aquilo que o espelho mostra perpendicularmente – e mostra pouco, certas garrafas nem chegam a ter seu rebatimento exato naquilo que seriam seus reflexos. “Ah! Manet...” *Comment Manet a-t-il construit Un Bar aux Folies-Bergère*, texto de De Duve que completa a edição da conferência de Foucault sobre Manet parece ainda o exemplo final de como a relação com os referentes externos sobrepõe a

⁴²³ “Entretanto o quadro de Manet, relacionado a essa tradição ou a esse hábito pictórico, é de todo modo bastante diferente, e as diferenças se podem rapidamente assinalar. A principal é que, e vocês veem, o espelho ocupa praticamente todo o fundo do quadro. A borda do espelho é essa faixa dourada que está aqui, de modo que Manet fecha o espaço com um tipo de superfície plana, como que com uma parede; e é a mesma técnica de *L'Exécution de Maximilien* ou *Le Bal à l'Opéra*: atrás das personagens, imediatamente atrás delas se eleva uma parede, mas de uma maneira bem viciosa, Manet, nessa parede e pelo fato de que era um espelho, representou aquilo que está diante da tela, de modo que não se vê, não há verdadeiramente profundidade. É a dupla negação da profundidade, pois não apenas não se vê o que há atrás da mulher, já que ela está bem à frente do espelho, mas não se vê atrás da mulher senão o que está à frente. (nossa tradução)” FOUCAULT, 2004, p. 44.

inspeção de como sua modulação é executada no quadro. Embora o texto de De Duve seja demasiado alicerçado em uma pesquisa bibliográfica e iconográfica, a pergunta implícita que o guia não deixa de ser limitante: em que medida o reflexo é possível a partir das relações angulares capazes de criar o reflexo. Isto é, a realidade parece presidir o entendimento enquanto a verossimilhança gravemente marcada pela ficção do quadro se torna uma questão inexistente. É sabido que a obra conservada no Courtauld Institute fora antecedida por um esboço (Figura 27).



Figura 27 MANET, E. Esboço de *Un bar aux Folies-Bergère*. 1882, óleo sobre tela, coleção privada, Londres.

Não que o esboço funcione exatamente como um esboço. Ao que parece, a relação entre as duas pinturas é da ordem do experimento. Enquanto na tela final o rosto da mulher, a quem De Duve nos lembra ser Suzon – modelo que posara para a tela e que de fato era funcionária do café-concerto – encontra-se frontalmente disposto, isto é, contrariando em certa medida aquilo que mostra o reflexo, no dito esboço Suzon fita o senhor que demanda algo de seu bar. Como escrevera De Duve, “*Tout le tableau n'est à stade qu'une transcription ébauchée de l'esquisse, sauf que Manet, ayant redressé le visage de Suzon, lui a fait perdre son contact oculaire*

avec le client.”⁴²⁴ Dois pontos de discordância devem ser já apontados: enquanto do dito esboço o espelho aparece desalinhado com relação ao balcão, na pintura final ele é absolutamente paralelo, isto é, posto frontalmente no fundo-superfície da tela; o fato de Suzon perder contato com o cliente que só o reflexo afirma existir e, conseqüentemente, olhar-nos frontalmente, torna o reflexo uma fantasmagoria extraordinária. Evidentemente o reflexo só será logicamente possível se cogitarmos o ponto de observação na lateral direita do quadro (próximo a essa garrafa translúcida com líquido rosado. Mas a pintura, ou melhor, os elementos do primeiro plano são mostrados como que vistos frontalmente. Isto é, há uma justaposição de visões distintas, mas não há resolução a isso por meio dos ângulos de visão. A pintura não parece responder, ou não faz isso de modo privilegiado, aos pressupostos da lógica; o que parece nos convidar a assumir que a estratégia do pintor é que a recepção faça confundir apreciação e participação: se fitamos Suzon, de quem o nome importa pouco, somos participantes, olhamo-la nos olhos, ainda que sua atenção não esteja em nós; se olharmos o reflexo estamos fora, somos expectadores de um pedido trivial. Mas que pedido trivial é esse que pode justificar um cenho tão misterioso? Aí estamos novamente na indagação sobre o lugar dos lugares de diversão na obra de Manet. As garrafas justapostas a Suzon – os citrinos e as flores, todas essas promessas de felicidade dispostas como numa vitrine – tornam-se transtornadas pelo olhar perdido da servente.

Como é evidente, o olhar lateral ensaiado no “esboço” não nos convidava a essa viagem estática que *Un bar aux Folies-Bergère* nos obriga fazer. Até mesmo porque a igualdade de tratamento, essa uniformidade estabelecida entre o plano do balcão e reflexo, realiza uma fusão apaziguadora. A nitidez de Suzon no primeiro plano do quadro definitivo, ainda que trabalhada como fato de pintura pela explicitação do gesto produtor, contrasta com burburinho esbranquiçado que é o reflexo. Que ao fim e ao cabo não pode ser reflexo, pois mostra aquilo que no quadro não contém referente, e de modo nenhum é exatamente endossado por aquilo que vemos no plano do balcão. Sobre a luz nessa pintura, Bataille escreve:

⁴²⁴ “Toda o quadro é, nesta etapa, apenas uma transcrição aproximada do esboço, exceto que Manet, tendo endireitado o rosto de Suzon, a fez perder o contacto visual com o cliente. (nossa tradução)” DE DUVE, Thierry. “Ah! Manet...” *Comment Manet a-t-il construit Un Bar aux Folies-Bergère*. In: FOUCAULT, Michel; SAISON, Maryvonne (Org.). *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 110.

Uma última vez Manet conferiu a ausência do vazio a uma de suas composições. *Um bar no Folies-Bergère* é um enfeitamento da luz refletida pelo jogo de um imenso espelho. No primeiro plano as garrafas, as frutas e as flores são iluminadas diretamente dos dois lados da garçonete, uma moça imponente e vivaz, é certo, mas um tanto apagada, o olhar embaciado de fadiga ou de enfado sob a franja dos cabelos loiros. No entanto, a multidão que está realmente na frente dela não passa de um reflexo na fantasmagoria luminosa do espelho.⁴²⁵

Ausência de sentido, grande silêncio, são outros sinônimos dados por Bataille aquilo que chama de “a ausência do vazio”. Talvez algo próximo à falta da falta – essa apoteose sensível de que aquilo que nos é oferecido, esse todo fechado em si, mas aberto ao mundo – tenha como espinha dorsal conter o vazio daquilo que lhe tornaria fechado em seu sentido. O vazio só pode existir na ausência que a ele imputamos; na obra de Manet essa falta gloriosa recebe a distinção de núcleo oco – ou seja, intensifica a vocação da imagem à participação.



Figura 28 MANET, E. *Bon bock café*. 1881, óleo sobre tela, National Gallery of Art, Washington.

Com *Bon bock café* terminamos nosso trajeto junto aos cafés de Manet. O cabaré aí escancara essa dimensão embaciada do lazer e prazer da boêmia. Como numa espécie de estratigrafia, o pintor dispõe em manchas tonais que declaram sua

⁴²⁵ BATAILLE, 2020, p. 60.

filiação para com o pincel, a servente, o balcão, suas bebidas e o salão vazio. O expediente invisível se torna campo da inspeção visual do pintor – que tudo transmuta presença tonal imaginada. Manet aí recoloca, ainda que de modo mais tímido, o problema do espaço: não enquanto problema da geometria ou da ótica, mas problema humano, simbolicamente explorado. As massas tonais, ao passo que tornam todos elementos da cena igualados, reposiciona o visto em sua aparência instantânea – já estamos próximo ao que será um dos problemas do impressionismo. Mas a agudeza de Manet não está exatamente depositada na exploração dos fenômenos como estará no Impressionismo. *Le chemin de fer* (Figura 29) nos assegura que o espaço, o visível, só tem lugar na pintura de Manet como modulação da provocação que embasa a recepção de sua pintura.



Figura 29 MANET, Édouard. *Le chemin de fer*. 1872 -73, óleo sobre tela, National Gallery of Art, Washington.

Enquanto a criança que nos dá as costas olha para o depois da grade, para a estrada de ferro onde só podemos ver fumaça, a dama nos inquirir com um olhar que é uma pergunta nunca enunciada. A pintura não tem tema, não tem sentimento que a domine, repõe-nos à posição claudicante de, espantados com a falta, ocupá-la de

modo provisório. Esta talvez seja a infelicidade de alguns analistas da obra de Manet: procurar na referencialidade uma resposta para a imprecisão que no fundo é o mais puro núcleo da obra. Se até aqui tentamos nos contrapor às teses de T.J. Clark e, em menor grau, M. Fried, nossa não solidariedade recai especialmente ao pendor de tais teses ao princípio imitativo; em menor ou maior grau, espera-se aí encontrar em Manet uma espécie de diagnóstico cifrado ou corrompido daquilo que porventura pudesse ser a realidade. A ideia do pintor cronista, quando não representa uma espécie de vício contextual na apreciação da pintura “artística”, demonstra como o recurso da imaginação e a ideia da obra de arte como disparadora de efeitos não penetraram propriamente as apreciações historiográficas que se pretende dela fazer. Ainda que a teoria do signo em seus múltiplos encaminhamentos tenha nos apontado que a espessura do significante supera seu posto denotativo, uma análise da obra interessada em apreendê-la por seu contexto inscreve na análise a certeza de que aquilo que comunica, sem muito explicar como o faz, não tem sobre si o peso de uma materialidade ou da estratégia de comunicação. Contra a não-teoria, essa tentativa de tomar tudo como dado e explícito, reafirmamos a posição de que sem um questionamento do *poiético*, sem uma apreciação ainda que mínima de como a obra é ativada em sua recepção, não pode haver análise da obra artística. Mesmo porque, “artístico” aí realmente se tornaria uma adjetivação ociosa sem nenhum impacto sobre a análise que do objeto se faz. Em suma: se os empecilhos postos à imagem são seculares, sustentar o princípio imitativo, a sujeição à realidade, ainda que tratando da pintura avançada do século XIX, significa conservar a certeza de que há um princípio unitário, regulador e que sua transgressão só seria possível na extinção de qualquer referencialidade compartilhada (abstração). Como tentamos demonstrar, a referencialidade parece um elemento importante até mesmo para que exista seu transtorno. Falar de realidade na obra de arte sem uma reflexão consequente do que seja a *mímesis*, ao que tudo indica, constrange a reflexão a endossar empecilhos antigos.

4.3 Erotismo pictórico

“De tout façon, l'erotisme est l'extravagance.”

G. Bataille, *Le Paradoxe de l'Érotisme* (1955).



Figura 30 MANET, E. *Le brioche*. 1870, óleo sobre tela, The MET, New York.

Ao que tudo indica, boa parte do trabalho de Manet parece dedicada ao problema do erotismo. Melhor posto, parece se ocupar dessa extravagância que também conforma a existência humana. Como escreve Bataille numa de suas tortuosas circunscrições sobre o erotismo, ele “difere da sexualidade dos animais na medida em que a sexualidade humana é limitada por interditos e em que o domínio do erotismo é o da transgressão desses interditos.” E completa: “O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito. Ele supõe a oposição do homem a si mesmo.”⁴²⁶ A busca por esse dado central e, por isso mesmo, arredo da existência pretendia unir duas ordens diversas de problema: o modo como o ser descontínuo, o homem que morre, encontra o sentimento de completude, um caminho que não

⁴²⁶ BATAILLE, Georges. A santidade, o erotismo e a solidão. In: O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 282.

se percorre sem dilaceração. A ação de desejo no ser descontínuo ocorreria como matriz da eterna procura pela superação do limite a ele posto – escancara sua inevitável abertura. Chegamos então ao segundo aspecto: uma tal superação do limite, seja pela elevação ou pela transgressão, não ocorre senão na espessura histórica das existências. Ou seja, ainda que o erotismo corresponda a uma especificidade do desejo que conforma a inconformidade humana, e por ser endereçado à volúpia sua incidência numa dada situação, ela é modulada por aquilo que se apresenta como limite – quer na forma do interdito ou da conduta compartilhada. Em especial, o erotismo tem como figura histórica oposta o trabalho; a disciplina do trabalho encontra nele a liberação e a sua oposição com relação a um resultado mais ou menos garantido. Bataille bem caracteriza sua dificuldade de diagnóstico.

*C'est cette extravagance démesurée, ce paradoxe souverain, qu'est l'existence humaine. Nous ne la trouvons jamais au repos, est c'est pourquoi notre pensée est un débris porté par un torrent. Jamais une vérité énoncée n'est qu'un débris, sitôt dit, si ce n'est cette extravagance malheureuse, que propose, en tremblant, l'esprit perdu de honte.*⁴²⁷

Sem nos atrevermos a falar do erotismo em geral tratemos de encaminhar sua aproximação àquilo que a obra de Manet convoca. Duas retificações são necessárias para explicar o privilégio da noção em Bataille para tratá-la. Georg Simmel uma vez escrevera sobre as *coquettes* que o “ser do amor, cujo mero fenômeno é o desejo, não pode ser anulado por sua saciação.”⁴²⁸ Basta, junto a Bataille, mas também a Freud, substituir a ordem do aparecimento dos termos para encontrar uma formulação mais justa: o ser do desejo, de que um dos fenômenos é o amor não pode ser anulado por sua saciação. O privilégio concedido a Bataille ao que grosseiramente aqui denominamos por erotismo pretende inquirir um fenômeno mais amplo e enraizado, ainda que por isso seja completamente arredo. A segunda retificação é mais técnica: ainda que o erotismo não esteja circunscrito ao universo da atração sexual essa é uma de suas formas históricas mais pujantes entre nós. Manet, portanto, seria um exemplo de pintor que beira a intensidade da

⁴²⁷ “É esta desmesurada extravagância, esse paradoxo soberano, que é a existência humana. Não a encontramos jamais em repouso, por isso nosso pensamento é entulho carregado por uma torrente. Nunca é uma verdade enunciada, mas um entulho, assim que é dito, exceto por essa infeliz extravagância que propõe, tremendo, o espírito perdido em vergonha. (nossa tradução)” BATAILLE, Georges. *Le Paradoxe de l'Érotisme*. In: *Nouvele Revue Française*, ano 3, n. 29, maio de 1955, p. 835.

⁴²⁸ SIMMEL, Georg. *A coqueteira*. In: *Cultura Filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 117.

atração sexual, mas também torna magnético o mistério que ronda a morte e a religião – a tríade perseguida por Bataille. Ou seja, interessa-se pelo erotismo enquanto tal. Como tentamos sustentar, a pintura de Manet parece um ponto luminoso na exploração dos referentes mundanos pela pintura mais desafiadora da alta modernidade. Se sua relação com o mundo social é intensa, ainda que altamente metamorfoseada, não deixa de aí sopesar um aspecto fugidio e pernicioso. Essa centralidade obtusa concedida ao desejo; o escândalo que envolveu a apresentação *Olympia*, esse enfurecimento duma parcela da sociedade que parece ter sido contraposta a um familiar posto em espaço infamiliar – assim como o encaminhamento que Manet dá aos elementos do desejo em sua obra – são-nos guia de que uma das artérias de sua poética, naquilo que Bataille explicitara como sendo erotismo. A definição de erotismo dada por Bataille parece um tanto arguta: ele é a extravagância. Vejamos então como uma tal definição nos ajuda a aclarar alguns elementos de algumas pinturas de Manet.

N’*As lágrimas de Eros*, seu último texto publicado em vida, Bataille tenta enlaçar mais uma vez as relações históricas entre a morte, o desejo sexual, o trabalho e a religião. A convulsão de sua interpretação, antes de nos repelir, deve indicar a complexidade de pensá-las todas em conjunto. Para o pensador, assim como o trabalho é aquilo pelo qual o animal se fez homem, sua ação sobre a existência acabara por banir o homem do terreno da animalidade. Como aquilo que instaura sem cessar um fim, o trabalho abafou o instinto pois terminantemente lançava sobre o horizonte humano a dúvida sobre sua finalidade: “chegando pelo trabalho à consciência do fim pretendido, de um modo geral os homens afastaram-se da resposta pura e instintiva porque *captaram o sentido* que, para eles, essa resposta tinha.”⁴²⁹ O trabalho, por seu turno, alimentara a consciência humana de uma espécie de finalidade pretendida, o que por hábito teria sido expandido aos outros campo da vida; a atração animalesca comandada pelo instinto seria então substituída por uma atração informada daquilo que por ventura fosse eleito como seu sentido. Isto é, captar o sentido da resposta instintiva é o mesmo que dar a ela um sentido que não a precedia, visto que a consciência ordena o mundo experimentado e não só apreende as ordens que lhe são subjacentes. Bataille

⁴²⁹ BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Eros*. Lisboa. Sistema Solar, 2015, p. 37.

indica que o primeiro sentido imposto como objetivo, finalidade do ato sexual, não deve ter sido exatamente a procriação, mas o prazer. Mais imediato e instantâneo, antes mesmo da prole, ele investia o ato sexual de um sentido, procurado como no trabalho, mas que tinha como fim a volúpia. “Efectivamente, o homem tem a consciência da morte que o opõe ao animal, mas também se afasta dele porque seu erotismo substitui o cego instinto dos órgãos por um recreio voluntário, um cálculo, o cálculo do prazer.”⁴³⁰

Para além da dimensão primeira interessa-nos o ponto em que toca a modernidade ocidental. Da condenação a que o erotismo é vítima desde a apoteose do cristianismo que, da recreação transferira-lhe direto ao inferno, chegamos às portas do mundo moderno. No caso específico da pintura, Bataille empreende uma arqueologia da relação que ela estabelece com erotismo. Na idade média ele só aparece nela ligado à condenação; aparece “seguro de si” depois da antiguidade apenas a partir das febres libertinas que assolaram o século XVIII. Mas seu século de ouro não é o de Boucher ou Fragonnard, mas o de Manet. Na monografia que dedica à obra de Manet, Bataille assim qualifica seu trabalho como algo que não se curva à “majestade das forças que o subjagam”: “Nessa desordem de uma emancipação precipitada, Manet representa a diversidade das inclinações que permeiam a vida entregue a si própria. Ele oferece aos nossos olhos a alucinada oscilação de uma agulha imantada que nada orienta.”⁴³¹ Se contrapunha nessa tarefa de nada orientar ao vício pictórico de “excluir o que se vê, o que é, em prol de uma imaginação teatral na qual a aparição soberana pudesse consolar das misérias de um mundo avaro”⁴³², escreve Bataille. O trabalho de Manet se assemelhava, portanto, a recolher da mundanidade aquilo que lhe parecia mais inoportuno, transformá-lo, pintando-o em signo não lastreado de posto como pretexto – isto é, lançado aos olhos e ao desejo daquele que dele participará. Ainda que esta não seja uma conclusão de Bataille, o descredenciamento do tema que opera Manet não pode sustentar o olhar sem que o desejo aí se pronuncie. Se o tema se converte em pretexto de pintura, como sustentará Bataille em seu ensaio de 1955, a pintura não pode deixar de se tornar um incessante crescente objeto de

⁴³⁰ BATAILLE, 2015, p. 39.

⁴³¹ BATAILLE, 2020, p. 13.

⁴³² BATAILLE, 2020, p. 54.

desejo. Não que não o fosse antes, mas um tal aspecto encontra aí sua formulação radical.

Sobre Manet, assim estabelece sua questão n' *As lágrimas de Eros*:

Ao representar o que via, e não que devia ter visto, Manet foi o primeiro a afastar-se resolutamente dos princípios da pintura convencional. Ainda por cima, a sua escolha obrigava-o ao caminho de uma visão crua, uma visão brutal que o hábito adquirido não tinha deformado. Os nus de Manet têm uma rudeza que as roupagens do que é hábito – que rebaixam – do que é convenção – que suprimem – não cobrem.⁴³³

O erotismo na pintura de Manet, aos olhos de Bataille, despontava como uma espécie de nudez do nu. Isto é, uma nudez que só o rasgar dos véus, desses cômodos vícios, permitiria expor e ver. Mas é necessário retificar a primeira parte do argumento de Bataille; só é possível sustentar essa nudez do nu se convencionarmos que o trabalho de Manet consistia em representar – usamos o termo de Bataille àquilo que não se via que de modo algum poderia se ver. Esse nu a que nos chama Manet não é possível sem a arguta disposição de seus elementos, sem uma espécie de ambiência e de aspecto que o torne devidamente despojado. A natureza-morta que precede este texto não poderia oferecer melhor exemplo: nela Manet dispõe para a malícia um brioche fresco, intocado, encimado por uma rosa alva e solitária. Ele está sobre uma credência soberba, mas não a toca; está mediado pelo tecido branco-alvo, essa anti-mancha que resguarda o fresco pão das imundícies da madeira usada. A caixa de joias entreaberta, para além de um simbolismo obscuro e indesejado, é o flerte sem o qual nenhum segredo pode incitar a curiosidade: há que estar meio encoberto, entreaberto, mas muito fechado para estar aberto. O laço ao seu lado irradia o perfume da dama, que melhor mesmo nem existir figurada: a dama é o que se deseja. A faca sobre o pano branco é promessa de uma violação: o pão preservado, tem como destino desaparecer, ser devorado pela fome. E ele, assim como os intocados pêssegos não poderão ser poupados. Só vimos alimentos até agora e não nos faltam elementos que recoloquem mais explícito o jogo da atração. Essa sexualidade extravagante, que polui tudo por contato, parece o tema central da pesquisa de Bataille e, sem muitos rodeios, um elemento igualmente central na poética de Manet: omitir para devidamente mostrar. Certas elaborações ainda são lapidares: “O domínio do

⁴³³ BATAILLE, 2015, p. 112.

erotismo está fadado sem escapatória à astúcia. O objeto que provoca o movimento de Eros se dá sempre por algo diferente do que realmente é.”⁴³⁴ Escreve Bataille no prefácio do “Madame Edwarda”.

E é o mesmo Bataille quem nos chama atenção para esse movimento em que Manet sistematicamente nos dá e retira, ao mesmo tempo, uma direção. Em meio a indiferença, que é a marca de suas mulheres-pintura, e a inércia de certas personagens somos levados ao desespero de não saber a que volvemos o rosto. Mas a paixão pictórica de Manet, essa ciência obscura do desejo, não passa de uma astúcia de perceber que é na indecisão que o vazio abre que pode agir o fruidor de pinturas. E se o fruidor de pinturas não pode ser senão um vivo não há como afastá-lo desse desejo que o faz sair da cama e que o mantém por toda vida diante da angústia de não lhe ter realizado plenamente. E a resposta que Bataille encontra em Lionello Venturi cai como uma luva: ele escrevera que o aspecto da pintura de Manet convocava o “acabado do não acabado”⁴³⁵. E isso não se entrevê apenas no aspecto pictural das *Baigneuses* (figura 31), mas na totalidade do efeito que propõem. Essa obra, próxima do dispositivo figurativo da *Nymphe Surprise*, conota também a visão indelicada de mulheres nuas num banho, mas diferentemente das ao menos três versões da Ninfa feitas na década de 1860⁴³⁶. Manet omite o dado da surpresa; as mulheres não se surpreendem com o olhar indelicado do suposto *voyer* e, tampouco se sentem acossadas. Podemos supor que Manet mais uma vez trabalha a supressão dos elementos: a *Nymphe Surprise*, como nos lembra Rosalind Krauss, remonta ao tradicional tema de Susannah e os Anciãos. Nas telas de Manet, ao menos naquelas duas posteriores à primeira versão (conservada no Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires)⁴³⁷, o semblante da Ninfa é completamente indiscernível, ainda que o movimento do corpo indicasse a surpresa de se ver observada. Certamente as pinturas

⁴³⁴ BATAILLE, Georges. Prefácio de Madame Edwarda. In: O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 297.

⁴³⁵ C.f. VENTURI apud BATAILLE, 2020, p. 63.

⁴³⁶ Para maiores informações, conferir: KRAUSS, Rosalind. Manet's Nymph Surprised. The Burlington Magazine, Vol. 109, No. 776 (Nov., 1967), pp. 622-627.

⁴³⁷ Há três versões: a de Buenos Aires, mais nítida e com face definida; a da Coleção Charpentier, de Paris, e a da Nasjonalgalleriet, de Oslo, onde a pincelada gestual iguala figura e espaço, assim como borra a feição.

conclamavam o erotismo ligado à atitude do *voyer*; a surpresa, em especial, indicava que seu gozo também passava pela violação.



Figura 31 MANET, E. *Baigneuses*. 1874-76, óleo sobre tela, MASP, São Paulo.

Na pintura conservada no Museu de Arte de São Paulo, produzida cerca de uma década depois, a indicação mitológica (“ninfá”) desaparece, assim como desaparece a surpresa. Certamente poderíamos afirmar que as telas em si não possuem nenhuma ligação, mas ao que tudo indica podemos enxergar uma depuração da presença do não presente – tal qual o acabado do não-acabado de Venturi. A surpresa da ninfa, assim como seu semblante, fazia com que a figuração indicasse uma tensão direta, quase acusatória, entre a personagem e seu indelicado observador. Há no olhar da Ninfa de Buenos Aires uma reticência explícita àquele que a interrompe e, de súbito, a faz se encolher e fitá-lo. A indicação da identidade, ainda que não fosse exatamente referencial, é

progressivamente abandonada nas duas outras versões. Mas o movimento é ainda um tanto sensível na posição do corpo. O mérito das banhistas, dessa tela pervertida, é que a face borrada dessa mulher em primeiro plano – que marca o espaço da tela, feito na medida para enquadrá-la – é tão doce e ao mesmo tempo tão despreocupada que a indelicadeza ao invés de ser cobrada pelo movimento do corpo, por sua contorção, extrai desse observador indelicado a má consciência que nele habita. O quadro não cobra nada. Apenas indica aquilo que todos já têm em mente: há damas se banhando; elas são inocentes e sequer se interessam por nossa indelicadeza de as observar. A tela pode ser muito bem uma cena campestre, um banho de duas mulheres, ou uma invasão detestável. Manet, pela indecisão, não deixa de lançar uma proposta, mas torna-a cada vez mais astuta – astuta como Eros.

Aby Warburg, que a princípio não contaríamos como um aliado nesta empreitada, poderá nos ajudar a compreender com o um tal movimento erótico faz morada em *Le Déjeuner sur l'herbe*. Ele se questiona como a pintura de Manet, primordialmente progressista, precisava sempre voltar-se para trás e de lá formular seu movimento criador. A obra de Manet, interessada em formular novos valores expressivos, segundo Warburg, “não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação.”⁴³⁸ Isto é, tem um olho no patrimônio humano oferecido pelas imagens e o outro na necessidade claudicante que seu tempo tem de uma pintura sua. Como é de todo sabido, a imagem recriada por Manet tem uma filiação histórica grande: remete a uma organização composicional extraída de uma gravura de Marcantonio Raimondi (Figura 32), que por sua vez é o decalque de um desenho perdido de Rafael de Sanzio que finalmente pretendia reinterpretar a imagem do Julgamento de Páris de um antigo sarcófago romano.

⁴³⁸ WARBURG, Aby. *O Déjeuner sur l'herbe* de Manet A função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza. In: *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 332.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 32 RAIMONDI, Marcantonio. *Le jugement de Pâris*. Gravura a partir de um desenho de Rafael de Sanzio. 1510-1511, Gallica: Bibliothèque Nationale de France.

Destacando a diferença com que uma mesma cena era interpretada por Giulio Bonasone e Raimondi, gravadores contemporâneos, Warburg escreve:

É diferente na gravura de Marcantonio, que, com isso, também destoa do esquema antigo. Tellus foi tirada de cena. As ninfas, que na arte pagã voltam a cabeça em êxtase para o alto, visando o prodígio que saudavam com gestos de adoração, na gravura voltam a cabeça para o mundo exterior, contemplando-o.⁴³⁹

A gravidade da diferença, portanto, concentrava-se no olhar da ninfa que, lançado para o “fora”, destruía a consistência interna da cena, pois ao fixar o observador promovia uma interação antes inexistente. Para Warburg, *Le Déjeuner sur l’herbe* “reforçou nitidamente a consciência do observador no sentido indicado pela gravura italiana: também o homem ao lado da ninfa francesa firma bem os olhos para fora do quadro.”⁴⁴⁰ A pintura de Manet, ao passo que escancara a proscrição das explicações mágicas, a esterilização arqueológica das divindades, reitera como a solução imagética pode ser endereçada, reformulada, segundo um novo interesse. Manet intensifica a interpolação do observador pelas personagens do quadro, isto é, muda completamente o dispositivo da recepção tanto quanto

⁴³⁹ WARBURG, 2010, p. 336.

⁴⁴⁰ WARBURG, 2010, p. 337.

oblitera claramente a possibilidade da mulher nua ser vista como uma ninfa. Embora o objetivo de Warburg seja endossar a tese da função hereditária das formas, especialmente aquelas provenientes da Antiguidade pagã, encaminharemos parte de seu desenvolvimento a um outro destino. Sobre a pintura de Manet, ele anota:

Le Déjeuner sur l'herbe foi feito, em 1863, para atuar como uma bandeira de frente na luta contra toda e qualquer caligrafia de ateliê baseada na pose acadêmica, tal como esta, em germe, já se apresentava para nós na gravura. Se foi bem-sucedido nesse sentido, então o entusiasmo que arrebatou seus seguidores não repousou, em última análise, sobre a demonstração incisiva da insuficiência do olhar pictórico contemporâneo. Por detrás do limiar da consciência momentânea do pintor e do público, ocorreu a superação da Antiguidade como intérprete doadora de forma à natureza, superação na qual não há mais (tanto em termos materiais como formais) um princípio causal cosmológico mediado por conceitos intangíveis. Cumpria tirar da pose individual da escultura heroica o privilégio de ser a forma ideal para a criação pictórica. Isso quer dizer que as duas autoridades do gosto figurativo, o artista e o público, primariamente se aproximam em sua sensibilidade bem aí, onde todo o interesse artístico primordialmente se enraíza: na tangibilidade mais completa que se possa imaginar do espelhamento proporcionado pela obra de arte. Foi preciso educar o olhar por gerações para que o ideal da escultura fosse substituído pelo ideal da pintura, pois essa redução da posse tangível encerra em si um enriquecimento ilimitado que só pode ser notado por pessoas de talento — diante das quais se descortinou, na sinfonia das manchas de cor do *plein air*, o novo mundo da totalidade entre homem e natureza. A lógica suprapessoal da investigação da natureza com base na fantasia ainda nos brinda com um elo perdido entre a maçã olímpica e o desjejum secular francês.⁴⁴¹

O trecho é longo e complexo, mas extraímos dela apenas o mais crucial: a pintura de Manet marca a caduquice da antiguidade como intérprete doadora de forma ao mundo, tanto quanto se utiliza de um clichê visual para estabelecer essa nova imagem da relação entre natureza e homem. Não mais baseada num princípio causal mágico-religioso – menos ainda numa prescrição propriamente científica – a relação entre homem e natureza, ou melhor, entre homem e mundo, em *Le Déjeuner sur l'herbe* (Figura 33) se recobre de uma serenidade incomoda. Isto é, com os olhares postos no observador, as personagens que preservam a pose de seus antepassados, mas são insensíveis ao enredo pregresso, parece que o problema da natureza – ou da procura de uma imagem que lhe apazigue um sentido – cai em completa proscrição na pintura. A forma ideal da criação pictórica, ainda que a construção soe rasteira, passa da instauração de uma solução apaziguadora ao privilégio da relação (o que Warburg aponta como transição do escultórico ao pictórico). A apoteose pictórica é exatamente a atenção desperta aos fatos fundamentais de que o quadro é um espaço completado por projeções e

⁴⁴¹ WARBURG, 2010, p. 342.

que sua vocação é o olhar do observador. A coesão interna da obra, seu fechamento em si, aparece aí plenamente substituído pela abertura, sua relação com o fora sem o qual não pode existir. As relações entre a maçã olímpica e o desjejum francês parecem ainda apontar uma outra conclusão: nada parece mais justo ao pintor de *Olympia* do que estabelecer a grave diferença – essa máquina de guerra que é sua figuração – por meio de um substrato amplamente compartilhado. Mais tangível certamente em sua pintura, mas ainda assim parte do “gosto figurativo” compartilhado por pintor e público – são palavras de Warburg. Isto é, nada mais desejante que fazer o espectador naufragar diante de poses tão conhecidas; nada mais jocoso e arguto que pela porta do mesmo fazê-lo penetrar na sala da grave diferença. A cena divina convertida num estranho café da manhã, não deixa de nos convocar a pensar a operação pictórica de Manet para além do rescaldo preguiçoso do decalque ou da realidade. Tanto quanto parece oportuno reiterar a hipótese de que um ardente erotismo fá-lo-ia transmutar a mais torpe divindade num acontecimento pictórico que não pode mais se manter antiquizante – não há mais esperança de uma solução final; a beleza imaculada, como bem nos lembrara Sade, não é mais que um jogral de padres. De Warburg retiramos que o erotismo construído na pintura de Manet se vale do familiar, mas visa sobretudo, o infamiliar que dele pode surgir. E não é sem espessura histórica que o faz.



Figura 33 MANET, E. *Le Déjeuner sur l'herbe*. 1863, óleo sobre tela, Musée D'Orsay, Paris.

Tiziano já havia experimentado uma solução semelhante àquela do *Déjeuner* em seu *Le concert champêtre*. Mas sua cena ainda conserva a convivência de dois mundos: as deidades nuas e os jovens trajados como contemporâneos. A pintura de Tiziano, portanto, ensaiava um erotismo coberto por véus; a nudez, antes de ser francamente explicitada, tinha como pressuposto a pureza dos seres celestes. Não era a nudez do corpo nu, mas a imposição da marca de um outro cosmos na paisagem campesina. A dama de Manet que fita vigorosamente o observador não se situa fora de uma imanência humana; ao reiterar a energia composicional ensaiada por Raimondi e o contraste exposto por Tiziano, Manet apenas conserva essa gravidade diferencial entre os homens trajados e a mulher nua. O diálogo denotado pelos gestos dos rapazes, é como um convite a pensar numa explicação para a convivência dos corpos. A pele reluzente da mulher – que não se resume a Victorine Meurent, modelo preferida de Manet – de onde emana toda a luminosidade do quadro, reitera que para além de uma resolução aparente, a composição não poderá passar de uma proposição, provocativa por certo, mas incapaz de manter-se fechada em si. Assim, Manet constrói um ciclo vigoroso de influxos: do quadro ao espectador, do espectador às diretrizes sociais, das

diretrizes sociais ao desejo, do desejo ao asco, e daí em diante. A mulher, a qual não cessa de assombrar a posição de objeto, de objeto de desejo, e por isso também de repressão, ao ceder lugar a uma imagem sua – isto é, ao objeto o qual não pode deixar de ser a pintura – funciona como objeto ficcional do desejo.

Como sustentará Bataille, o “sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um *objeto do desejo*.”⁴⁴² Assim, o objeto do desejo não passa de um prenúncio do erotismo enquanto tal. Bataille complementa o raciocínio: “Uma bela moça nua é por vezes a *imagem* do erotismo. O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele.”⁴⁴³ O que Bataille deseja ao denominar a moça nua como imagem do erotismo que, por sua vez, seria o movimento total do qual o objeto do desejo é só a ponta do *iceberg*. É novamente reiterar que seu movimento, embora alastrado por toda existência, só é perceptível no aparecimento do objeto. Isto é, o erotismo se torna sensível apenas na relação (ou tensão) que incita – relação essa que, para ser sentida não pode prescindir de um objeto. Assim, escreve:

o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo o limite, é, entretanto, expresso por um objeto. Estamos diante deste paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo o objeto, diante de um *objeto erótico*.⁴⁴⁴

O objeto erótico só pode existir como objeto que se nega a si mesmo; o objeto aí aponta desde logo o meio-termo entre uma vontade imprecisa e uma saciação nunca alcançada. O objeto erótico em pintura funcionaria então como imagem da imagem do erotismo. Como imagem de terceiro grau onde a saciação não pode se pronunciar; pois, o objeto do desejo não passa de imagem do objeto de desejo, o observador expõe-se ao “como se” do desejo. Se objeto erótico por si já excede toda utilidade que dele se possa fazer – pois não se trata aí de uma razão prática – no objeto artístico ele parece se desvencilhar por completo da ambição de o realizar. Resta aí como latência, unindo num mesmo momento o refluxo da memória e o impulso da aspiração. *Olympia* (Figura 34), proposição catastrófica

⁴⁴² BATAILLE, Georges. O erotismo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 153.

⁴⁴³ BATAILLE, 2017, p. 154.

⁴⁴⁴ BATAILLE, 2017, p. 154.

lançada ao desejo, incomoda seus contemporâneos por ser exatamente uma solicitação da volição. Seu julgo vulgar, como decalque do real, é feito pela leitura convencional dos signos que carrega. Uma mulher não se oferece assim despudorada ao olhar a não ser que seja uma comerciante de suas delícias secretas. Mas a pintura mostra um quarto, é uma cena privada, e esse olhar que condena só pode ser o olhar daquele que conhece os jogos prescritos das alcovas; esse que olha a vê em sua vitrine particular. Ela de fato não é uma deidade, não é uma ninfa, ainda que retome o gesto secular das Vênus (a de Giorgione, Tiziano, Primaticcio, Poussin, Ferdinand Bol⁴⁴⁵). Tal como as deidades ela tapa seu sexo, esconde-o sob a palma da mão, isto é, tal como a Vênus ela obstrui o campo de tensão para intensifica-lo. Não há retidão que resista ao oferecimento contentivo, que dá e retira ao mesmo tempo o objeto desejado.

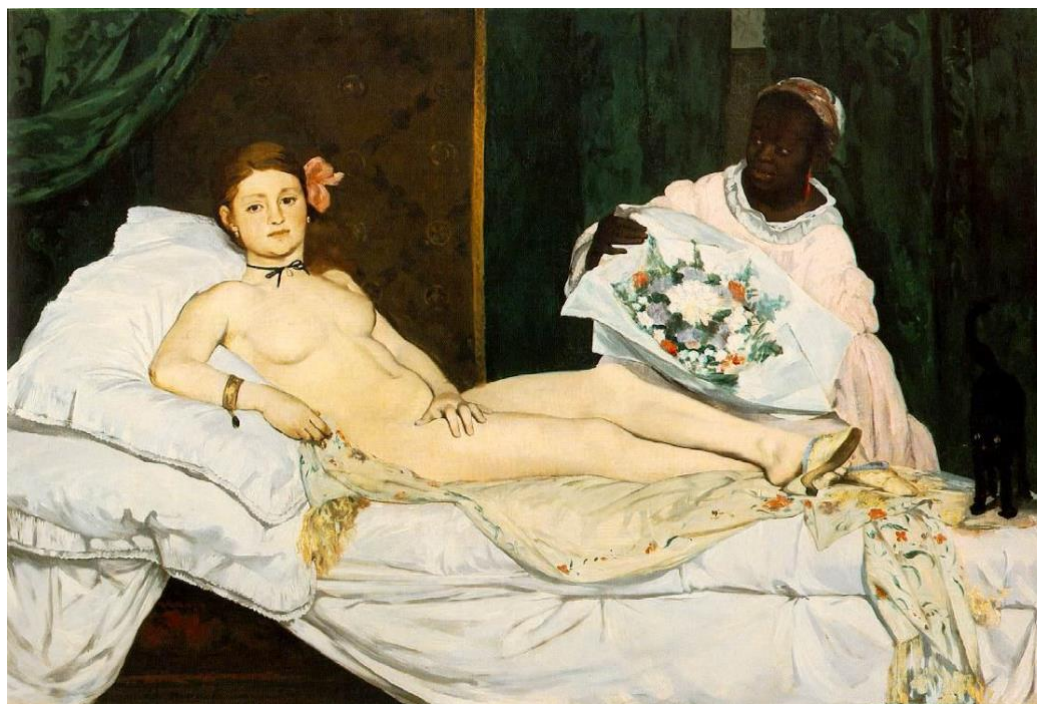


Figura 34 MANET, E. *Olympia*. 1863, óleo sobre tela, Musée D'Orsay, Paris.

Uma Vênus jamais será erótica como Olympia pois não resta nela nada daquele contraponto das imundícies que conformam o jogo dessa pulsão. Olympia, como

⁴⁴⁵ Aos que se interessem, elencamos aqui algumas das Vênus que conservam a mão sobre o sexo: *Venere Dormiente* [ou *Vênus de Dresden*], de Giorgione e Tiziano Vecellio; *Venere di Urbino*, de Tiziano; *Nymph with Satyrs*, de Poussin; *Femme nue couchée avec six enfants dont cinq portent une corne d'abondance* (inspiré par Tiziano), de Francesco Primaticcio; *Vénus Couchée*, de Ferdinand Bol.

aparição pictórica, tem o mérito de ser uma obra de pintura que tem a possibilidade de rebaixar seu apreciador. Não porque nele sobressaia um falo, mas porque não pode por um segundo se esquecer daquilo que o quadro hora nenhuma afirma ou menciona. Temos aí a transmutação mais intensa do interdito sexual ligado à sexualidade: Manet propõe, por uma ausência explícita, que esse observador caído encontre em si as convicções mais asquerosas. Ainda que Fried e Clark insistam nas indicações subliminares de que se trata de uma prostituta das baixas classes, ou seja, uma comerciante do corpo popularesca e que destoa das damas de salão que até então animavam a pintura, é injusto tratar os signos como se se tratassem de clarividências. Mais importante que as indicações pontuais, ou mesmo que a modelo usada. Basta que se transcreva aqui a conclusão que T. J. Clark tira de seu capítulo endereçado à Olympia:

Venho expondo minhas razões para acreditar que a causa última da dificuldade dos críticos diante de Olympia em 1865 era o grau em que ela não tomava parte do jogo da prostituição, e a medida em que ela indicava o lugar desse jogo na classe. Ela vinha das camadas mais básicas. As imagens de doença, morte, depravação e sujeira portavam todas essa conotação, que se mantiveram como figuras efêmeras de retórica precisamente porque os críticos não conseguiam identificar o que, no quadro, lhes contava de onde vinha Olympia. Reduzida à sua forma mais simples, a tese deste capítulo consiste em dizer que o signo de classe na Olympia era a nudez.⁴⁴⁶

A primeira consideração de Clark se mostra preciosa: Olympia oferece uma posição confusa com relação à prostituição. Embora Clark reconstitua a identidade social da modelo – sua posição no quadro geral da prostituição parisiense – a referencialidade não parece ser o índice mais destacado do burburinho que a acompanha. O que Clark depositara na referencialidade pretenderemos sustentá-lo na construção do próprio quadro. Certamente a nudez de Olympia não era o signo de sua classe, ou ao menos não poderia ser sobretudo isso; a nudez de Olympia era um elemento preciso da constituição do quadro como proposição complexa: indicava o gestual da tradição, a profissão da personagem, tanto quanto era o fulcro da composição (campo tonal aberto, luminoso, isolado pelo negrume das extremidades). Isto é, na nudez de Olympia não há como discernir o que é o quê, visto que o jogo das possibilidades é que parece fazer desse nu algo tão estimulante. Ao invés de Manet denotar o jogo da prostituição pela figura de uma prostituta das baixas classes, ele parece lançar à apreciação desses senhores que

⁴⁴⁶ CLARK, 2004, p. 208.

compunham o campo das artes um quadro que tinha como pressuposto a evocação desse jogo – evocação, pois o quadro não prova nada.

Olympia, a modelo, podia ser uma prostituta ou uma vendedora de pães, nada nela determinaria *a priori* aquilo que dela no quadro restaria. O fato de ser ela de fato uma prostituta não deve nos fazer ver no quadro um retrato de sua condição. O gesto é o primeiro indicativo de que Manet tentara produzir uma esfinge do desejo: a pose retoma diretamente a *Venere di Urbino* (Figura 35), de Tiziano -que é uma reformulação da *Venere Dormiente*, ou de Desden, pintada por Giorgione e Tiziano anos antes.



Figura 35 Tiziano Vecellio. *Venere di Urbino*. Óleo sobre tela. 1538. Gallerie degli Uffizi, Firenze.

Orest Ranum assim escreve: “As Vênus de Ticiano são ao mesmo tempo uma idealização do corpo feminino e da grande pornografia da *elite*.”⁴⁴⁷ Mas uma pornografia que se mantinha sempre velada pela boa consciência de constar ali apenas uma divindade. Não há escândalo em mostrar nua uma divindade nua,

⁴⁴⁷ RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: DUBY, G.; ARIÈS, P. (Org.). História da vida privada. Volume 3: Do renascimento ao século das luzes. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 227.

ainda que o ambiente e os demais elementos (as damas quinhentistas ao fundo) coloquem uma tal divindade no cenário contemporâneo. A alusão mítica consola a consciência de tal modo que o que se vê nu não pode ser tomado como a explicitação de um ilícito. Ela opera a domesticação do fulgor erótico. Não só porque acalma a má consciência, mas porque impede que a visão do objeto de desejo seja marcada pelo interdito. Ranum então só apresentava uma meia verdade: não pode haver exatamente pornografia onde o interdito não se impõe de modo sensível, a não ser que consideremos que entre nós mesmos a pornografia deixou de ser uma questão problemática – envolta pelo desconforto, pela desconfiança de ser ela boa ou má, sagrada ou corrompida. Embora o próprio Bataille nos induzisse a ver o erotismo nas mulheres nuas que povoam a pintura ocidental desde o Renascimento não devemos deixar de salientar que o gosto antiquizante – especialmente observado na usura do tema mitológico-religioso – afastava o observador do perigo do ver; do ver e do ser visto vendo aquilo que por certo configuraria uma intrusão, uma visada imoral, uma saliência indesejada. Ao que tudo indica, é mesmo Goya, com *La maja desnuda* (Figura 36), que rompe com o puritanismo visual: essa saliência latente, mas amplamente maquiada pela autoridade do tema e sua aceitabilidade nos círculos sociais. Na pintura de Goya é o erotismo autoportante, afiado, ainda que sob a objetificação observada da imagem da mulher, que se afirma.



Figura 36 Francisco de Goya e Lucientes. *La maja desnuda*. Óleo sobre tela. 1795-1800. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Não é necessário ir muito longe para deslindar a diferença. Basta compararmos a pintura de Goya a já citada *Vénus Couchée*, de Ferdinand Bol. A composição do

pintor é muito semelhante, ao menos em ambiência e pose, daquilo que fará Manet dois séculos depois. A entrega do olhar certamente pode se comparar ao olhar que a mulher de Goya despende ao observador. O ambiente íntimo, esse quarto soturno, onde o tato predomina sobre a visão, indica que ali os encontros são possíveis, adequados. O enlace, a saliência a que se lança o observador, tudo é neutralizado pela pose consagrada da Vênus. Uma mulher nua, ainda que deitada num quarto muito familiar àqueles onde os cavalheiros experimentavam a variedade dos corpos femininos (que suas esposas certamente não lhes podiam oferecer) – por sua pose consagrada, por essa mão temerária que cobre o sexo – não é mais que uma Vênus. Ainda que o olhar depravado seja uma oposição consciente ao gesto conservador da mão que cobre o sexo, essa tensão erótica é facilmente dissolvida pela aceitabilidade da saliência sexual numa Vênus figurada. Nada impede com que uma tal pintura seja exposta num salão sem maiores constrangimentos. A exploração do corpo nu, se nos é permitido, enquanto vigora o domínio do assunto e do tema, não passa, na maioria dos casos, de um erotismo homeopático pouco dilacerador.



Figura 37 BOL, Ferdinand. *Vénus Couchée*. Óleo sobre tela. 1644. Musée du Louvre, Paris.

A diferença magistral do nu de Goya – e que na Olympia alça mesmo a estatura de uma calamidade – é que o nu ali não é alheio ao olhar do observador. Não pode

ser tido como aparição mística, não pode ser atenuado pela transa sempre impossível com uma divindade (que não pode causar ciúmes, pois jamais seria possível). *La maja desnuda* tanto quanto *Olympia* são imagens de mulheres possíveis, ressalte-se, imagens. Não são por certo retratos de mulheres, mas intensificações engenhosas de objetos do desejo. Essa transfiguração da mulher, viva e desejada em imagem do objeto de desejo, imagem do erotismo, recria aí mesmo na pintura um objeto de desejo singular. Ao passo que se oferece ao olho sem reserva, não pode ser tocado, não pode perecer ou ser suplantado pela consumação. O objeto de desejo em pintura parece existir como uma tensão expandida – tanto quanto abre no ato da observação o confronto com a má consciência – com o represado do desejo. A conotação da prostituição, da sexualidade marcada pelo interdito – e por isso mais deliciosa – ainda que seja proveniente da imantação que a modelo faz sentir na tela (o peso da feição conhecida) é visível pois, uma mulher não se oferece nua ao olhar a não ser que seja ela a imagem de uma divindade, que está sempre alheia a danação, ou uma prostituta, que não faz mais que mostrar e comercializar. Como nos lembrava Georg Simmel, as prostitutas são como cordeiros imolados dessa danação da moralidade patriarcal. De modo a não reprimir as pulsões que fogem ao que o casamento pode oferecer – e ao mesmo tempo preservar as damas da indecência de uma cópula não oficializada e suas consequências – as prostitutas são investidas da imoralidade perpetrada pelo bom homem. *Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro*, de Simmel, fora publicado em 1892, não muito distante do problema que anima *Olympia* de Manet, onde escreve:

Ora a sociedade burguesa actual age exatamente assim, as prostitutas são os bodes expiatórios punidos pelos pecados cometidos pelos homens de ‘boa sociedade’. É como se uma curiosa deformação ética oferecesse uma expiação à má consciência social, fazendo com que a sociedade rejeite cada vez mais vítimas dos seus pecados, e as afunde numa desmoralização cada vez mais profunda: arroga-se assim o direito de trata-las como criminosas.⁴⁴⁸

Aquilo que diz Simmel não é de todo novo, mas situa de modo perspicaz a posição complexa que a prostituição ocupa no seio da moralidade burguesa. A prostituição permite que o sexo seja praticado na periferia do casamento ao passo que preserva

⁴⁴⁸ SIMMEL, Georg. *Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro*. In: Fragmentos sobre o amor e outros textos. Lisboa: Relógio D’Água, 2004, p. 37.

as damas de sociedade da impureza de sua danação. Isso só é possível porque a imoralidade, ao invés de poluir aquele que a consome pagando, é transferida à mulher que comercializa o prazer desviante. Ou seja, embora numa moral puramente lógica o desvio haveria de angariar ambas as partes, ela incide perniciosamente sobre a mulher que vende o uso de seu corpo. A prostituta encarna o objeto do desejo, mas a transgressão que aí ocorre é abafada pelo rigor com que a má consciência pende para um dos lados. O trânsito do problema mundano para o quadro marca a efetividade da ficção crítica que Manet explora: o objeto de desejo, ora transubstanciado em pintura, expõe não o ato ilícito, a consumação, mas a má consciência de uma intimidade posta a público. Passamos da pintura que agencia uma nudez feminina inviolada, um desejo por certo mais limpo e por isso menos intenso, a uma pintura que provoca exatamente um desejo que convoca seu avesso, seu limite, seu lado obscuro: o burburinho sobre Olympia é também o burburinho em torno da exposição luminosa da prostituta tranquila como uma Vênus, que tapa seu sexo como uma Vênus, – mas que sabemos, a senhora negra com o buquê diz o contrário, o gato ouriçado também não é uma Vênus. Um estudo anterior (Figura 38) feito por Manet atesta que a pose eleita não é fortuita.



Figura 38 MANET, Édouard.. *Étude pour Olympia*. 1862-1863. Sanguínea sobre papel. Musée du Louvre.

O sexo, outrora coberto pela perna semiflexionada, é coberto na tela definitiva pelo uso convencional da mão. Manet brinca com a Vênus, brinca com a pose secular do nu decoroso possível, mas faz uso disso para dissipar a tranquilidade

pregressa. Prostitutas, isso nos conta a história da arte, constantemente foram usadas como modelos – talvez pela facilidade de acesso ao corpo nu que nelas se dispunha como de um serviço. Não é importante o fato de ser ou não uma prostituta pintada por Manet, mas efetivamente de ser constantemente tomada como uma – ainda que a pose seja a de uma Vênus. Manet impõe uma visão que é catastrófica pois pode se tornar retroativa: ele instaura a má consciência do observado, recoloca em sua conta a malícia de que a prostituta era investida como uma degenerada. E não deixa de alimentar a proeza por uma certa empiria de como se processa o desejo. Os homens do salão constantemente diziam que não conseguiam olhar *Olympia*, mas os depoimentos só nos dizem o contrário: eles não conseguiam tirar os olhos dela. É também um encanto que desponta na raivosa recepção do quadro.

Foi a resoluta dureza com a qual Manet *destruiu* que escandalizou, mas é também essa rigidez que *nos* encanta quando a arte busca o valor supremo (ou o *encanto* supremo), em substituição à majestade dos sentimentos convencionais que outrora constituiu a grandeza das figuras soberanas. É a *humanidade* sem frase, liberta dos liames que a amarram a múltiplas convenções, enunciadas tanto pela eloquência como pela prosa, tanto a tagarelice quanto pelo sermão. Ao observarmos *Olympia*, o que domina é um sentimento de uma supressão, é a precisão de um encanto que, de maneira soberana, silenciosa, rompeu o laço que a prendia às mentiras que a eloquência havia criado.⁴⁴⁹

O *como se* de sua pintura, sua ficcionalidade, não se assenta sobre a mentira, mas é construída a partir das verdades socialmente estabelecidas – é submisso a ela, quando apenas parte dela como o broto parte de seu substrato. A contra-eloquência de Manet, indicada por Bataille, pode ser entendida como um uso radical da instância ficcional. A cama desarrumada – que não deixa de ser um leito alvo, uma imagem por si poderosa – contrasta com o quarto pesado e licencioso. O laço no pescoço, a flor no cabelo, que não sabemos ao certo onde termina (pois se funde ao papel de parede) junto ao buquê, lembram-nos incessantemente de que o corpo nu pode ser um lugar do uso dos prazeres. Mas *Olympia* flerta diretamente com o observador, é ativa – não é uma criminoso que pinta Manet. O jogo do quadro é então estabelecido entre os índices de representação social que a imagem invoca e os elementos disponíveis para que o receptor estabeleça sua apreciação. Mas no jogo de Manet, e talvez seja esse o grande mérito, não há como não sair de si: a revolta dos críticos, a leviandade dos burgueses do salão, escancaram que a pintura

⁴⁴⁹ BATAILLE, 2020, p. 45.

abalara as verdades de seus observadores. Repunha-os, ainda que na presença de uma ficção, a posição de serem observados diante de uma imagem de seu desejo ou do desejo de seus companheiros. De um objeto, essa imagem, que não deixava de lembrá-los que não há objeto de desejo que não passe por uma transgressão, ainda que seja a da própria barreira do eu⁴⁵⁰. A pintura, portanto, não deixa de se efetivar como uma cruzada contra certos afagos tranquilizadores de uma moralidade que não passa da distribuição desigual da má consciência – portanto, não deixa de ser representação social na medida que seu alvo é o desejo socializado e o salvo-conduto da boa consciência. O jogo memorial do prazer futuro, ou a apresentação catastrófica do fundo do remorso, aparecem na pintura de Manet, mas sobretudo o nu escancara o desejo em sua amplitude – no ponto em que se deseja uma mulher mesmo antes de estar com uma e vice-versa. Obviamente, no fundo desse desejo, dessa superação do limite, impulso para a fricção com outrem, não deixa de existir o fundamento vigoroso do interdito. Por isso, o que sobressai na pintura de Manet não é a sexualidade propriamente dita, essa sexualidade que promove a procriação dos animais em geral, mas o erotismo: saliente incômodo, o limite, a possibilidade de sua suplantação.

Sobre as relações entre conduta sexual e morte, Bataille ensaia explicá-la a partir de uma comparação entre o Homem de Neanderthal e o macaco, ambos animais em que o regime sexual não acompanha a sazonalidade das estações – sendo perene o ano todo. A diferença entre eles parece se depositar na relação que estabelecem com a morte.

A conduta de um macaco ao pé do congênere morto exprime a indiferença, ao passo que o ainda imperfeito Homem de Neanderthal enterra o cadáver dos seus com um cuidado supersticioso que denuncia, ao mesmo tempo, o respeito e o medo. A conduta sexual do homem resulta, como a dos macacos na sua generalidade, de uma excitação intensa que nenhum ritmo sazonal interrompe mas tem de igual modo a marca de uma reserva que os animais ignoram e os macacos, em particular, não revelam... A verdade é que a sensação de incômodo ligada à actividade sexual lembra, pelo mesmo num sentido, a sensação de incômodo ligada à morte e aos mortos. Sempre que tal acontece, a ‘violência’ excede-nos de uma forma *estranha*: o que se passa é sempre *estranho* à ordem estabelecida das coisas, que tem sempre por resposta esta violência.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Nos termos propostos por S. Freud há uma oposição entre os *instintos do Eu*, conservadores, e os *instintos sexuais*, agregadores. Certamente uma conversão prodigiosa da lição de A. Schopenhauer sobre a vontade, em especial, os impulsos do amor e da morte.

⁴⁵¹ BATAILLE, 2015, pp. 26-27.

O paralelismo exposto por Bataille, ainda que não satisfatoriamente explicado, enlaça eficientemente morte e conduta sexual. A morte e a “pequena morte” guardariam como semelhança a exceção com que estranhamente superam a ordem cotidiana das coisas. Isto é, inserem na existência a marca singular da descontinuidade, tanto quanto promulgam uma espécie de, utilizando um termo de Freud, prazer de descarga⁴⁵². Obviamente, como tratamos aqui de pinturas não há como efetivamente enlaçar essas experiências senão por meio de imagens que as convoquem. Nossa questão será perceber como tais tópicos centrais à existência podem penetrar o espaço pictórico e potencializar a relação que se estabelece entre quadro, observador e mundo – o jogo das imagens. Manet efetivamente convoca os dois âmbitos, por certo complementares, do erotismo: o prazer sexual e a morte. Especialmente a morte humanamente fundada: morte no jogo e morte autoimposta. Tratamos explicitamente da morte ou do flerte que o toureiro estabelece com ela e do suicídio. Modos obviamente distintos do morrer, mas igualmente desconcertante. Como no âmbito da imagem do objeto de desejo, a relação que a pintura estabeleceria com a realidade parece se centrar na intensificação, na dubiedade e, sobretudo, no estranhamento – nos pontos onde a existência tangencia sua superação. Bataille sublinha o termo e ele nos parece essencialmente importante: o estranhamento na pintura, essa impossibilidade de uma síntese apaziguadora imediata, dessa posse que o conhecimento seguro ensaia nos oferecer é paulatinamente substituída pela flutuação constante da determinação. Assim como Olympia oferecia uma imagem difícil – uma efetiva imagem na imagem, essa profunda catástrofe superficial que é essa pintura – a imagem da morte encontra na pintura de Manet um lugar absolutamente desafiador: convoca a sedução pictural para fazê-lo eclodir.

Manet era especialmente interessado pelas touradas. A tauromaquia, centro do ensaio de Michel Leiris, é descrita como: “esporte acrescido de uma arte em que o trágico, de algum modo explicitado, seria particularmente empolgante.”⁴⁵³ *O espelho da tauromaquia*, ensaio publicado em 1938, fora tido por Bataille como

⁴⁵² C.f. FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 170.

⁴⁵³ LEIRIS, Michel. O espelho da tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 21.

impulso inicial de sua pesquisa sobre o erotismo. O ensaio nos fará penetrar melhor o feito de Manet em, paulatinamente, pintar os elementos da corrida de touros - interesse esse que certamente tangencia seu fascínio pela obra de Goya. Mas para além do interesse genético, buscamos demonstrar como Manet incessantemente produz imagens sobre o que na existência só pode subsistir como imagem em tensão.

Na tourada, o jogo está sempre poluído pela morte; seja ela a do touro, do cavalo ou do *torero*, a morte é um elemento aí latente. Leiris sustenta que na tauromaquia há, distintamente de um esporte enquanto tal, a imbricação da retidão geométrica esportiva e sua destruição. O *torero*, embora treinado para a exatidão dos gestos, a argúcia das manobras, isto é, ao passo que encarna essa beleza geométrica sobre-humana que configura o esportista a sua precisão, não o faz sem um traço de degradação: a capa, esse indício de seu charlatanismo, instaura uma fissura em sua valentia apolínea. Para vencer e driblar a força bestial do touro, o *torero* não deixa de fazer proveito de uma espécie de espetáculo que envolve o crespar, especialmente na forma do passe, entre homem e perigo. A ideia central, e que aqui devemos salientar, é que para Leiris, a tauromaquia abre à socialização uma espécie de sentimento sagrado que nada mais seria que “a união estridente de duas naturezas – torta e reta- no momento em que estamos separados da tangência por um hiato infinitesimal.”⁴⁵⁴ O sagrado, como se pode supor, não pode efetivamente se fazer sentir sem a degradação, essa falha demoníaca que o configura enquanto tal. Portanto, ainda que indique aquilo que nos excede é *causa sui* de nossa condição. A plenitude só pode ser experimentada junto à dilaceração. A justaposição do reto e do torto na tourada mais uma vez indica a relação entre morte e pequena-morte: concentração abissal de tensão e distensão absoluta: plenitude sufocante e vazio avassalador. Há na corrida de touros uma divisão em três partes que insiste em intensificar a emoção da assembleia transferindo a iminência de morte do *torero* ao touro: a primeira fase, *tercio de varas*, consiste no conflito entre o touro e cavaleiros com suas varas, aí se instaura o afrontamento inicial. Na segunda fase, chamada *tercio de banderillas*, o touro recebe um colar com três varetas decoradas de modo que sua cabeça se mantenha mais baixa e,

⁴⁵⁴ LEIRIS, 2001, p. 56.

sobretudo, que se inclua no jogo um elemento alegre que excite o touro sem lhe tirar as forças. Aí já não há mais cavalos ou varas, homem e touro iniciam um confronto direto e sedutor. Na última etapa, o *tercio de muerte*, é quando ocorre o sacrifício: o matador, com sua espada e um tecido vermelho (a *muleta*), inicia a dança graciosa e macabra da qual, segundo a boa sorte, acontece o sacrifício do touro. A *muleta*, o pano vermelho ou violáceo, tem como objetivo atrair e seduzir o touro, incitá-lo a cumprir a graciosidade dos passes. Como escrevera Leiris, a *muleta* introduz a perversão no jogo: “sedução do touro pela cintilação do pano, tentação do *torero* que beira mais e mais a queda”⁴⁵⁵. A morte do touro – que pressupõe sempre que ele esteja numa exata posição depois de um longo balé – marca, aos olhos do pensador, a reinstauração do reto sobre o torto. Mas mais que a derrota do elemento torto, é de sobremaneira importante que ele seja habilmente tratado e suplantado – é necessário que ele aí funcione mais que como um mero desvio. Isto é, a ambiguidade constrói essa ambiência onde só pode existir o erotismo e o sagrado.

Não parece fortuito então que a tauromaquia, para além de sua aparição em Goya, apresente-se arrebatadora como elemento na pintura de Manet. Aí efetivamente ocorre uma espécie de emoção que só encontra lugar num limiar, num entre sensações divergentes. Obviamente as cenas de tourada tem em si próprias um valor visual e cinético especialmente atrativo. É isso que irrompe em *Combat de Taureaux* (Figura 29), o pintor concede ao observador a visão da luta em seu centro; o *torero* com seu infame pano vermelho, o touro, que é quase uma sombra, à frente, e na extrema esquerda o cavalo ferido. Como se pode observar, o touro está ornado com as *banderillas*, o *torero* empunha a *muleta*, e tudo isso se vê junto ao cavalo ofendido.

⁴⁵⁵ LEIRIS, 2001, p. 56.



Figura 39 MANET, E. *Combat de Taureaux*. 1865, óleo sobre tela, Art Institute of Chicago, Chicago.

Manet impõe ao quadro uma temporalidade própria: os três momentos da tauromaquia se assistem juntos, ocupam uma mesma visada. A altivez do *torero*, a besta que é como só sombra e o equino lançado ao chão apresentam como que a tragédia inteira condensada. Mas, vejamos bem, não é o toureiro nem o touro que vemos aqui morto, eles se mantêm frente a frente, na tensão do balé macabro e gracioso. Arquibancada e céu constituem o anteparo para a faixa arenosa onde o confronto se estabelece. Mas não é a dança que se insinua aqui, vemos manchas estáticas. A supressão do movimento imputa uma outra alternativa ao observador: entre o touro que só pode aí ofender e o homem que experimenta seu limite enquanto brinca com a sorte, só o cavalo parece poder assumir a posição de vítima. Os homens a volta do touro, esses bibelôs coloridos, junto ao céu gracioso (propriamente celestial) instauram na cena a tonalidade graciosa – essa possibilidade de ver na trágica experimentação do limite, do crescer com a plenitude, ainda que num esporte tão violento, a graciosidade mesma da vida. A pintura, hoje conservada na The Frick Collection, da qual é parte *Le torero mort*, explicita essa espécie de graciosidade encontrada no perigo, claro, num perigo orquestrado – capaz de transmutar-se em habilidade cabal. *Toreros en action* (Figura 40) é parte da tela denominada *Épisode d'un combat de taureaux*, que Manet expõe no Salão de 1864 e desmembra em duas após as críticas aí

recebidas.⁴⁵⁶ *Toreros en action* não deixa, ainda assim, de fazer ver um quadro em sua completude: sem horizonte, apresenta uma fração de dorso do touro e seus chifres, mas, sobretudo, mostra com proeza a graciosidade dos toureiros. As vestes enfeitadas, a tranquilidade das poses corporais, como num *close-up*, dá a ver a sedução do esporte. A marca do perigo, o torto que é aí o touro não interfere em nada na exuberância desses homens que experimentam o limite como quem dança para uma plateia. A cerca da arena, limite que expõe os toureiros à violência do animal, podemos ver sobre ela os espectadores, suas cabeças, mas a participação deles aí é escusada. Manet impõe aí como que a ambiência do transe, a ambiência dessa força graciosa que não se sabe de onde vem. Convida o espectador, num convite certamente aberto, a ser atraído pela força graciosa dos toureiros. Torna-os, a despeito da ofensiva, mais desejáveis pois aí, e só aí próximos da iminência de um combate mortal, excedem suas existências limitadas e objetivas.



Figura 40 MANET, E. *Toreros en action*. 1864, óleo sobre tela, The Frick Collection, NY.

A graciosidade da tourada, dos toureiros, do conflito e do perigo em geral suplanta o sentido imediato das imagens da tauromaquia. Em especial daquelas que Goya, com suas pinturas e gravuras, intentava conservar: a tragédia sangrenta, a violência disseminada que emana da arena. *Caida de un picador de su caballo debajo del toro* (Figura 41) gravura de número 26 das 33 que compõem a série *La tauromaquia* de 1816, revela com o buril ensaia aí transmitir pelo traço aquela

⁴⁵⁶ C.f. JAMOT, Paul; WILDENSTEIN, Georges (Org.). *Manet: Catalogue critique* (Collection L'Art Français). Paris: Les Beaux-Arts, édition d'études et de documents, 1932, 2 v., p. 126.

cinética da violência. O picador sob o touro, o cavalo ofendido e todos os outros toureiros unidos na ação apresentam o furor da disputa e salientam a bestialidade do animal; cinco homens e um cavalo acossados por sua fúria. O movimento ensejado na união de todos os agentes num mesmo espaço – fazendo com que contrastem com o anteparo inerte do cercado – indica que a imagem pretende intensificar a sensação de um horror em seu ápice como uma propedêutica das sensações.

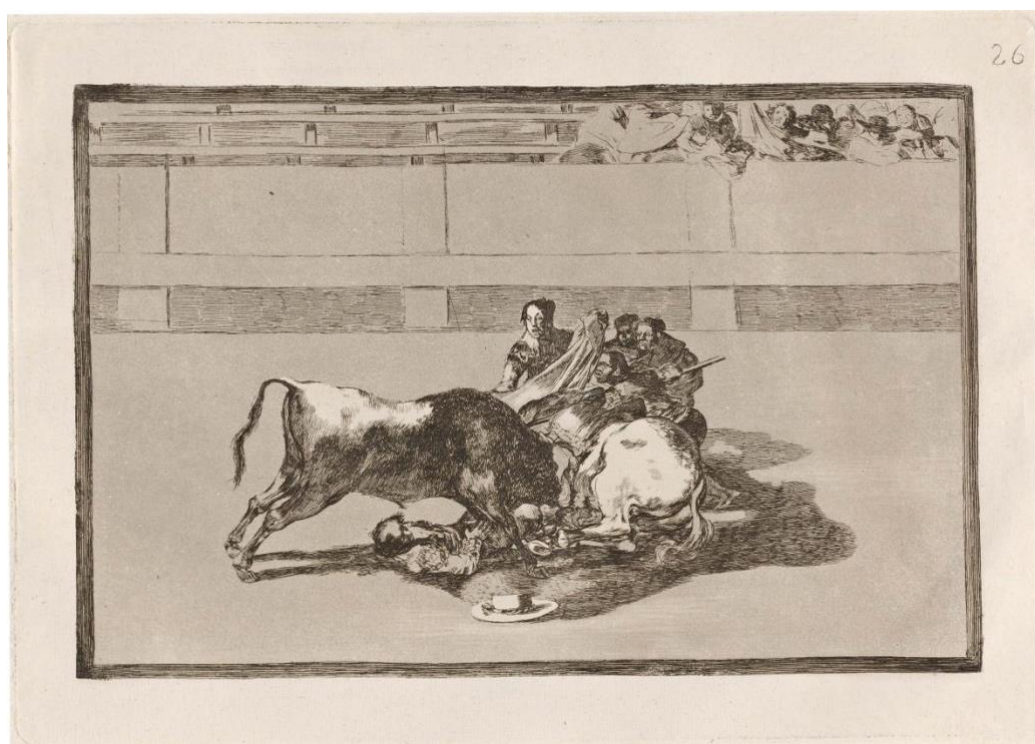


Figura 41 GOYA E LUCIENTES, Francisco de. *Caída de un picador de su caballo debajo del toro*.

Manet aproveita a intensificação que o parapeito oferece ao que na arena ocorre, obstrui novamente o horizonte, mas não expõe nenhuma indicação de violência deliberada. Pelo contrário, instaura a calma da graciosidade. Ao negligenciar o dado violento, de modo a torná-lo mais implícito que afirmado, impõe a nós pensar que Manet expunha sua pintura a uma abertura que, para além ou aquém, não importa, do *topos* geral da tauromaquia, escancarava a possibilidade de uma apreciação ambígua. Ao invés de instaurar uma espécie de juízo, ele intenta abrir ao observador a possibilidade de acessar, nessa conservação, a imagem enérgica que se pode conhecer em meio à corrida de touros – ou melhor, no enlace sagrado

de sua assembleia vibrante. Manet, ao que tudo indica, pretende com sua abertura – que não deixa de configurar a intensa supressão das diretrizes massificadas e determinantes – conservar aquilo que do mundo só se pode apreciar como imagem: o caráter periclitante das sensações díspares, e por isso sedutoras, que só pode existir quando nos colocamos em perigo: certamente não um perigo físico exatamente, mas um perigo de experimentar o que na existência é puramente temerário. A iminência da morte, o crespar dançante com ela que a tauromaquia faz sentir, essa indecisão se o homem ali se exercita, joga ou sacrifica (a si ou ao animal, a sorte dirá). Tudo oferece a possibilidade de uma humanidade sempre incompleta, desolada, experimentar uma proximidade com o ultrapasse de seu limite – misto de condição da existência e seu constrangimento nuclear.

Esse desbravar pictural do qual a imagem que o quadro oferece é nuclear, mas não determinante: ele instaura o sentido na relação. Observador e quadro, ao menos para que a recepção se efetive, devem experimentar uma poluição de sua interioridade pela exterioridade e vice-versa. Não se trata mais de sustentar um dentro da pintura ao qual o assunto parecia uma certeza muito clara: quadro e observador se constituem mutuamente num desejo de desbravamento que não pode senão perspectivar a verdade, torná-la uma relação posicional. A imagem aí se recobre, em meio a crise que é o próprio trilhar da dita humanidade moderna, dessa indeclinável instabilidade. Isto é, a pintura enche-se de imagem na medida em que dá vazão ao desejo, à sedução, mas omite-se de outorgá-lo pela amortização de uma verdade que não seja a verdade da imagem. E se é possível ao pintor flertar com a morte do *torero*, certamente a imagem de sua morte não pode ser a imagem torpe do morto, desse trágico morto de combate. *Le torero mort* (Figura 42), a outra parcela da tela desmembrada é a inteiriça imagem do corpo inanimado, de modo que pareça inviolado. Seu fundo indefinido – esse não-espço, um verdadeiro contra-lugar – intensifica o corpo quase plástico que o pincel inscreve no quadro. Plástico pois um tanto inumado: sereno demais para ter sido morto pela força bestial do touro que o torero especialmente incita. Sem vítima ou algoz, vemos aí, ao rés do chão, mas sem chão, esse volume bem trajado que tangencia a horizontal.



Figura 42 MANET, E. *Le torero mort*. 1864, óleo sobre tela, The National Gallery, Washington.

Como em *The dead soldier* (Figura 43), essa pintura anônima conservada na National Gallery de Londres, o corpo, um verdadeiro volume morto, é visto na altura do chão sobre o qual se deposita. Tangenciando a horizontal do quadro, expõe o morto sob um ângulo especial: observador e morto postos num mesmo plano quase como que em contiguidade. A admoestação da tela de Londres, essa espécie de *vanitas vanitatum* antropomorfa, induz o observador a uma contrição. A morte é trágica, o corpo se torna tonalmente asqueroso, as armas e armaduras não garantem sua proteção. O céu agitado e soturno unido à lamparina que acaba de se apagar são complementos dessa ambiência de que o morto é o centro. O corpo em pleno *pallor mortis*, anuncia a putrefação de que a caveira e os dois ossos femorais, esse explícito *memento mori*, são a consumação – a esqueletização. Na pintura de Manet, a pose é aproveitada, mas se desvincula abissalmente da admoestação que anima a pintura a que se refere. O defunto de Manet é vistoso, é sereno e sedutor. Os instrumentos de seu ofício lhe fazem companhia: a espada e a *muleta*, aqui uma macha acetinada rósea. O *torero* de Manet une certamente morte e pequena-morte e mesmo morto não deixa de se oferecer ao olho com certa volúpia. O cabelo cintilante, mancha negra saliente, impõe sua decência, seu morrer glorioso. Não porque morreu, mas justamente porque sua morte envolve a dança, o balé glorioso desse gozo perigoso. Efetivamente a supressão de uma ambiência propriamente determinante, dessa flutuação do corpo que não deixa de ser uma prodigiosa lição de Velázquez, mas que aí se recobre de uma inconsistência basilar: não se trata de um retrato, de uma

personagem. Manet parece instaurar uma abertura capaz de converter o quadro numa indeclinável interface de sedução que se auto contesta a todo momento. Que não se deixa assentar como um algo domesticado.



Figura 43 Autor ignorado (escola italiana). *The dead soldier*. óleo sobre tela, The National Gallery, Londres.

Sobre o ultrapasse do assunto em Manet, Bataille nos indica que essa destruição, como no sacrifício, ocorre sem negligenciá-lo. Isto é, não é que um tal ultrapasse ocorra para rasgar os véus do templo para enfim expor a pintura nua. Desprover a pintura desses excessos, dessas firulas todas, não passava de uma das formas de expor a nudez dessa pintura. E a nudez aí não se remete apenas à franqueza, ao despojamento, mas ao jogo absolutamente sedutor que o quadro pode produzir. Mais sedutor ainda pois rejeita “essa discrepância que contrapunha o mundo da ficção à realidade.”⁴⁵⁷ Mas, ao contrário do que expõe Bataille, não se trata da conciliação de um mundo da ficção oposto ao mundo da realidade, senão que a precisa imbricação de uma ficção que existe porque há realidade. Seu mundo, apesar de não se limitar à realidade, não é outro. É mundo acrescido: mundo ao qual se adiciona uma consciência do mundo e sua metacrítica, um mundo que não deixa de incluir o confronto – certamente produtivo – de si consigo mesmo. Muito distinto de um escape, por isso Bataille insiste em dizer-nos que Manet subjaz a

⁴⁵⁷ BATAILLE, 2020, p. 54

pergunta pelo que “fazer, em arte, dos aspectos prosaicos do homem atual”⁴⁵⁸. Não só dos aspectos prosaicos, certamente, mas de todos os aspectos, por vezes conflitantes, que situam o homem em sua humanidade. O pintor, ao passo que confronta o observador a sair de si, a ver o que no quadro é visível, não deixa de ser ele um incansável expositor daquilo que na existência é ainda pura abertura. O erotismo na pintura de Manet, inclusive quando a atração envolve a morte, não deixa de ser um impulso ao imprevisto ao que não se pode conceituar pois não deixa nunca de apenas cintilar. As palavras de Zacharie Astruc, enunciadas ainda no calor da hora, não deixam conter uma impressão privilegiada sobre aquilo que sua pintura pode provocar:

*Le talent de Manet a un côté de décision qui frappe ce quelque chose de tranchant, de sobre et d'énergique constituant une nature aussi contenue qu'en portée, et surtout sensible aux impressions accentuées. Il ménage l'effet; sa nature se voue à la vérité sans trop de recherches subtiles, peu soucieuse du brillant mais simulée par tout ce qui lui montre dans la nature un côté de passion.*⁴⁵⁹



Figura 44 MANET, E. *Le suicidé*. 1877-81, óleo sobre tela, Fountatiom E. G. Buhrle, Zurique.

⁴⁵⁸ BATAILLE, 2020, p. 46.

⁴⁵⁹ “O talento de Manet tem um lado decisório que atinge qualquer coisa de afiado, sóbrio e enérgico, constituindo uma natureza tão contida quanto acessível e, sobretudo, sensível às impressões acentuadas. Ele poupa o efeito; sua natureza se dedica à verdade sem muita pesquisa subtil, despreocupada com o brilho, mas simulada por tudo na natureza que lhe mostra um lado de paixão (nossa tradução).” ASTRUC, Zacharie. *Le Salon de 1863, feuilleton quotidien paraissant tous les soirs, pendant les deux mois de l'Exposition: Causerie, critique générale, bruits et nouvelles du jour*. In: FRIED, 1998, p. 449.

Essa face de paixão, mais que uma mística sentimental, deve apontar ao que no trabalho pictural de Manet endossa uma parte indeclinável da existência onde a pura inteligência fracassa e a sensibilidade, ainda que sem clareza, não faz mais que inquietar. *Le suicidé* (Figura 44), mais que um antilirismo pictórico, ou que uma metralhadora posta contra o tabu da morte autoimposta, é a imagem da tensão de um homem que delibera sobre seu destino, mas só o faz aniquilando-o. É uma tensão feita sobre a distensão: expõe esse sentido aberto, por vezes confuso, mas por certo aliciante que não pode existir senão por meio da atração.

VI. Ficção pictórica: uma abertura como conclusão

A análise até então realizada da obra pictórica de Édouard Manet, além de conclusões parciais, permite-nos a formulação de uma questão ampla: qual o lugar da ficcionalidade na produção pictórica e como a inexistência de uma formulação semelhante atravança o trabalho analítico que dela se faça? O que intentamos demonstrar é que enquanto o trabalho artístico – estabelecido no turno duma operação mimética e amplamente perpassado pelo batente da imaginação (no polo produtor e receptor) – tiver sua apreciação contingenciada pela suposição de que aquilo que produz não é mais que o reiterar de estruturas previamente estabelecidas, não poderemos sair deste círculo vicioso que pretende apreciá-lo como imitação. Certamente a hipótese secular da imitação, por também manter irrevogáveis alguns de seus pressupostos, parece-nos de sobremaneira um caminho facilitado. Explique-se: enquanto o analista pressupõe que a obra encontra sua singularidade na medida em que enfeixa um dado da realidade e o reapresenta, tanto a noção de obra quanto a de realidade permanecem incontestáveis – isto é, permite que a convicção operativa suplante a dúvida abissal que viria à tona caso lançássemos a pergunta sobre o que é a obra ou o que porventura seria a própria realidade. Uma tal formulação só é possível na medida em que oblitere a remodelação dos dados do mundo, da realidade, em proposições *enformadas*, como ocorre na obra artística. Proposições essas que, no caso das artes, só podem se cumprir em presença de seus receptores. A complexidade é então acrescida: supor a imitação necessariamente depende da crença de que há uma realidade e que ela pode ser apreendida de forma objetiva, visto que as modulações individuais de um mesmo estímulo ainda que assegurado uma visão de mundo de caráter moderador, não podem aí ser contempladas.

Sob o intento de formular a hipótese de uma instância ficcional na pintura, o historiador de arte inglês Michael Podro escrevia:

Painting has a density which is obscured if we isolate the recognition of the subject from the sense of the medium. [...] One way of generalizing this is to say that we see the subject matter – the things that lie in the world outside the painting and upon which the painting draws – as dissolved, reconstituted and recombined. It seems natural to say that we see the subject formulated in the medium. But to talk of formulation is at least to invite an analogy

*with language which could be taken in rather different ways: for example, we might try to make the analogy with literature or with language in general.*⁴⁶⁰

Não é preciso seguir o desenvolvimento do argumento de Podro visto que a formulação inicial expõe suficientemente o âmago de nossa questão. Entre o reconhecimento do intérprete e o sentido exposto pelo próprio meio – ou melhor posto, entre a semelhança como horizonte claro das identificações e a diferença que permite a obra ter uma espessura própria – o que vemos não efetivamente um acidente de percurso, mas parte imprescindível daquilo que a obra tem de mais singular. Ainda que Podro se indisponha com o termo da formulação, a indisposição melhor se coloca, ao menos a nós, assim: a formulação da obra não passa incólume pelo meio tampouco pode ser reconduzida àquilo que porventura lhe serve de esteio: a obra, tal qual a literatura faz com a linguagem, não pretende esposar o mundo para dele tecer um diagnóstico, ela parece muito mais esposá-lo porque não o vê completo, suficiente. Portanto, assim como a linguagem no plano literário deixa de ser um meio e se torna um material de trabalho, a referencialidade no campo pictórico não se presta a sublinhar uma formulação objetiva sobre o mundo enquanto se permite tão somente formular sem as amarras de um uso objetivo. Obviamente, a formulação, ao invés do consenso operativo, é capacitada a experimentar os limites do formulável. A densidade da pintura pode aqui ser posta em termos muito simples: interessa-se pelo mundo na medida em que pode manipulá-lo; depende do olhar de outrem para que a formulação se cumpra; ensaia frequentar o visível sem o sentido da posse segura. E, ao que tudo indica, prefere em sua formulação, em invés do “é”, salientar o “como se” da ficção.

A produção pictórica de Manet, como pudemos acompanhar – na medida que encarnava em si o interesse pelo mundo hodierno, por falta de uma averiguação teórica sobre o que quer que seja a mimesis – abria espaço para que a relativa falta

⁴⁶⁰ “A pintura tem uma densidade que é obscurecida se isolarmos o reconhecimento do tema do sentido do meio. [...] Uma maneira de generalizar isto é dizer que vemos o assunto - as coisas que se encontram no mundo fora do quadro e sobre as quais o quadro se desenha - como dissolvido, reconstituído e re combinado. Parece natural dizer que vemos o assunto formulado no meio. Mas falar de formulação é pelo menos convidar uma analogia com a linguagem que poderia ser tomada de formas bastante diferentes: por exemplo, poderíamos tentar fazer a analogia com a literatura ou com a linguagem em geral (nossa tradução).” PODRO, Michael. *Fiction and Reality in Painting*. In: ISER, W; HENRICH, D. *Funktionen des Fiktiven*. Munchen: Wilhelm Fink, 1983, p. 225.

teórica fosse preenchida pela suposição imitativa. Isto é, ainda que sua formulação possuísse uma densidade muito particular e dependesse quase que por completo da colocação de aspas sobre a normalidade do que quer que fosse o mundo – o trabalho de análise, especialmente o historiográfico, mais preocupado com a insistência nas relações de causalidade – imputava uma interpretação da obra de arte como simples objeto de arte explicável pela contextualidade. Nas palavras de Otto Pächt, um crítico da iconologia obstinada, a questão é assim posta:

*It is also true that an exclusively historical bias tends to narrow our horizons and impoverish our knowledge; and that it would be highly desirable to keep in constant contact with all those disciplines that deal with others aspects of the work of art. [...] Any form of systematic study requires the presence of a work of art; but an art object does not in itself constitute an art work.*⁴⁶¹

A distinção feita entre *objeto da arte* e *obra artística* fora usada por Pächt para salientar o nivelamento imposto pela tradição iconográfico-iconológica que dominara a interpretação sobre as obras de arte no século XX. Em suma, é possível resumi-la assim: enquanto a obra de arte for apenas tratada como objeto de arte, sua densidade própria é substituída por sua função enquanto enunciado em geral capaz de ser substituído pela explicação discursiva.

*Is every image ultimate a pictograph, a signal of preconceived notions? is every form a hieroglyph, a symbolic sign for its own meaning? Could a rational idea be formulated to constitute the essence of a work of art? Before taking a view on these question, it might be worth stepping back for a moment and taking into account an elementary fact that has yet to be formulated. All of this, as we have seen, is about art as a vehicle of meaning: art as the embodiment of ideas and knowledge in visible form. The modern psychology of perception shows that even in daily life there is no such thing as seeing without prior knowledge: there is, as it were, no innocent eye. The meaning of what is seen is not superadded from some higher region of the human psyche but should be thought of a contained in the primary impression, in a spontaneous unity of experience.*⁴⁶²

⁴⁶¹“Também é verdade que um viés exclusivamente histórico tende a estreitar nossos horizontes e empobrecer nosso conhecimento; e que seria altamente desejável manter contato constante com todas aquelas disciplinas que lidam com outros aspectos da obra de arte. [...] Qualquer forma de estudo sistemático requer a presença de uma obra de arte; mas um objeto de arte não constitui, por si só, uma obra de arte. (nossa tradução)” PÄCHT, OTTO. *The Practice of Art History. Reflections on Method*. London: Harvey Miller Publishers, 1999, p. 20.

⁴⁶²Toda imagem é um pictograma, um sinal de noções preconcebidas? toda forma é um hieróglifo, um sinal simbólico para seu próprio significado? Uma idéia racional poderia ser formulada para constituir a essência de uma obra de arte? Antes de tomar uma opinião sobre esta questão, talvez valesse a pena recuar por um momento e levar em conta um fato elementar que ainda precisa ser formulado. Tudo isso, como vimos, é sobre a arte como um veículo de sentido: a arte como a encarnação de ideias e conhecimentos de forma visível. A psicologia moderna da percepção mostra que, mesmo na vida cotidiana, não existe o ver sem conhecimento prévio: não existe, por assim dizer, nenhum olho inocente. O significado do que é visto não é superadicionado de alguma região

Numa apreciação iconográfica a obra inquirida no nível de um objeto seria como que um veículo de um algo anteriormente dado. O estudo iconográfico seria então um modo de equipar os receptores de “*a knowledge of the customs and practices*”⁴⁶³, e o desenvolvimento da pesquisa iconográfica – juntada aí a noção emergente de sua função específica como instância fundamental para a história da arte como um todo – parecem para Pächt um indício de que a iconografia cristã, por ser baseada no conhecimento livresco lançava as bases de um vício analítico. Em suma, estabelecia a crença de que qualquer coisa que uma imagem possa transmitir esteja literal e figurativamente pré-formulada ou pré-escrita. Sobre o pendor da relação livresca estabelecida na arte cristã e humanista, escreve:

*Hence the tacit consensus that the hunt for the textual references is the essence of all iconography and iconology. In an unjustified generalization of this principle, it is then supposed that every visual idea, every pictorial motif, must be preceded by a prior verbal or literary formulation. In a word, it is concluded a priori that visual art never invents anything for itself, and that it ultimately does no more than illustrate what has previously been invented in other areas of mental activity. The upshot is that, intentionally or not, we have of art as for ever hobbling along behind. Even medieval art, in very many of its manifestations, is a statement in its own terms, sui generis, concerning the universe, existence, everyday life and the Last Things: a statement the neither is a substitute nor can be substituted.*⁴⁶⁴

O exemplo oferecido pelo historiador, apesar de distante do nosso objeto de investigação, não parece diminuir o impacto de sua proposição. Ainda que no caso de Manet, a referência livresca não seja o preponderante, a realidade econômico-social – tida como horizonte de referencialidade e objetivo deliberado da pintura – opera de modo análogo ao que expusera Pächt, que fora conhecido por seu interesse pelo medievo. Cabe aqui darmos o devido realce ao modo como Pächt

superior da psique humana, mas deve ser pensado em uma impressão contida na impressão primária, em uma unidade espontânea de experiência. (nossa tradução)” PÄCHT, 1999, pp. 77-78.

⁴⁶³ PÄCHT, 1999, p. 82.

⁴⁶⁴ “Daí o consenso tácito de que a caça às referências textuais é a essência de toda iconografia e iconologia. Em uma generalização injustificada deste princípio, supõe-se então que toda ideia visual, todo motivo pictórico, deve ser precedido por uma formulação verbal ou literária prévia. Em uma palavra, conclui-se a priori que a arte visual nunca inventa nada por si mesma, e que, em última análise, ela não faz mais do que ilustrar o que foi inventado anteriormente em outras áreas de atividade mental. O resultado é que, intencionalmente ou não, temos de arte como se estivéssemos sempre hesitando por trás.

Mesmo a arte medieval, em muitas de suas manifestações, é uma afirmação em seus próprios termos, sui generis, a respeito do universo, da existência, da vida cotidiana e das Últimas Coisas: uma afirmação que nem é um substituto nem pode ser substituída. (nossa tradução)” PÄCHT, 1999, pp. 84-85.

coloca o problema das imagens pictóricas: não substituem nada e tampouco podem ser substituídas. Nessa encruzilhada é que a inexistência de proposições teóricas falha de sobremaneira. No caso de Manet, a metrópole moderna, a prostituição, o lazer burguês ou a crítica social funcionam como instâncias reguladoras das quais se quer a pintura um cognato. Do contrário, como procuramos desenvolver, sua espessura própria parece inalienável do trabalho artístico como instância criadora, mas não de uma instância criadora desinteressada pelo mundo – aí repousa sua dificuldade. De forma a completar o argumento, Pächt realça o papel da psicologia no problema da criação, para assim refutar o mecanicismo causal na configuração artística:

I cannot help finding it paradoxical that, in an age when depth psychology has brought the realm of the unconscious and the subconscious within the purview of scientific enquiry, there should be such a frantic effort to present the most outstanding creations of pictorial art as visual aids for the presentation of philosophemes; to make them into ideograms, symbolizations of rationally definable meanings – and thereby to relegate the operations or effects of the artistic imagination entirely to the zone of conscious, rational intent.⁴⁶⁵

Ainda que não esteja no nosso escopo, a formulação sobre a função dos diversos estados psicológicos na construção das obras de arte é evidente que o fundo do reclame passe pela reificação da racionalidade voltada para fins como explicação unilateral da produção artística. Como acompanhamos junto a Blumenberg, as regiões da conceitualidade não anulam o trabalho sempre renovado da não-conceitualidade. Tratar a obra como um pictograma – como uma tentativa de cifrar aquilo em realidade é reto e objetivo – parece transformar a atividade analítica numa espécie de operação de desmascaramento, como se aquilo que fora formulado em bases metafóricas e destinado à recepção fosse uma espécie de velamento de um dado objetivo que nela se acha assim acobertado.

Sobre a relação entre hermenêutica, linguagem e obra, Pächt escreve:

The current obsession with iconology enables writers to shift to a verbal plane on which statements can be made without any of the irksome labour of translating from the alien language of the visual medium. By treating the image as a pictograph, the writer can totally intellectualize the work of art, thus dispensing with all this labour of transcription – and

⁴⁶⁵ “Não posso deixar de achar paradoxal que, numa época em que a psicologia profunda trouxe o reino do inconsciente e do subconsciente para o âmbito da investigação científica, haja um esforço tão frenético para apresentar as criações mais marcantes da arte pictórica como auxílios visuais para a apresentação de filosofias; para transformá-las em ideogramas, simbolizações de significados racionalmente definíveis - e assim relegar as operações ou efeitos da imaginação artística inteiramente para a zona da intenção consciente e racional. (nossa tradução)” PÄCHT, 1999, p. 85.

*can do so, furthermore, with a clear conscience, since from this point onwards all statements belong primarily to the sphere of rational thought and thus appear to satisfy the requirements of scholarly objectivity.*⁴⁶⁶

É certo que o trabalho interpretativo sempre requererá uma espécie de tradução, uma transitividade dos polos que reúne. A hermenêutica não deixa de ser uma indistinção entre aquilo que se conhece e aquele que conhece. Mas o que Pächt intenta salientar é a subsunção da obra pelo discurso analítico cujo principal resultado é em si muito óbvio: a complexidade do(s) sentido(s) de uma imagem se converte em resposta certa sobre aquilo que ela de fato é num plano geral ordenador. Isto é, a flutuação que se achava posta na instância de obra, ou na densidade de imagem, converte-se em certeza objetiva. O produto de um tal ímpeto não deixa de ser a reiteração da hipótese basilar omitida: a imitação é o resultado de uma humanidade incapaz de criar, ou pior, de uma humanidade da qual o núcleo ordenador já se acha de antemão dado. É metafísica e determinista ao mesmo tempo, ou melhor, não parece haver determinismo sem algum halo metafísico. À guisa de uma peremptória conclusão basta apenas salientar que, o trabalho de análise das obras de arte – que grosso modo resultará numa história da arte ou numa teoria da arte, caso insista em buscar nas obras a ornamentação de afirmações a elas alheias, afirmações que lhe precedem ou que a elas subjazem – não deixa de reiterar o antigo constrangimento com relação às imagens. Claro, sob máscara diversa, mas de tal forma próximo da limitação congênita da razão que não parece possuir nenhuma argúcia. Ainda que o pendor sociológico substitua paulatinamente aquele evidentemente substancialista (ideia, natureza, etc.), a ineficácia da análise é ainda muito parecida. É mister que aquilo a que Pächt chama de tradução da língua estrangeira do meio visual é um obstáculo prodigioso; a obra instala um sistema de comunicação e recepção que, mesmo em partes compartilhado com a comunicação em geral, atua sob modos particulares e não conhece uma interioridade propriamente dita. Mesmo que sem a couraça para enfrentar o problema em sua grandeza não parece mais aceitável

⁴⁶⁶“A obsessão atual com a iconologia permite aos escritores mudar para um plano verbal no qual as declarações podem ser feitas sem o trabalho incômodo de traduzir a partir da língua estrangeira do meio visual. Ao tratar a imagem como um pictograma, o escritor pode intelectualizar totalmente a obra de arte, dispensando assim todo esse trabalho de transcrição - e pode fazê-lo, além disso, com a consciência limpa, já que a partir deste ponto todas as afirmações pertencem principalmente à esfera do pensamento racional e assim parecem satisfazer as exigências da objetividade erudita (nossa tradução).” PÄCHT, 1999, p. 100.

que estudiosos das artes se esquivem de posicionar seus objetos de trabalho num problema de poética em geral, e que sobretudo, insistam em instalar a imagem no negativo da imprecisão ou do insidioso. Se no caso da figuração, tal qual na pintura de Manet, a referencialidade oblitera uma analítica da densidade da imagem pictórica, a indicação de Luiz Costa Lima soa certa.

A mimesis, em vez de supor subordinação a modelos, implica a independência dos meios com que operou o sujeito. Implica, pois, não o escapar do mundo, mas a intervenção nele. Assim o abstrato não se confunde nem com a fuga do mundo, com o conseqüente refúgio do sujeito em sua intencionalidade, nem com a criação de outro mundo (!), senão com a audácia de reconfigurá-lo.⁴⁶⁷

A reconfiguração do mundo que a mimesis perpetra não pode ser pensada sem o recurso ao ficcional: só há intervenção produtiva no mundo pelo artístico porque nele não é o dado que está afirmado: a possibilidade, ao tornar a visão do dado uma alternativa implica supô-lo também modificável. É *como se* o mundo não estivesse assim terminado.

⁴⁶⁷ COSTA LIMA, Luiz. O não-figurativo (um fragmento). In: Floema - Ano II, n. 2 A, p. 53-70, out. 2006, pp. 66-67.

V. Referências

ADORNO, Theodor W. **Arte e as Artes & Primeira introdução à Teoria Estética**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ALBERTI, Leon Batista. **Da pintura**. 2ª Edição. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALBERTI, Leonbatista. **Della Pittura**. In: Della Architettura, Della Pitura e Della Statua. Traduzione di Cosimo Bartoli. Bologna: Istituto delle Scienze, 1782.

ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. Os pensadores Originários. Petrópolis: Vozes, 1991.

ARASSE, D. **Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 1996.

ARASSE, Daniel. **Histórias de pinturas**. Lisboa: KKYM, 2016.

ARGAN, G. C. **As fontes da arte moderna**. Tradução de Rodrigo Naves. Revista Novos Estudos, CEBRAP, nº 18, setembro de 1987, pp. 49-56.

ARGAN, G. C. **História da Arte Italiana: Da Antiguidade a Duccio** - Vol. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓFANES; SILVA, Maria de Fátima (Tradução e comentários). **Rãs**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume Editora, 2014.

ARISTÓTELES; ALEXANDRE JUNIOR, M; ALBERTO, P; PENA, A. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. **De Anima**. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa. Sistema Solar, 2015.

BATAILLE, Georges. *Le Paradoxe de l'Érotisme*. In: *Nouvele Revue Française*, ano 3, n. 29, maio de 1955, p. 835.

BATAILLE, Georges. **Manet**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. **A invenção da modernidade** (Sobre Arte, Literatura e Música). Tradução e notas de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do Mal**. Apêndices de J. Barbey d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BLUMENBERG, Hans. “**Imitação da natureza**”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLUMENBERG, Hans. **Aproximação antropológica à atualidade da retórica**. In: *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 11, n. 26, 29 abr. 2018.

BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com o espectador**. Lisboa: Vega; Comunicação & Linguagens, 1990.

BLUMENBERG, Hans. **Teoria da não conceitualidade**. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CASSIN, B; LORAUX, N; PESCHANSKI, C. Gregos, Bárbaros, Estrangeiros. São Paulo: Editora 34, 1993.

CASSIN, B. **Sofística, Performance, Performativo**. In: *ANAIIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA*, vol. 3 nº 6, 2009 / tradução publicada em vol. 10 nº 20, p. 34, 2016.

CASSIN, Barbara. *De l'organisme au piquenique: quel consensus pour quelle cité?* In: *Nos Grecs et leurs modernes*. Paris: Ed. du Seuil, 1992.

CASSIN, Barbara. **Efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CASSIN, Barbara. **Se Parmênides**: O tratado anônimo De Melisso Xenophane Gorgia. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CASTIGLIONE, Baldassarre. **O livro do cortesão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento**. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

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

COSTA LIMA, Luiz. Frestas: **A teorização em um país periférico**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. **Limite**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. **O chão da mente: A pergunta pela ficção**. São Paulo: Editora UNESP, 2021

COSTA LIMA, Luiz. **O não-figurativo (um fragmento)**. In: Floema - Ano II, n. 2 A, p. 53-70.

COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

CRESPO, Nuno; MOLDER, Maria Filomena (Orientador). Imagem, percepção e expressão. **A estética em Wittgenstein** (Tese de Doutorado), Universidade Nova de Lisboa, p.104 [no prelo]. In: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/7467/3/nuno.pdf>

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico**. Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

DARRAGON, Éric. **Manet**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1989.

DE DUVE, Thierry. *“Ah! Manet...” Comment Manet a-t-il construit Un Bar aux Folies-Bergère*. In: FOUCAULT, Michel; SAISON, Maryvonne (Org.). La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

DE LIBERA, Alain. **Penser au Moyen Âge**. Paris: Édition du Seuil, 1991.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DETIENNE, Marcel. **Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

DIDEROT, Denis; GUINSBURG, J. (Org.). **Obras II: Estética, poética e contos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. **Tratado da imitação**. Biblioteca Euphorosyne – 1. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

DURANTY, Edmond. *Ceux qui seront les peintres* (1867). In: FRIED, Micheal. *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Global, 1985.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue Latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1932.

FOCILLON, Henri. *La Peinture XIXe et XXe Siècles: Du réalisme a nous jours*. Paris: Librairie Renouard, 1928.

FOUCAULT, Michel; SAISON, Maryvonne (Org.). *La peinture de Manet, suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. **Arte e técnica: nos séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

FRASER, Ronald. *La maldita Guerra de España*. Historia social de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Barcelona: Crítica, 2006.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos** (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil** ('O homem dos lobos'), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIED, Michael. *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GIL, Fernando. **Mímesis e negação**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

GIL, José. **Caos e Ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

GILSON, Etienne. *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*. Paris: Librarie Philosophique J. Vrin, 1969.

GILSON, Étienne. **O ser e a essência**. São Paulo: Paulus, 2016.

GOLDSCHMIDT, Victor. **A religião de Platão**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

GOTO, Roberto. **O cidadão Sócrates e o filosofar numa democracia**. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 1 (61), p. 107-125, jan./abr. 2010.

GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Org. de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HANSEN, João A. **Instituição retórica, técnica retórica, discurso**. In: Matraga, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013, pp. 12-46.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

HERDER, Johann Gottfried. **Plástica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

JAMOT, Paul; WILDENSTEIN, Georges (Org.). **Manet: Catalogue critique** (Collection L'Art Français), vol. 1. Paris: Les Beaux-Arts, édition d'études et de documents, 1932.

KOSELLECK, Reinhart. **Quão nova é a modernidade?** In: Estratos do tempo. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *Manet's Nymph Surprised*. The Burlington Magazine, Vol. 109, No. 776 (Nov., 1967).

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926). Paris: Quadrige/PUF, 2010.

LEIRIS, Michel. **O espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

MANET, E. *Catalogue des Tableaux exposés -Avenue de L'Alma - en 1867*. Paris: Imprimerie L. Poupart-Davyl, 1867.

- MARIN, Louis. **De la représentation**. Paris: Gallimard; Seuil, 1994.
- MARLOWE, Christopher. **A História Trágica do Doutor Fausto** (1592). São Paulo: Hedra, 2006.
- MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. **O capital**. Crítica da economia política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MOREAU-NÉLATON, Étienne. *Manet raconté par lui-même*. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1926.
- NANCY, Jean-Luc. **Imagem, mimesis e méthexis**. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich.: **Obras Incompletas**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ORTIZ, Antonio D.; SÁNCHEZ, Alfonso E. P.; GÁLLEGO, Julián (Orgs.). Velázquez (**Catálogo de exposição**). Madrid: Museo del Prado; Ministerio de Cultura, 1990.
- PÄCHT, OTTO. *The Practice of Art History. Reflections on Method*. London: Harvey Miller Publishers, 1999.
- PANOFSKY, E. Idea: **A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- PANOFSKY, E. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. Idea: **Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- PARMÊNIDES. **Fragmentos (Poema)**. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro (org.). *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- PLATÃO; LOPES, D. Górgias de Platão. **Obras II**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. **As Leis**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2021.

PLATÃO. **O Sofista**. Tradução de José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*, Livre XXXV. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*, Livre XXXV. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

PLOTIN; DARRAS-WORMS, Anne-Lise (org.). **Traité 31: Sur la Beauté Intelligible**. Paris: Vrin, 2018.

PODRO, Michael. *Fiction and Reality in Painting*. In: ISER, W; HENRICH, D. Funktionen des Fiktiven. Munchen: Wilhelm Fink, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANUM, Orest. **Os refúgios da intimidade**. In: DUBY, G.; ARIÈS, P. (Org.). História da vida privada. Volume 3: Do renascimento ao século das luzes. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

RICOEUR, Paul. **Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ROUART, Denis; WILDENSTEIN, Daniel. Édouard Manet: Catalogue raisonné, *Tome I: peintures*. Lausanne; Paris: La bibliothèque des arts, 1975.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O Discurso sobre as ciências e as artes**. Lisboa: Edições 70, 2019.

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: século XIX e XX**. São Paulo: Edusp, 2010.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SIMMEL, Georg. **Cultura Filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SIMMEL, Georg. **Fragmentos sobre o amor e outros textos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

SIMMEL, Georg. **Nota sobre o Eros Platônico e o Eros Moderno**. In: Fragmentos sobre o Amor e Outros Textos. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STAROBINSKI, Jean. *L’Invention de la liberté*. Genève: Editions d’Art Albert Skira, 1987.

STOICHITA, Victor I. **A instauração do quadro: metapintura nos inícios dos tempos modernos**. Tradução de Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2019.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TARDE, Gabriel. **A variação universal**. In: *Monadologia e sociologia – e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VALERY, Paul. **ŒVRES II**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

VENTURI, Lionello. *Four Steps toward Modern Art*. New York: Columbia University Press, 1962.

VENTURI, Lionello. *Giorgione e il giorgionismo*. Milano: Ulrico Hoepli Editore; Roma: Unione Editrice, 1913.

VERNANT, J-P. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre. **Nascimento de imagens**. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 51-87.

VEYNE, P. **Como se escreve a História**. Brasília: Ed. UNB, 1998.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **A democracia grega: ensaios de historiografia antiga e moderna**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos vol. 1. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos**. São Paulo: Edusp, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tratado Lógico-Filosófico**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

ZOLA, Emile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.